

Natal/RN

ISSN: 2764-2097

revista  
farofa crítica

dossiê

direção teatral

Volume 03 / Número 01 / 2023

FA  
RO  
FA!  
CRÍTICA

**Revista Farofa Crítica (v.3 n.1 2023)**

**Dossiê: Direção Teatral**

**ISSN: 2764-2097**

A **Revista Farofa Crítica** é uma publicação anual do site Farofa Crítica, de Natal no Rio Grande do Norte.

**Comissão Editorial:**

Diogo de Oliveira Spinelli  
Heloísa Helena Pacheco de Sousa

**Autores e Autoras desta Edição:**

Bárbara Tavares dos Santos  
David Ernesto Atencio Herrera  
Denise da Luz  
Mateus Fávero Martins  
Max Reinert  
Tadzio Julião Veiga  
Thereza Helena de Souza Nunes

**Identidade Visual:**

Luiza Saad de Moura

**Diagramação:**

Heloísa Helena Pacheco de Sousa

**Imagem da Capa:**

Autoria de Carol Macedo, 2019.

**Contato:**

FAROFA CRÍTICA  
@farofacritica  
farofacritica@gmail.com  
www.farofacritica.com.br/revista  
Rua Iva Bezerra, 2432.  
Ponta Negra. Natal (RN).  
CEP: 59091-140.

# Sumário

## EDITORIAL

Direção teatral: procedimentos e pedagogias <i>Heloísa Sousa (RN)</i>	04
--	----

## ARTIGOS

A abstração nas artes <i>David Atencio (Chile)</i>	08
Qualquer coisa que nos faça sei lá o quê <i>Tadzio Veiga (SP)</i>	17
Teatro para crianças não é brincadeira <i>Denise da Luz e Max Reinert (SC)</i>	29
Percurso cênico-pedagógicos da <i>mise-en-scène</i> : três poéticas da encenação em "Hamlet" e "Hamlet Máquina" <i>Bárbara Tavares dos Santos (TO)</i>	36

## ENTREVISTA

Mateus Fávero entrevista Matías Feldman <i>Mateus Fávero (SP)</i>	62
--	----

## CRÍTICA

Se a conta é verificada, quem responde quase nunca é o dono do perfil (crítica de "Einstein on the Beach", de Robert Wilson) <i>Thereza Helena (MT)</i>	80
--	----

Heloísa Sousa<sup>1</sup>

A Revista Farofa Crítica chega a sua quinta edição e segue com seus objetivos de divulgar pesquisas, relatos e pensamentos sobre a produção artística; priorizando as artes da cena e as descentralizações. A proposta de que cada dossiê lançado se debruce sobre alguma temática, nos faz percorrer lugares diferentes das criações artísticas, conhecer outros horizontes e democratizar perspectivas que, possivelmente, não teriam outros espaços de compartilhamento. Partindo de nossos interesses de pesquisas ou ainda da percepção de lacunas temáticas, eu e Diogo Spinelli, como editores da Revista Farofa Crítica, elencamos títulos para os dossiês e investimos na busca por colaboradores pelo Brasil.

A partir desta edição (v.3 n.1), decidimos que a Revista seguirá com publicações anuais, a fim de que possamos ter mais tempo para produção e organização de um material consistente e que sirva para outros artistas, pesquisadores e interessados nas discussões sobre o campo artístico.

Aliado ao meu trabalho como pesquisadora e crítica de teatro, também me apresento como diretora de teatro em Natal (RN) e destaco meu interesse por essa prática. É justamente esse interesse que me faz observar como as teorias e discussões sobre as práticas de encenar e dirigir ainda necessitam de mais espaços e estímulos. Muitas pesquisas, teorias e textos já foram publicados sobre a atuação, a dramaturgia e a história do teatro, por exemplo; enquanto outras áreas ainda parecem estar tomando fôlego de amplificação das discussões. Apesar da prática da direção teatral ser tão antiga quanto outras que estão implicadas nos processos criativos, a compreensão de um encenador e de um teatro onde o diretor é também autor da obra, só se consolida a partir do início do século XX e dos registros de um teatro moderno. No Ocidente, diretores como Antonin Artaud, Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Gordon Craig, entre muitos outros, passam a escrever ou registrar os pensamentos sobre suas

---

<sup>1</sup> Heloísa Sousa é diretora de teatro no Teatro das Cabras (Natal/RN) e uma das fundadoras e crítica do site e da Revista Farofa Crítica (Natal/RN). Licenciada em Teatro pela UFRN e mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição, atualmente é doutoranda em Artes Cênicas pela USP.

proposições de teatro, o que passa diretamente pelas suas práticas e elaborações como encenadores. As metodologias e procedimentos, portanto, se confundem com as palavras sobre os tipos de teatro possíveis, suas éticas e políticas.

A produção teórica sobre a direção teatral segue ativa. Se pensarmos ainda sobre a contemporaneidade e a produção teatral de artistas vivos e residentes na América Latina em nosso tempo, podemos analisar suas proposições, metodologias e formas de elaboração, para termos aportes históricos e também contornos dos caminhos possíveis para o fazer teatral e sua relação com os espectadores.

Reconhecendo esse campo de interesse e sua relevância, a Revista Farofa Crítica lança esta edição com o dossiê “Direção Teatral”, publicando seis textos sobre e/ou a partir de práticas de diretores e diretoras de teatro ainda vivos e atuantes em nosso tempo.

Abrimos este dossiê com o texto “A Abstração nas Artes” de David Atencio, traduzido por mim para esta edição. O texto é parte da pesquisa de mestrado do encenador chileno, onde desenvolve o que nomeia de *Metodologia da Abstração* aplicada nas obras que Atencio dirige para a Série ABSTRACTO do Tercer Abstracto, programa binacional (Brasil/Chile) de pesquisa em teatro. O texto traz, de modo objetivo, as etapas metodológicas praticadas pelo diretor e que apontam para uma possibilidade de aplicação do conceito de *abstração* para o teatro. A tradução e publicação desse texto nos traz a possibilidade de conhecer melhor as estratégias adotadas por Atencio em suas encenações, que ganham expressividade prática e teórica no Brasil através de processos de criação no país e desenvolvimento de pesquisas acadêmicas.

Também vinculado ao Tercer Abstracto, Mateus Fávero, co-diretor do programa, publica sua entrevista com Matías Feldman, realizada originalmente em espanhol. Fávero, dramaturgista, ator e pesquisador, reconhece uma aproximação entre as práticas como pesquisa do Tercer Abstracto e da Cia. Buenos Aires Escénica, esta última dirigida por Feldman. A entrevista com o encenador argentino mostra as aproximações que ele observa entre o teatro e as pesquisas científicas, destacando a relevância das metodologias e do compartilhamento das investigações com o público através da própria encenação.

Outro encenador que aparece em nossa edição é Tazio Veiga, performer e diretor do Teatro da Matilha e do Teatro da Destruição em São Paulo (SP). O jovem encenador escreve *Qualquer coisa que nos faça sei lá o quê*, um texto sobre suas elaborações conceituais e pesquisas sobre a *dissolução do eu* e sobre o *corpo sem órgãos* – esta última, ideia do dramaturgo, ator e diretor francês Antonin Artaud; para pensar a direção de seus trabalhos com os grupos a quem associa suas criações. Os pensamentos e práticas de Veiga apontam para uma cena híbrida entre o teatro, a dança e a performance; além de enfatizar olhares subversivos sobre as identidades e os processos de identificação.

Considerando outros apontamentos para a direção teatral, publicamos ainda o artigo *Teatro para crianças não é brincadeira*, escrito pelo diretor e dramaturgo Max Reinert junto com a atriz Denise da Luz, ambos integrantes da Téspis Cia. de Teatro, atuante em Itajaí (SC) desde 1993. O grupo que dedica boa parte de seu repertório artístico para criação de peças infanto-juvenis traz um relato abrangente de seus processos de criação e da relevância social, cultural e política de dedicar seu olhar para esse público. Em seu texto, podemos observar direcionamentos dado pelo encenador para desenvolver uma criação colaborativa com os demais artistas envolvidos em cada projeto de encenação.

Para finalizar a seção de artigos, publicamos o texto *Percursos cênico-pedagógicos da mise-en-scène: poéticas da encenação em Hamlet e Hamlet Máquina* de autoria de Bárbara Tavares. A autora traz o relato das experiências de direção de três discentes no curso de especialização em Educação e Arte Contemporânea na Universidade Federal do Tocantins (UFT). Olhares distintos sobre textos de William Shakespeare e Heiner Müller apontam possibilidades poéticas e pedagógicas para criação entre o teatro e o audiovisual.

Além desses artigos e da entrevista citada, publicamos ainda uma crítica inédita de Thereza Helena, crítica do site Parágrafo Cerrado (MT), sobre o espetáculo *Einstein on the Beach* (1976) de Robert Wilson e Philip Glass. A autora traz uma série de questionamentos ao encenador acerca de seu processo criativo e destaca a possibilidade de análise crítica a partir de um material fílmico de obras icônicas do teatro internacional e estreadas décadas atrás.

Esperamos que este dossiê, assim como todos os outros já publicados pela Revista Farofa Crítica, possa aguçar o olhar dos nossos leitores sobre o fazer artístico e, especificamente, sobre a prática da direção teatral.

Boa leitura!

## A ABSTRAÇÃO NAS ARTES<sup>1</sup>

David Atencio<sup>2</sup>

*Para o teatro assim como para a cultura,  
a questão continua sendo nomear e dirigir sombras.*  
Antonin Artaud, “O Teatro e seu Duplo” (1938).

Quando me coloco como um observador de um espetáculo teatral, eu sempre me preocupo com minha baixa capacidade para compreender o que está sendo dito ali, ou a mensagem que a peça transmite ou a simples história que está sendo contada. Muitas vezes, me vejo sendo forçado a estudar antes de assistir a peça, ou ao menos a ler o texto que vai ser encenado, já que no momento do espetáculo eu não estou, de fato, seguindo a história. Alguns podem pensar que minha experiência em assistir peças tem sido péssimas; que eu, provavelmente, tenha tido momentos muito ruins como espectador, entretanto, eu afirmo exatamente o oposto. Eu curto teatro e me deleito todas as vezes que o vejo. Para mim, é um lugar incomum, nada cotidiano, e que tem algo que eu não sei exatamente o que é, mas que me cativa.

Quando estou assistindo uma peça, estou sendo impressionado pelas luzes, que me afetam muito quando vejo como a cor de uma cena muda para outra. Fico animado ao assistir a entrada e saída dos atores, quando muitos deles entram e um sai, ou quando eles entram e saem por diferentes lugares e ao mesmo tempo. Mas, a coisa mais estúpida que eu sinto é, definitivamente, o desejo de chorar que me invade quando o gesto de um ator se junta à música em sintonia.

---

<sup>1</sup> Tradução de Heloísa Sousa a partir do texto “Abstraction in the Arts” que se encontra disponível no site [https://tercerabstracto.com/publicaciones\\_pt](https://tercerabstracto.com/publicaciones_pt). Esse texto possui uma versão original em espanhol, publicado na dissertação de mestrado “Metodología de Abstracción a partir del Color Field Painting de Mark Rothko”, de autoria de David Atencio, para o Magíster en Artes da Pontificia Universidade Católica de Chile (PUC Chile), em 2015.

<sup>2</sup> David Atencio Herrera, chileno residente no Brasil, é graduado em Atuação pela Pontificia Universidad Católica de Chile (2012), Mestre em Artes com menção em Estudos e Práticas Teatrais (2015) pela mesma universidade, e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Se aprofundou na área de Filosofia da Ciência tendo cursado uma especialização no Instituto de Filosofía y Ciencias de la Complejidad (IFICC, Chile) em Pensamento Complexo (2016) e em Ciências Cognitivas (2018). Como profissional, atua principalmente como diretor teatral, destacando-se o trabalho desenvolvido no Programa Tercer Abstracto desde o ano 2012.



Quando eu assisto a uma peça, sempre tenho a sensação que existem dois lugares de onde eu posso perceber: de um lado, tentando entender o que ela está “contando”, e, do outro lado, percebendo o que, efetivamente, me ocorre por estar assistindo o que está diante de mim.

Eu abro este artigo com uma citação do Artaud porque isso explica diretamente o problema no qual minha investigação e criação estão inseridas: o problema é que o teatro nomeia e direciona sombras da realidade, ao invés de submeter a realidade como ela é. Acontece que o teatro, em geral, e especialmente na produção artística contemporânea, é constantemente considerado como “o que quer ser dito” ou “a mensagem da peça”, e põe de lado o que está efetivamente acontecendo do palco, e, o mais importante, ele para de se perguntar sobre o que está sendo gerado a partir dessa coisa específica que está acontecendo, restando apenas palavras que importam pouco na experiência do espectador.

Nesse sentido, eu me posiciono contra o uso comum da *palavra* dentro da lógica teatral que deriva nessa questão sobre “o que quer ser dito”. A *palavra*, usada nesse sentido conteudístico, limita a percepção do real evento teatral, fazendo com que os criadores se limitem a colocar apenas “mensagens” e não ações particulares que transformam o receptor, o que, para mim, é o sentido último da arte.

É por esta razão que, e seguindo minha direção como pesquisador, me proponho a estudar o conceito de “abstração”, derivado das artes visuais, para abordar uma reflexão cênica em torno dessa questão. Eu vejo, nesse campo conceitual, a possibilidade de elaborar uma nova política de construção performativa que permita um trabalho sobre o próprio evento que está sendo encenado, ao invés de uma mensagem entregue através de palavras em um texto.

### **Sobre o conceito de abstração**

A matemática é um exemplo do pensamento abstrato. Dada suas formas e estruturas complexas, a matemática sempre apresenta um desafio para quem pretende estudá-la. É comum dizer que a linguagem da matemática é absolutamente abstrata, que é uma linguagem inacessível e que sua utilidade não é compreendida. Ela é pejorativamente vista como uma simples ferramenta

de quantificação que, praticamente, só existe para que possamos saber como lidar com transações monetárias e nada mais. Entretanto, por trás disso existe um objetivo muito maior. O objetivo da matemática sempre foi “descobrir a lógica subjacente desse caótico e complexo mundo em que vivemos” (DU SATOY, 2009, p. 10), é aí que o matemático se coloca para observar e compreender a realidade. A matemática dispõe de um procedimento que, baseado em uma estrutura lógica, estabelece a abstração da realidade através de signos. Através da observação, o matemático elabora um raciocínio abstrato no qual ele ou ela constrói suas deduções e conjecturas para acessar a verdade tão procurada. O termo *matemática*, de origem pitagórica, significa “o que pode ser aprendido” (PLA I CARRERA, 2012, p. 07), e nesse sentido, a coisa abstrata da matemática não se apoia na sua complexidade formal, mas na sua aspiração para compreender a realidade. A matemática é o resultado de diferentes procedimentos baseados na observação do fenômeno físico que, separadamente, configura a ordem do universo, por exemplo, a observação dos padrões no nascer do sol e da lua constrói um caminho para a compreensão de quais eram os ciclos dos movimentos das estrelas, e a partir daí, através de conjecturas matemáticas, é possível desenvolver cada estrutura sobre o tempo, como o que agora entendemos como horas, minutos e segundos.

Para começar a analisar o que é abstração, considero relevante expor o significado da palavra “abstrato”, de acordo com o dicionário: “Separar através de uma operação intelectual as qualidades de um objeto para considerá-los separadamente ou para considerar o mesmo objeto em sua pura essência ou noção”<sup>3</sup>. Por essa definição, eu compreendo o ato de abstrair como uma ação que separa elementos de um objeto para percebê-lo em sua forma mais pura.

Se tomarmos a fenomenologia, Edmund Husserl explica que apesar de entrar na essência das coisas, devemos entender o que percebemos em um determinado tempo e espaço, o que é, por si, a pura percepção. Após a experiência da percepção, a informação adquirida se constitui como conhecimento, o que nos torna capazes de dar um nome à coisa, de acordo com as nossas faculdades mentais. Geralmente, essa é a posição na qual estamos, nós vemos uma mesa como uma mesa genérica e não como “aquela mesa”.

---

<sup>3</sup> Fonte: RAE, Dicionario de la Real Lengua Española.

Para perceber a essência das coisas, Husserl propõe fazer um processo de redução fenomenológica, na qual a pura descrição do objeto, a percepção de todas as suas partes, irá nos ajudar a obter a *fenomenologia pura* disso, ou, em termos mais simples, os elementos que dão forma a isso. A partir desse ponto, ele propõe que devemos realizar um processo de pura abstração, para que possamos, finalmente, alcançar a essência das coisas.

A partir de todo progresso humanístico e científico ocorrido ao longo do século XX, começa-se a pressupor o campo das artes como uma suspeita sobre a realidade que trouxe junto grandes revoluções sobre a forma. Um desses casos memoráveis foi o período das vanguardas conhecido como “Arte Abstrata”, que se opunha ao conceito de arte figurativa e começa a abordar o mais essencial sobre a arte: sua cor, seus formatos e estruturas. Assim surge uma arte que enfatiza a forma, abstraindo, distanciando da imitação e da reprodução verossimilhante da natureza, e se “identificando com sua essência” (MONDRIAN, 1957, p. 86).

### **A arte abstrata é concreta**

*Significa ‘criar’ para os nossos sentidos uma realidade vívida e concreta, embora dissociada da realidade da forma.*  
Harry Holtzman, no Prefácio de “Piet Mondrian” (1957).

Toda arte é abstrata.

Toda arte é abstrata no sentido de que sempre traz a abstração de algo observado, sentido, percebido ou tematizado da realidade. Quando tomamos o quadro “A Liberdade guiando o povo” (1830), de Eugène Delacroix, nós não temos uma mulher com uma bandeira sendo a metáfora da “liberdade guiando o povo”, mas nós temos um conjunto de elementos que pelos sentidos da nossa capacidade de abstrair são vistos como a metáfora do contexto no qual a criação foi feita.

Muitos artistas categorizados como “abstratos”, afirmaram serem realmente “concretos”, que o que eles estão fazendo na tela é a manifestação de elementos concretos dispostos, e como a abstração existe na relação entre o objeto e aquele que observa – ou experiencia – sua presença. Quando as criações desses artistas apareceram pela primeira vez nas galerias de arte, o

público as consideraram ultrajantes. Por exemplo, quando, na exibição Russa de 1915<sup>4</sup>, a obra “Quadrado Preto no Fundo Branco” de Kazimir Malevich, o público e os críticos gritaram: “Tudo o que amamos está perdido. Nós estamos em um deserto... Não existe nada diante de nós além de um quadrado preto em cima de um fundo branco!” (MALEVICH, 1926, p. 1). Vejo nessa crítica um grande medo da concretude da pintura, quase dizendo que não tem arte naquilo que eles tinham diante de seus olhos, que tudo o que eles amaram por séculos estava perdido.

Além disso, o que a arte abstrata apresenta é a percepção do mundo com materiais concretos dos meios que dão forma à pintura, ou seja, os elementos constitutivos da arte. Não existe nada além da apresentação daquilo que já está presente, eles não estão simbolizando nada e eles, certamente, não estão representando nada no quadro que não seja o que efetivamente é. É o que é, ponto final, e isso é o que mais os assusta. O que esses artistas estão fazendo é uma intervenção no sistema de percepção das artes, eles estão redefinindo o modo de olhar o mundo, eles estão expondo a montagem da realidade, e eles fazem isso através do simples mecanismo de uso de elementos concretos que possuem: o ponto (e as linhas que geram seus movimentos), a cor e sua composição, saltando para “a criação de uma arte que deve revelar aspectos da realidade que parece inacessível às técnicas e convenções da arte figurativa” (GOODING, 2002, p. 6).

### **Metodologia de Abstração**

Quando eu comecei o programa Terceiro Abstracto, em 2012, os primeiros comentários que recebi foram que a iniciativa de tomar a abstração para o teatro era inconcebível, que eu nunca conseguiria suprimir o corpo do ator como sendo um significado. O motivo que me fez tomar esse conceito, oriundo das artes visuais para o campo do teatro, não estava apoiado, exatamente, nesse ponto.

A essa altura, eu já conhecia muito bem as tentativas de Oskar Schlemmer em traduzir os códigos visuais propostos por Wassily Kandinsky na Bauhaus para uma composição rítmico-cênica. Eu conhecia sua posição acerca da desconstrução dos corpos através do uso de figurinos abstratos, a

---

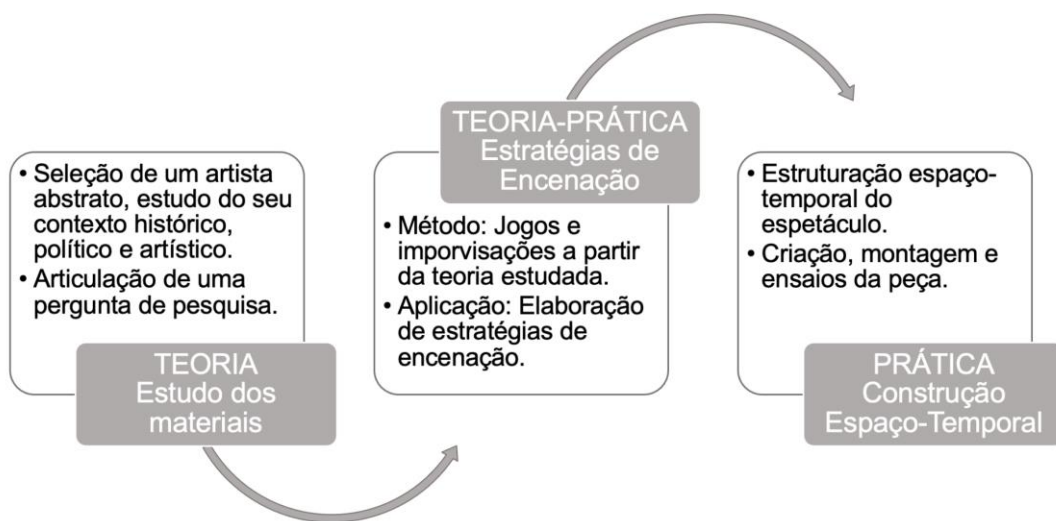
<sup>4</sup> Exposição 0.10: A última exposição futurista.

compreensão do ritmo cênico como um resultado do movimento dos atores pelo espaço, etc. Na realidade, o que eu vi na abstração foi uma possibilidade político-estética de configurar os procedimentos cênicos que poderiam orientar a criação de novos lugares desconfigurando a convenção dramática.

Juntamente com o desenvolvimento da minha pesquisa ao longo dos últimos anos, eu fui entendendo que o meu ponto de vista sobre a abstração estava apoiado em um método de trabalho. No meu caso, as referências vinham desse conceito extraído das artes visuais, mas que também centrava no processo criativo ao redor de um estudo sistemático das partes que o compõem – em relação à definição abstrata, que dei anteriormente – e que se alia aos objetivos dos artistas abstratos que “distanciam eles mesmos das convenções da representação naturalista, que tenta replicar a aparência visível dos objetos da realidade” (GOODING, 2002, p. 8), a fim de entrar no fenômeno da percepção.

Nesse ponto, considero pertinente falar sobre que metodologia é essa. Metodologia é o que compreendo como um sistema de métodos/procedimentos usados para alcançar objetivos propostos em um trabalho de pesquisa. Sobre isso, Borgdorff (2010), no seu artigo *The debate on research in the arts*, afirma que a pesquisa em artes se estabelece na elaboração de uma metodologia que permite que o processo criativo se torne reflexivo. “A arte é sempre reflexiva. É por isso que a pesquisa em artes tenta articular parte do conhecimento expressado através do processo criativo e do objeto de arte em si mesmo” (BORGDORFF, 2010, p. 30).

Deste modo, eu nomeio como “Metodologia da Abstração”, o procedimento que aplico para formular uma investigação cênico-performativa baseada nos princípios dos artistas abstratos através de uma reflexão teórica que auxilia a prática a produzir novas estratégias de criação.



O esquema mostra três segmentos que correspondem às fases que aplico no processo criativo dos meus trabalhos. A primeira fase é nomeada de “estudo dos materiais” e é, prioritariamente, teórica. Essa etapa começa com a seleção de um artista abstrato para trabalhar ao longo de uma criação-pesquisa. Depois dessa seleção, nós aplicamos diferentes métodos que vão variar de acordo com a natureza de cada projeto, e que nos permite estudar a produção do artista selecionado, enfatizando suas posições estético-políticas e estudando o contexto no qual eles estão inseridos, sua biografia e influências, para, finalmente, compreender as fases de sua produção. Eu caracterizo essa etapa de investigação como uma etapa, predominantemente, teórica por causa dos métodos que são aplicados: exposições, debates, leituras de seus escritos e manifestos, análises de suas obras, etc. O principal objetivo dessa etapa é encontrar uma pergunta de pesquisa que irá guiar as fases seguintes.

A segunda etapa é chamada de “estratégias de encenação” e tem um caráter misto, sendo teórico e prático ao mesmo tempo. Essa etapa começa com uma abordagem prática do material estudado. As abordagens são executadas através de improvisações, performances e/ou jogos cênicos que tomam como premissa uma das fases da produção do artista ou da pergunta formulada na etapa anterior. Eu determino essa fase da pesquisa como uma etapa teórico-prática, por causa dos métodos aplicados nela: depois de cada apresentação “cênica” vem uma discussão sobre a execução do exercício. O uso de uma

*bitácora*<sup>5</sup> do processo criativo é fundamental como uma ferramenta de pesquisa da prática, e é por meio de sua análise posterior que nós, finalmente, criamos aquilo que chamamos de “estratégias de encenação”, que são aplicadas e articuladas na seguinte etapa da pesquisa.

Por fim, a última etapa é chamada de “construção espaço-temporal” e é, prioritariamente, prática. Depois da definição das estratégias de encenação a serem usadas e sua aplicação nos exercícios cênicos, nós iniciamos um momento de estruturação no qual os fatores de espaço e tempo são a base onde a peça é construída. Essa etapa responde a questão de como produzir uma peça a partir da pesquisa desenvolvida ao longo das etapas anteriores, e a resposta se baseia na execução de uma estrutura que apoia em diferentes caminhos – lógico, argumentativo, sensorial-rítmico, etc – a montagem da peça. Nessa etapa é crucial considerar as pesquisas como instância de “tentativa e erro”, então, podemos articular, na prática, as estruturas cênicas e teóricas que reunimos nas etapas anteriores.

Essa metodologia é baseada na proposta de Josette Féral, chamada de *prática como pesquisa*, que considera que uma peça está inserida em um campo, e que esse campo requer uma análise artística, “orientando o processo, e não o produto” (FÉRAL, 2009, p. 325).

A razão por trás de nomear esse plano como “Metodologia da Abstração” corresponde com a definição mencionada para o termo “abstrato”. De um modo esquemático, nós temos um material – *a coisa* – que começamos a olhar por diferentes perspectivas para que possamos dividi-lo em partes. Tendo cada parte, nós adicionamos uma ação nisso – *estratégia de encenação* – e, para além do resultado dessa operação, nós reorganizamos as partes – *construção espaço-temporal*.

## Referências Bibliográficas

---

<sup>5</sup> A tradução para o português do termo *bitácora* seria *bitácula*, estruturas contidas em embarcações onde se guardavam os diários de bordo. Em países como Chile e Argentina, desenvolveu-se a prática de escrita de *bitácoras* que, apesar da tradução para o português indicar uma proximidade com nossos *diários de processo*, na realidade, estes estariam mais próximos do que nomeamos como *memorial*; embora não corresponda estritamente a nenhum dos dois. Nas *bitácoras*, o artista descreve e analisa o processo criativo de uma obra específica, podendo ser escrito após o processo de criação embora contenham elementos e conteúdos do percurso, o material é mais estruturado para permitir uma análise da trajetória de criação da obra ao invés de corresponder apenas a um registro diário (Nota da Tradutora).

ARTAUD, Antonin. **El teatro y su doble**. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

BORGDORFF, Henk. El debate sobre la investigación en artes. **CAIRON 13 Revista de Estudios de Danza**, Universidad de Alcalá, p. 25-46, 2010.

DU SAUTOY, Marcus. **Simetría**: un viaje por los patrones de la naturaleza. Barcelona: Acantilado, 2009.

FÉRAL, Josette. Investigación y Creación. Estudis Escénics. **Quaderns del'Institut del Teatre**, n 35, p. 327-335, 2009.

GOODING, Mel. **Arte Abstracta**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

HUSSERL, Edmund. **La idea de la Fenomenología**: cinco lecciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

MONDRIAN, Piet. **Arte Plástico y Arte Plástico Puro**. Buenos Aires: Editorial Víctor Leru, 1957.

PLA I CARRERA, Josep. **Euclides**: La geometría. Las matemáticas presumen de figura. Madrid: RBA Ediciones, 2012.



## QUALQUER COISA QUE NOS FAÇA SEI LÁ O QUÊ

Tadzio Veiga<sup>1</sup>

Tá pensando em realizar alguma passagem intensa por meio do seu corpo? Ou, melhor, o corpo se realizando plenamente seria a verdadeira passagem? Acho que sim. Acabei de esquecer o modo como “eu” ia realizar essa passagem. Não me interessa. Não me interessava também, deixou de me interessar no momento em que “eu” esqueci. Não sei nem dizer o que importa agora que “eu” finalmente declarei que isso (a minha passagem) já não me interessa. Na verdade, deve ter alguma outra coisa que contribua para as coisas, mas que agora não me vem à cabeça, e isso porque talvez não importe absolutamente nada que me venha à cabeça! Não porque “eu” não tenha relevância ou meus pensamentos sejam desprovidos de valor (qualquer valor, absolutamente qualquer valor), mas porque, na verdade, em algum momento específico (outro momento que não agora) deve ser importante, em algum determinado lugar (outro lugar) e para algumas pessoas (outras pessoas). Vamos supor então, agora, que isso não seja importante para “você”, e vamos na sequência, então, propor algumas outras coisas (não necessariamente novidades). Não que estejamos desesperados para que algo aconteça, embora, de fato, podemos alegremente dizer que estamos desesperados! Rapidamente, para que não haja confusões: não temos problema algum que algo aconteça (algo grande ou pequeno), só não estamos desesperados exatamente para que qualquer coisa ou algo tão específico aconteça. Complemento dizendo que não teríamos problema nenhum se este acontecimento fosse uma novidade (poderia até mesmo ser um conjunto de novidades, várias novidades, não teríamos problema também).

Vamos ao que interessa neste texto: se demorar dançando, experimentar algumas coisas com a matéria que temos, reconhecer os órgãos, duvidar da

---

<sup>1</sup> Tadzio Veiga é diretor, performer e pesquisador. Mestrando em Artes Cênicas pelo PPGAC da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde investiga acontecimentos de corpo, de cena e de movimento em relação com a vida, a morte e ambiguidades adjacentes. Diretor do Teatro da Matilha, amontoado de dança-teatro e linguagem performativa, e do Teatro da Destruição, núcleo de experimentação com recorte da destruição no sentido literal. Busca, em seus trabalhos, aglutinar e justapor universos e unidades de referência supostamente incompatíveis.

verossimilhança de corpos sem órgãos, fazer outras coisas com a matéria que não temos, empurrar a autodeterminação até o seu limite e se esforçar para não catequizar politicamente nenhuma dessas coisas.

Para fins quaisquer, “eu” separo o texto da seguinte forma, e nesta ordem: um primeiro pedaço que lida com a mudança do paradigma de corpo que propus como diretor do Teatro da Matilha no processo de criação do *Foda-se eu* (2023)<sup>2</sup>; um segundo pedaço que pode nos alertar da cumplicidade que sempre estamos a um escorregão de realizar - tornar o corpo sem órgãos um ídolo; um terceiro pedaço que busca expandir a coreografia desastrosa de autofodides, brincando de imaginar que seria possível ficar por ali para sempre.

### **“Eu” posso me dissolver!!! vs “Eu” me implico sem recompensa**

Havia uma espécie de incômodo de minha parte nas últimas apresentações da *Dissolução festiva*<sup>3</sup>, no fim de 2021. Meu incômodo não tinha a ver com uma insatisfação superficial ou com algum perfeccionismo que desejasse higienizar a cena. Acredito que era uma vontade de seguir a pesquisa que estava sendo elaborada, levando à sério algumas questões que poderiam parecer detalhes. Seguir efetivamente não poderia ser somente absorver *prazerosamente* o que nos atravessava e o que nós fazíamos.

A *Dissolução* partia de um agrupamento específico (a geração Z) e de um local específico (uma *house party* ou um fim de carnaval de rua na casa de alguém) para estruturar e ao mesmo tempo dissolver algumas unidades de sentido. Era um exercício de significações gratuitas, no melhor sentido, sob o recorte geracional e espacial citado. Havia corpo, sim, mas ele integrava a cena com todas as outras coisas, sem que fosse (ao menos primeiramente) o foco do trabalho. O principal era o espaço, o todo, a atmosfera, a ambientação... Algo assim. Algo como *tudo por ali se dissolve, inclusive o corpo, que opera todas as dissoluções*.

---

<sup>2</sup> *Foda-se eu* estreou em fevereiro de 2023, na sede do Grupo XIX de Teatro, em São Paulo (SP). O trabalho foi gerado em pesquisa intitulada “Averso do Narciso”, iniciada em julho de 2022. O elenco é composto por Giorgia Cirenza, Giorgia Tolaini, Iacê Andrade, Mariê Olops, Rodrigo Lopes, Shico Menegat, Tadzio Veiga e ViniTheKid.

<sup>3</sup> *Dissolução festiva: geração z* estreou em setembro de 2019, no Instituto de Artes da UNESP em São Paulo (SP). Pouco antes da pandemia começar, no início de 2020, foi realizada também no Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo e só foi retomada no segundo semestre de 2021, quando a realizamos algumas vezes, em diferentes espaços.

Após as apresentações pós-pandemia da *Dissolução*, “eu” escrevi um texto<sup>4</sup> que tratava do corpo, da dramaturgia e da encenação do trabalho. Curiosamente, foi ali que escrevi pela primeira vez a convocatória generalizada *Foda-se eu*. Não era ainda uma nova proposta de cena que estava anunciando (e que seria realizada um ano e alguns meses depois), ao menos não conscientemente.

A *Dissolução* carregava o princípio de um cansaço específico que se efetuaria plenamente no *Foda-se*. Mas este cansaço, quando efetivo, só podia se manifestar pela exaustão... E isso porque o princípio deste cansaço (presente na *Dissolução*) podia deixar que algumas pequenas cumplicidades escapassem. Seria importante então, injetar algum germe cristalino neste cansaço ainda inicial, tornando viável a proliferação de uma bactéria cristalizante, fazendo dessa cumplicidade, até então oculta por parecer orgânica (ou, insistindo em termos deleuzianos, por *ser orgânica*), um fenômeno transparente. Mediante essa cristalização, teríamos a cumplicidade bem diante de nossos olhos!

Mas o problema não estava em *dissolver*<sup>5</sup>. Esta é uma estratégia que ainda me interessa: ao invés de apontar o dedo para o nosso inimigo comum, derreter nossa certeza, nossa presença, nosso engajamento político. A questão que ainda fica sempre é se estamos, se estávamos e se estaremos fazendo isso. Talvez haja nas frestas da repetição do espetáculo, da cena, da performance e da coreografia a mais perigosa das representações: aquela que jura nada representar. Dissolver deveria ser autorreferencial, mas estava a um tropeço de também sofrer um decalque e justamente ser a imagem de uma dissolução, a representação do acontecimento de corpo que um dia já nos aconteceu (supondo que houve verdadeiramente dissolução em algum dia de nossas vidas).

Neste sentido, sobre a *Dissolução festiva*, deveríamos nos questionar se nos dissolvemos o suficiente, se “desfizemos suficientemente nosso eu” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 13) a ponto de não nos entregar ao

---

<sup>4</sup> “O Corpo Dissolvido” foi publicado na 4ª edição da Revista LORCA, no início de 2021. A revista completa está disponível em:  
[https://drive.google.com/file/d/1frLI5fN3hgchQ\\_tVdGTC1T3D2mkhi-t6/view](https://drive.google.com/file/d/1frLI5fN3hgchQ_tVdGTC1T3D2mkhi-t6/view)

<sup>5</sup> O emprego dos termos “dissolução” e “dissolver” tem como principal referência o livro *Caosmose* de Félix Guattari, que, embora não seja uma demora no presente texto, tem grande importância na criação da *Dissolução festiva: geração z* e no pensamento que envolve o Teatro da Matilha.

empoderamento individual no primeiro deslize, no primeiro escorregão, no primeiro constrangimento. Este empoderamento (nada tem a ver com o uso do termo nas atuais movimentações políticas) é viabilizado por uma espécie de *pose de dissolução*, *pose de dissolvido*, e essa questão toda aparecerá novamente em breve, quando tratarei do corpo sem órgãos. A pergunta retórica seria: deixamos algo protegido? Seria ótimo se esta *ocupação em dissolver* e a atitude “tô nem aí” não deixassem de ser tudo que podiam para simplesmente se apresentarem como uma pose, um posicionamento e a respectiva (e óbvia) defesa individual deste posto... No pior dos casos, nos deparamos com uma nova manifestação do organismo que alega meramente desorganizar o corpo, a cena. Um organismo maquiado de dissolvido, que está muito confortável em desesperadamente tentar se confortar. O organismo vai até aí.

Seguindo tal pessimismo, teremos a hipótese de que este mecanismo de empoderamento individual não vai cessar nem mesmo quando entendermos a importância de dissolver, quando corporalmente lidarmos com a dissolução. Que besteira dizer que Narciso ficaria parado ali, e que não iria colecionar reflexos. Se o mecanismo não vai cessar, talvez haja algum trabalho estratégico e multidirecional que vai precisamente se entregar ao mecanismo, que vai desistir de desviá-lo ou de se declarar como *fora* do mecanismo.

Se antes dissolvíamos, agora o caminho é pelo avesso. Não vamos revidar, vamos revirar.

Há um uso dos termos “avesso”, “reversível” e “revirar” em um texto do filósofo David Lapoujade (2010) que tem grande importância aqui em diante. É um texto pequeno, que foi traduzido e publicado aqui no Brasil, e que serve de base para o livro “O Avesso do Nihilismo” (2016) do também filósofo Peter Pál Pelbart. No texto, Lapoujade realiza uma reflexão acerca da política de informações, da linguagem, da amplitude dos sistemas na atualidade, tendo como articuladores desta reflexão apontamentos de Deleuze e Guattari sobre estes temas e conceitos deles. Aqui neste texto e na pesquisa que foi realizada para a criação de *Foda-se eu*, assim como no livro de Pelbart, o que tem grande relevância é a atribuição deste “avesso” para outros sistemas, compreendendo, se pudermos seguir nesse montante filosófico, que não se criam linhas de fuga de qualquer sistema ou das relações de poder sem ultrapassá-los,

reconhecendo justamente que “ultrapassar não quer dizer sair” (LAPOUJADE, 2010, p. 165).

Para o duplo problema que se apresenta – se empoderar da dissolução como mais um atributo da individualidade e por definição representar o ato de dissolver – Lapoujade poderia ter nos dito que “não se trata de se opor à palavra de ordem, de se refugiar numa experiência limite que seria o silêncio, o grito ou a música; trata-se de percorrer a outra face da palavra de ordem” (LAPOUJADE, 2010, p. 165). Se pudermos considerar que a individualidade (e sua constante territorialização e reterritorialização das unidades que estão *do lado de fora*) está sempre trabalhando, e que momentâneas linhas de fuga poderão, devido à repetição, serem absorvidas, talvez haja uma importância em não se opor à individualidade... Ou melhor: há uma importância em não supor ser possível se opor à individualidade, pois ela tudo poderá reterritorializar.

Temos que ouvir Artaud para pensar na contradição que é precisamente lidar com a individualidade, tomar qualquer atitude sobre isso:

Mas de que eu dispunha  
Para mudar minha vida?  
EU  
NADA, nada  
(ARTAUD, 2022, p. 23).

Em Artaud, assim como em Hijikata Tatsumi, encontramos a importância de se realizar um segundo nascimento que, na verdade, seria o *verdadeiro nascimento*, para os partidários da versão de que a vida já nos foi raptada antes mesmo de sermos paridos.

Em suma, você nunca poderá começar nada. É sempre um outro que começa. Um outro que você ignora começa antes de você enquanto você não existe, ou quando você não sabe se algo começou. Você nunca poderá dominar o começo (UNO, 2017, p. 78).

No fundo, dissolver e “avessar” são as mesmas coisas, desde que haja verdadeiramente implicação. Logo, por *Foda-se eu* não se deve entender um trabalho que é contrário à implicação do artista que está em cena (a solução não parece ser o anonimato), mas sim que nele há uma tentativa de uma implicação menos protegida possível, *retomando* a implicação outrora perdida, como numa

busca e exercício da vida, como gritava Artaud. Justamente por isso, a autodeterminação do corpo (em *Foda-se eu*) é a implicação que não se exerce por alguma declamação, demonstração e ilustração para o público a partir de qualquer síntese pessoal, mas sim pelo que imediatamente nos acontece. Ali, onde se está muito exausto para arrumar o cabelo, onde não se capricha no movimento seguinte por ter tropeçado no anterior, quando se está cansado demais para falar de si... Ali onde nenhum *serviço significativo* entrega ao público uma lição que ele deveria saber (talvez ele já saiba)... Ali onde nenhum agrupamento de jovens se engaja para barrar a passagem de um carro, mas onde serão todes atropelades, amistosamente.

Se implicar a ponto de não defender a própria implicação. Demorar implicando-se, e não se empoderando de tal ou para mostrar tal implicação. É este o sentido que a autodeterminação tem sido trabalhada por aqui, em comunhão com esse entendimento de avesso que se faz a partir do uso do termo por Lapoujade (2010) e Pelbart (2016).

### **Minha intuição para corpos sem órgãos só falha**

Me parece que há sempre um devir-falador quando tratamos de conceitos específicos e do uso dos termos adjacentes relativos a tais conceitos. Há sempre uma versão nossa, que é uma versão falastrona, à espreita para afogar o nosso acontecimento de corpo para fins de *comprovação da efetividade de um conceito no corpo*. Contraditoriamente, a princípio, “eu” me demoro a seguir no conceito de corpo sem órgãos e suas possibilidades. Me proponho a sempre duvidar se já criamos algum.

Imaginemos tentar segurar a gema de um ovo, usando os dedos da mão como uma pinça. Provavelmente vai escorregar, deslizar pelos dedos... ou ainda, se a unha estiver grande e pontuda, você pode furar a gema, romper essa frágil fronteira, e a gema então vai se misturar com a clara do ovo. Mesmo assim, o corpo sem órgãos não é uma essência.

Dentre todas as dificuldades de criar um corpo sem órgãos, duas parecem válidas de serem citadas aqui, que surgem necessariamente depois da introdução do conceito: a primeira é a sensação de compreensão de sua especificidade, e a segunda é o desejo de “repetir” sua criação. Ainda que o vício não faça parte do corpo sem órgãos pleno (DELEUZE, GUATTARI, 2012), uma

vez que se reconheça como um e se aproprie dessa atual e pré-individual natureza, seria possível para nossa tristeza manchar também este mapa? Em outras palavras, o estudo do povoamento do corpo e da obtenção de tudo que ele pode se tornará mais um estrato que é reterritorializado pelo organismo? O caso é parecido com o da *pose de dissolução*, mas o vacilo vem de outro lugar.

O estudo que vem sendo articulado aqui neste texto foi feito principalmente em salas de ensaio, mas houveram também encontros teóricos, além de conversas após os ensaios. Todes que implicaram seus corpos na cena de *Foda-se eu* compreendem, ao seu modo e desejo, o conceito de corpo sem órgãos em Artaud, Deleuze, Guattari e Uno.

Este acontecimento de corpo, ou conjunto de acontecimentos de corpo, foi cunhado por Antonin Artaud em 1947, em uma emissão radiofônica que só seria publicamente conhecida no ano seguinte. Artaud já havia evidenciado seu descontentamento com os órgãos anteriormente, em diversos textos, mas foi na emissão que ele os declarou guerra e acusou o juízo que impedia o corpo e a vida de serem tudo que podiam ser, o que potencialmente sempre foram. Décadas depois, o corpo sem órgãos torna-se um conceito fundamental e com protagonismo na filosofia e prática clínica espinosista de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que reconhecem em Artaud e em outros corpos plenos (que são citados em toda a obra) uma ampla resistência da subjetividade frente ao referencial psicanalítico freudiano, ao domínio de significações passíveis de representação e à constante recodificação capitalística. A proposta de Deleuze e Guattari nada teria de institucional ou de institucionalizante, por isso sua “consistência paradoxal de uma enunciação em ruptura” (SIBERTIN-BLANC, 2022, p. 13), que deve estar em constante operação sem se tornar um automatismo. Tal se torna o desafio de conversarmos sobre o que transversaliza a esquizoanálise.

Deleuze e Guattari também apostam em certa literalidade na obtenção deste corpo, que deveria então ser povoado de forças multidirecionais para exercer a vida em sua plenitude. Enquanto Artaud trouxe poucos indícios práticos e sistemáticos dessa busca (QUILICI, 2015), os filósofos sugerem os programas de criação (ou realização).

O corpo sem órgãos é a matéria desestratificada. A matéria que ainda não foi organizada de determinada forma, em que não há sedimentação e unificação (DELEUZE, GUATTARI, 2011). O corpo sem órgãos não foi distribuído de

determinada forma, ele está *antes* da demarcação, do registro que ordena e serializa. Mas estar antes é também estar depois, uma vez que situações específicas seriam gatilhos para desorganizar os estratos e enfim refazer este status pré-distribuído (pós-distribuído). Esta é a importância do programa do corpo sem órgãos: fabricá-lo e fazer que passemos por ele (DELEUZE, GUATTARI, 2012).

Desorganizar uma ave até que ela “volte”<sup>6</sup> ao fluxo do dia que esteve dentro do ovo, onde os órgãos ainda estavam *para serem demarcados*. Desestratificar a Terra até que ela seja um grande átomo onde toda a erosão está por vir. Por “desorganizar” também podemos entender uma outra maneira de enxergar tudo que já está por aí.

Mas são coisas do corpo. Não são ideias posadas, povoar o corpo não é uma metáfora para nada. Quando Uno descreve como “banal” o corpo sem órgãos de Hijikata (UNO, 2018), ele está nos dizendo que esta realização acontecia de maneira palpável mediante uma investigação continuada de corpo, da pequenez dos movimentos, e com corpos que estariam à margem da territorialização do desejo e da vida que acontecia no Japão pós-guerra. Há uma importância na demora – de se demorar tanto por aqui, onde as coisas acontecem (ainda que de forma pequena), que uma hora, em meio a esta permanência que tornou cotidiana a corporeidade altamente exposta, que o corpo sem órgãos “simplesmente” acontece.

A banalidade e a demora no corpo não devem significar uma aversão à leitura e articulação dos termos, mas na verdade uma aceitação de que estes termos não estão em atividade no corpo *ainda*. Algo como “eu já sou um corpo sem órgãos” é tão perigoso quanto “eu posso compreender um corpo sem órgãos, determinar quando ele foi criado, quando ele aconteceu”. E sendo necessário, imaginemos o seguinte: corpos que agora fariam uma pose de corpo sem órgãos, e que ficam tornando essa pose um novo território, um novo lado certo da história a ser defendido e individualizado.

---

<sup>6</sup> Cometo este pecado deleuziano para contribuir com o entendimento do que é e pode ser um corpo sem órgãos, a partir de um exemplo, de uma metáfora. Num outro momento, mais rigoroso, me corrigiria com a seguinte citação: “O CsO [corpo sem órgãos] não existe ‘antes’ do organismo, ele é adjacente, e não para de se fazer” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 31).



Dissecando o problema, que estamos brevemente imaginando, vamos supor que: 1) eu entendi o que é o corpo sem órgãos, conceitualmente, a partir das referências citadas; 2) eu tenho um desejo de realizar este corpo sem órgãos, de que o corpo sem órgãos seja parte integrante da minha realização cênica, coreográfica, performática e/ou de vida; 3) eu realizo um acontecimento de corpo que eu suponho (esta suposição pode ser baseada também em referências imagéticas ou descritivas) que tenha sido uma efetivação plena do corpo sem órgãos; 4) eu atribuo uma imagem ou algumas imagens ao meu corpo sem órgãos, a partir da lembrança do acontecimento que eu tive; 5) eu busco repetir a imagem que eu atribuo ao corpo sem órgãos; 6) eu passo a considerar o corpo sem órgãos algo que eu tenho, numa espécie de relação mútua de pertencimento (eu pertencço ao corpo sem órgãos e o corpo sem órgãos me pertence); 7) eu passo a olhar para o corpo sem órgãos como algo que é meu e que eu devo defender.

Há uma importância em duvidar do corpo sem órgãos exatamente enquanto se passeia por ele... e isso é martelá-lo um pouco. Tal qual a ultrapassagem que vimos em Lapoujade, “alguma coisa ultrapassa a dança, mas também zomba dessa ultrapassagem” (UNO, 2018, p. 74). Penso, em Matilha, que aí está uma possibilidade de experimentação do corpo, nessa oscilação “às avessas” entre preenchimento e esvaziamento do corpo involuído, em involução.

A pesquisadora Silvia Fernandes, na introdução da recente publicação de “Artaud le Momo” (2022), nos diz que “a poesia fecal, concreta e material, intensifica o corpo sem órgãos”. As fezes que comemos no nosso *Foda-se* expressam exatamente o estado de dúvida que estamos e devemos estar com relação aos nossos corpos sem órgãos.

### **Ficar meio por aqui**

Matilha pode ser um agrupamento de cachorros, lobos, chacais, ratos e qualquer outro animal. Qualquer outra coisa na verdade. Um agrupamento de performers, de intérpretes... De pessoas que ficam meio por aqui... Precisamente: *meio* por aqui, nem tanto assim. Não ficam a ponto de este ser o seu território. Rapidamente se dissipam em direção a qualquer outra coisa. Nenhum espaço será definitivo por aqui, onde vamos *meio* ficar. O corpo sem órgãos não é *clubber*, por exemplo.

Este agrupamento que estou tratando não é um pequeno exército de seres uniformizados. São de guerra, talvez... E são tão complexos quanto esburacados, fissurados. A questão da Matilha é valorizar todas as oportunidades de agrupamento que se efetuam por qualquer outra coisa que não a ordenação por parentesco. E a matéria prima para isso – os ruídos – sempre estiveram aí, assim como potencialmente sempre estamos em matilha.

Favorecer os ruídos é a tarefa, se importar com as anomalias é a tarefa! Encontrar as anomalias, talvez até se debruçar ali... encaixar a cabeça dentro de alguma anomalia, relaxar um pouco. Mas isso não é acolhimento, é alguma outra coisa. Corpos contorcidos e apropriados de suas anomalias que também zombam do fato de que suas figuras podem ser interpretadas como ilustrações do corpo sem órgãos. Preferir o pé na nuca ao olho revirado, o *arm swing* e o *waacking* gratuitos à tremedeira hiperventilada.

E para isso a involução é pertinente, no sentido de não estarmos regredindo, mas sim por nos desfazermos (em todas as camadas que lembrarmos, sem parar) da ideia de evoluir (DELEUZE, GUATTARI, 2012), de progredir, de sofisticar. Formando blocos de dúvidas fundamentais, onde talvez realizemos alguma passagem. Uma Matilha em dúvida é uma Matilha duvidosa. Uma Matilha que abriu estranhos espaços no corpo, onde neles cabem pedaços de outros corpos.

Só o corpo sem órgãos que duvida de sua própria criação pode ser o verdadeiro fazedor do “teatro como repetição daquilo que não se repete”, onde a “repetição da diferença se repete indefinidamente” (DERRIDA, 2009, p. 364 e 365). Começamos por lembrar de duvidar... Depois nos propomos a ficar bastante tempo duvidando do corpo sem órgãos... E vamos diminuindo o intervalo entre os momentos de dúvida... Até só duvidar. Um estado de fundamentalmente dúvida, uma dúvida contínua sobre ter feito alguma passagem em algum momento. Para sempre.

## Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Vida**. Organização de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2014

\_\_\_\_\_. **Artaud, o momo**. Tradução de Sílvia Fernandes. São Paulo: n-1 edições, 2022.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4**. Tradução de Suely Rolnik. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

KUNIICHI, Uno. **Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado**. Traduzido por Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Artaud: pensamento e corpo**. Traduzido por Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2022.

LAPOUJADE, David. **Deleuze: política e informação**. In Cadernos de Subjetividade. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: PUC, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/issue/view/1973>

PELBART, Peter Pal. **O avesso no niilismo: cartografias do esgotamento**. 2ª edição. São Paulo: n-1 edições, 2016.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

\_\_\_\_\_. **O ator-performer e as poéticas das transformações de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. **Direito de sequência esquizoanalítica: contra-antropologia e descolonização do inconsciente**. Tradução de Takashi Wakamatsu. São Paulo: n-1 edições, 2022.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes Moura. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

## TEATRO PARA CRIANÇAS NÃO É BRINCADEIRA

Denise da Luz<sup>1</sup>

Max Reinert<sup>2</sup>

**Resumo:** O texto discorre sobre a trajetória da Téspis Cia. de Teatro, grupo sediado na cidade de Itajaí (SC), e discute sua visão sobre o teatro feito para crianças, tendo como ponto de partida um olhar para a dramaturgia e a direção, resgatando um lugar de respeito e destaque a produção para esta faixa etária, muitas vezes, desprestigiada.

**Palavras-chaves:** Teatro para Crianças; Teatro Catarinense; Dramaturgia Contemporânea para Crianças; Téspis Cia. de Teatro.

A Téspis Cia de Teatro, situada em Itajaí (SC), desde sua formação em 1993, tem se dedicado em cinquenta por cento das suas produções às montagens de espetáculos para as infâncias. A companhia vive profissionalmente de teatro e essa decisão inicialmente acabou se dando pelo fato destes espetáculos encontrarem normalmente mais possibilidades de circulação, contribuindo desta forma com a sobrevivência do coletivo. Mas, este não é o único motivo. Para além da máxima da “formação de plateia”, que supõe que as crianças que desenvolverem o hábito de assistir teatro serão consumidoras dele quando crescerem, nós acreditamos que este público merece ter acesso a obras que sejam pensadas e elaboradas com a mesma responsabilidade e profissionalismo das direcionadas aos adultos. Este é também o motivo pelo qual, ao falar de direção teatral, optamos por abordar

---

<sup>1</sup> Denise da Luz é formada em Letras pela UNIVALI (Universidade do Vale de Itajaí) e iniciou suas atividades como artista da cena em 1988. É uma das fundadoras da Téspis Cia de Teatro (1993), na cidade de Itajaí (SC). Desenvolve trabalhos como figurinista e produtora cultural, orienta processos pedagógicos na área e é gestora da Itajaí Criativa desde 2016. Já participou da montagem de mais de 20 espetáculos, viajando com eles a vários lugares do Brasil e exterior. Foi diretora do Teatro Municipal, coordenadora da Mostra Internacional de Teatro de Grupo (2000 a 2004) e do Festival Brasileiro de Teatro Toni Cunha (edições 2011, 2019, 2022).

<sup>2</sup> Max Reinert é dramaturgo e diretor artístico da Téspis Cia. de Teatro. Desenvolve estudos na área de dramaturgia contemporânea, tendo participado do Núcleo de Dramaturgia do SESI PR. Ministrou oficinas nesta área para o SESC Nacional e foi convidado para o projeto “Encontro com o dramaturgo”, coordenado por Stephan Baugarten (UDESC). Foi produtor do Festival Brasileiro de Teatro Toni Cunha (2017) e coordenador técnico em 2019 e 2022. Teve sua dramaturgia publicada pelo selo Dramaturgias da Editora MultiFoco, com curadoria da revista virtual Questão de Crítica (2013) e mais recentemente pela Editora Urutau (2021).

reflexões relativas às montagens de nossos espetáculos para as infâncias, já que também trabalhamos na produção de peças para adultos.

Em nossa percepção, por mais que já tenhamos tido avanços, percebemos que o teatro feito para crianças ainda é atualmente, em grande medida, marginalizado e visto como um teatro menor, no mal sentido da palavra. Identificamos isto ao olharmos para o espaço reduzido (muitas vezes, inexistente) que ele ocupa nas grades de programação dos “grandes festivais de teatro”, nas diferenças de cachês encontradas em algumas tabelas de sindicatos, onde desempenhando a mesma função, um profissional de teatro para crianças ganhará menos do que outro de teatro para adultos; na ausência em debates acerca de produção teatral, também em pesquisas e publicações acadêmicas, e até mesmo na produção de pensamento crítico. Evidentemente que reconhecemos algumas iniciativas criadas especialmente para promover e discutir a produção do teatro para infâncias, tanto através de festivais como na criação de organizações, mas sobre as quais não nos deteremos aqui, por não serem, estas, objetos de análise do presente texto.

Um dos cuidados que sempre procuramos tomar desde as nossas primeiras montagens, foi o fato de evitar tratar as crianças como seres incompletos, como “alguém que ainda virá a ser”. Além de respeitá-las como pessoas inteligentes, críticas e sensíveis que são, sempre nos preocupamos em levar espetáculos que se relacionem com as crianças de maneira horizontal e que não tenha a pretensão de lhes ensinar nada. No nosso ponto de vista este não é lugar nem a função do teatro, mas percebemos ainda essa abordagem em boa parte da produção de espetáculos, como se a fruição da obra artística por si só não fosse suficiente, tendo que ter alguma “utilidade a mais”, configurando desta forma peças didáticas e muitas vezes moralistas.

No que tange aos procedimentos de criação e direção do espetáculo, inicialmente o que norteia nossas escolhas passa pela visão que temos das infâncias e do teatro que queremos e/ou devemos fazer para elas, como citado anteriormente. Costumamos trabalhar de maneira colaborativa, embora os/as diversos/as profissionais envolvidos/as assumam diferentes papéis dentro da produção. Diretor/a, atores/as, técnicos, criadores/as de trilha sonora, luz, figurinos, vídeos, cenários, dialogam durante todo o processo no intuito de gerar

ferramentas para provocar o desenvolvimento da linguagem e ir estruturando um espetáculo que, aos poucos, vai criando contornos.

Normalmente não partimos de um texto pronto em nossas montagens (o mesmo acontece nos espetáculos para adultos). Apesar de já termos feitos releituras de clássicos como *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do Espelho* de Lewis Carroll, além de *O Patinho Feio* (a versão mais conhecida é a de Hans Christian Andersen, porém a utilizada foi a versão dos narradores rústicos em idioma magiar por falusias mesélok para Clarissa Pinkola Estes, analisada no livro *Mulheres que Correm com os Lobos*); mas nesse caso os textos originais serviram apenas como disparadores para criar obras que tinham a intenção de serem singulares.

**Imagem 01 – Espetáculo *Um, dois, três: Alice!***



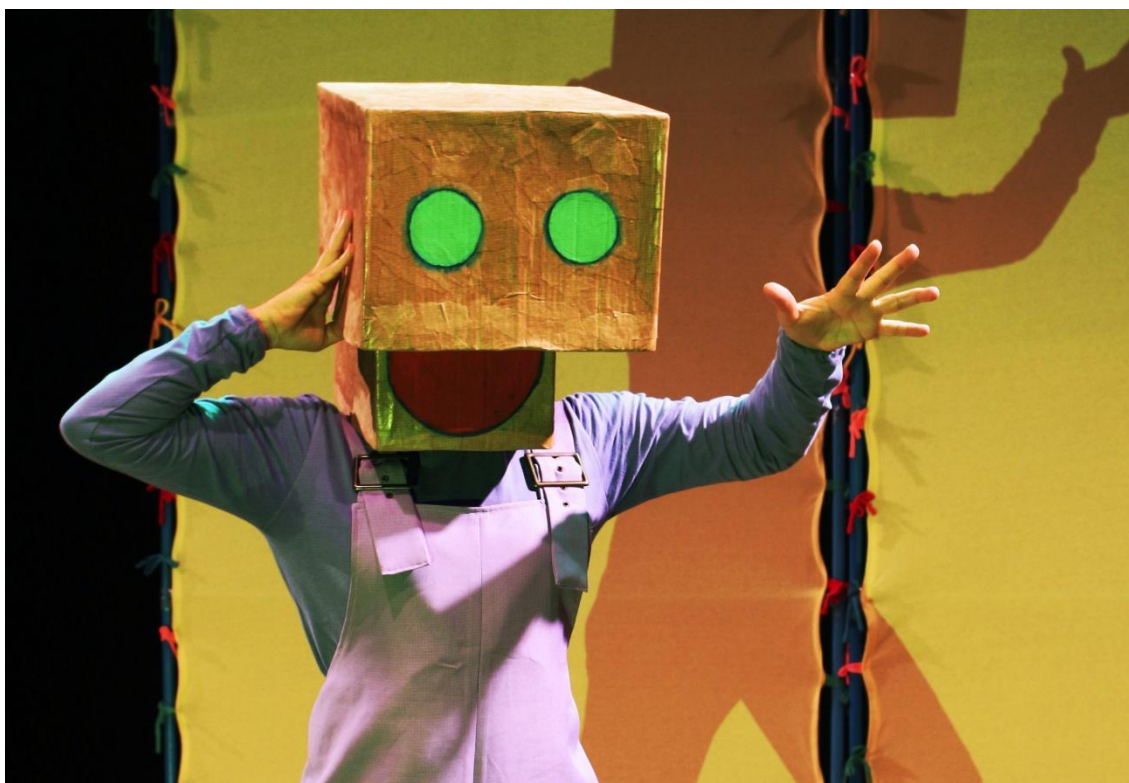
Denise da Luz e Cidval Batista Jr. em cena, com imagens de Leandro de Maman.  
Fotografia de Fernanda de Freitas.

Recentemente temos nos debruçado sobre narrativas cada vez menos lineares, no sentido de contar uma história com começo, meio e fim, dando preferência a explorar as possibilidades das dramaturgias do corpo na cena (na relação com o espaço cênico, com objetos, figurinos, trilha sonora, iluminação,

projeção de vídeos); suprimindo inclusive nas últimas montagens, a utilização de palavras articuladas, utilizando apenas *gromelô* e onomatopeias.

Outra questão é a “não criação de personagens” que seguem a cartilha do realismo psicológico, por exemplo. Os/as atores/as costumam se colocar em cena em primeira pessoa, assumindo diante da plateia que eles/as se encontram em situação de jogo, sem querer camuflar nada ou criar ilusões de serem outros. Os corpos vão se transformando e se relacionando com as situações criadas na cena à medida que vão sendo solicitados pela narrativa que está sendo criada. Quando acontecem transformações tanto de figurinos como de cenários e/ou outros elementos, elas normalmente são assumidas em cena e explicitadas como jogo ou recurso teatral, constituindo linguagem, sempre levando em consideração a presença da plateia. A feitura do teatro fica normalmente exposta, utilizando inclusive o operador técnico (de luz, som e vídeos) à vista do público.

**Imagem 02 – Espetáculo *Papelê – Uma Aventura de Papel***



Denise de Luz em cena, com máscara criada coletivamente.  
Fotografia de Max Reinert.



*Papelê – Uma Aventura de Papel*, nosso trabalho mais recente e que permanece no repertório da companhia, por exemplo, é um jogo aonde as atadoras vão passando por várias brincadeiras e criando pequenas narrativas (sonoras e visuais) a partir de transformações do elemento e do conceito “papel”. Dessa forma, um pedaço de papel que inicialmente estava enrolado em um suporte, transforma-se em um boneco e as atadoras vão criando à vista do público, inúmeras figuras que assumem “diferentes papéis” com diversas características e distintas funções dentro do jogo\nnarrativa.

Nossa dinâmica de trabalho tem procurado se alinhar cada vez mais de maneira horizontal, onde depois de lançarmos mão de algumas pesquisas relativas ao tema, texto ou ideia, a direção costuma, normalmente, lançar propostas para os/as atadores/as criarem situações a partir de exercícios de improviso.

Essas propostas tanto podem ser a criação de um comportamento físico, como na montagem de *O Patinho Feio*, *o Gato Desgrenhado* e *as Galinhas Vesgas do Mundo*; onde os/as atadores começaram criando a maneira de se movimentar das “figuras-personagens” da narrativa ou com jogos rítmicos como em *Um, dois, três: Alice!*, onde os/as três atadores/as se utilizavam de músicas e sonoridades para construir a dinâmica rítmica de movimento da peça e dos cenários. Ou ainda a pesquisa de materiais como em *Papelê – Uma Aventura de Papel*, onde foram experimentadas as diversas possibilidades de criação com este material, desde a construção de bonecos até a de vestuários e cenários.

O ritmo do processo é ditado pelos/as atadores/as que elaboram propostas a partir das provocações, as quais recebem intervenções ou provocações do diretor, que no caso da nossa companhia é também o dramaturgo. À medida que acumulamos materiais, vamos construindo um esqueleto do que começa a constituir a estrutura dramática do espetáculo. Em seguida, e muitas vezes quase simultaneamente, cada novo elemento que entra modifica e se deixa modificar pelo já existente, criando através de uma proposta dialética, camadas de leituras para a obra.

É importante salientar que a lógica interna da criação se impõe à necessidade de fazer escolhas para a cena. Ao invés de nos ocuparmos, durante os ensaios, de tentar concretizar uma visão externa ao processo e nascida a priori, deixamos que as escolhas estéticas e poéticas sejam impulsionadas pela

lógica interna de cada dramaturgia que está sendo construída colaborativamente; sempre respeitando o andamento de cada material que difere a cada montagem. Materiais diferentes requerem procedimentos específicos. Mas, isto é algo que, muitas vezes, só descobrimos dentro do próprio processo, entendendo que apesar da experiência acumulada em outras produções, a criação não se trata de uma reprodução em série ou de repetição de fórmulas.

Outros elementos, como a trilha sonora, que, nas montagens dos últimos doze anos da companhia, tem sido criada de maneira determinante para a pesquisa de linguagem e de forma imprescindível para pontuar e co-criar situações, já que não temos utilizado palavras articuladas, pela parceira com a *sound designer* Hedra Rockenbach; além dos figurinos, iluminação, projeção de vídeo (em alguns casos), bonecos vão se somando e dialogando entre eles para finalmente chegar, após normalmente cerca de seis meses de processo, em uma estrutura “definitiva” de encenação.

**Imagem 03 – Espetáculo *O Patinho Feio, o Gato Desgrenhado e as Galinhas Vesgas do Mundo***



Denise da Luz, Mônica Torinelli e Fabrício de Carvalho em cena.  
Fotografia de Julian Cechinell.

A palavra “definitiva” aparece assim, entre aspas, porque outra fase do espetáculo é quando ele começa a se relacionar com a plateia. Temos procurado experimentar a realização de ensaios gerais, com a presença de crianças, no sentido de perceber sua recepção. Depois da estreia, seguimos nessa investigação, que na nossa maneira de ver é infinita, e sempre vamos fazendo pequenos ajustes necessários. De todo modo, mesmo que esses ajustes não aconteçam na peça que estamos apresentando naquele momento, levamos as questões que surgem na relação com o público para o processo da montagem seguinte.

Acreditamos que cada criança, assim como cada adulto, é única com suas subjetividades. Diante disso, procuramos observá-las e ouvi-las ao máximo, no intuito de criar possibilidades de diálogos. Estamos interessados em conhecer e partilhar como elas vivem, como pensam e como sentem influenciadas por seus contextos cotidianos. Para tanto, procuramos manter uma escuta sensível e atenta do discurso advindo da própria criança. Outra questão que levamos em conta fortemente é o fato de “ativar nossas crianças” dentro destes processos de criação. Pode parecer clichê, mas todos já fomos crianças, e a verdade é que a criança que fomos, continua fazendo parte do adulto que nos tornamos. Desta forma, para nós, é fundamental quando começamos a criar uma peça para infâncias, acessarmos nossos universos lúdicos, abriremos espaço para imaginação, nos lançarmos ao chão (literalmente), ativarmos uma maneira de pensar que rompa com a lógica formal, agirmos com os ouvidos, com os olhos, com a pele, encurtarmos a distância entre o impulso e a ação. Mas ora, não é o mesmo que fazemos quando nos colocamos a criar um espetáculo para adultos? O que muda então? Nada! A isso queremos chegar! Talvez a escolha de um tema ou outro, e a maneira de explicitá-lo e aprofundá-lo que tenha mais relação com uma fase da vida e não com outra. Afinal, crianças e adultos convivem e compartilham do mesmo mundo.

## PERCURSOS CÊNICO-PEDAGÓGICOS DA *MISE-EN-SCÈNE*: TRÊS POÉTICAS DA ENCENAÇÃO EM *HAMLET* E *HAMLET MÁQUINA*

Bárbara Tavares<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo trata da análise cênico-pedagógica de três percursos de criação desenvolvidos no curso de pós-graduação *lato sensu* da Universidade Federal do Tocantins (UFT). O objetivo do estudo é debater o trabalho da direção teatral, observando o processo e a produção da obra, na relação com o audiovisual. Para tanto, aborda-se estudos e autores do teatro e do cinema. Os conceitos operadores são a *mise-en-scène* e a poética da encenação. A metodologia adotada, originária nos estudos de Mikhail Bakhtin, é o dialogismo e a discursividade na relação entre a pesquisadora e os seus “outros”. A conclusão aponta a importância e a fecundidade do diálogo e da hibridização de linguagens da Arte no processo criativo da direção teatral.

**Palavras-chaves:** Direção Teatral; Relação Teatro e Audiovisual; *Mise-en-Scène*; Poética da Encenação; Percurso de Criação.

### Percurso Cênico-Pedagógico

Este artigo trata da análise do percurso de criação e do resultado estético de três experimentos de encenação em vídeo (2022), inspirados nas obras *Hamlet* de William Shakespeare (1564 - 1616) e *Hamlet Máquina* de Heiner Müller (1977), produzidos por três estudantes do componente curricular “Processos Criativos e Pedagógicos em Teatro”, no curso de pós-graduação *lato sensu* em Arte e Educação Contemporânea da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

O componente curricular teve a participação de doze estudantes matriculados, das cinco regiões do país, e, em função da pandemia do COVID-19 deflagrada em 2020, foi todo ministrado em formato de *workshop online*. A carga horária totalizou vinte horas. O objetivo foi promover a experimentação e a criação de uma pequena obra de arte em vídeo, possibilitando a vivência do trabalho da direção e a reflexão sobre a poética da encenação, a partir de

---

<sup>1</sup> Bárbara Tavares é cariana (mistura de carioca com goiana), professora, diretora teatral e mãe. Bacharel em Interpretação Teatral pela UnB, mestre em Artes Cênicas pela Unirio e doutora em Artes pela Unesp. Professora adjunta do Curso de Licenciatura em Teatro da UFT. Desenvolve pesquisas e projetos na área de Artes, com ênfase no ensino de teatro, direção, encenação, método autobiográfico na formação de professores, teatro feminista, história do teatro, teatro político, relações entre teatro, cinema, televisão e literatura.

procedimentos, expedientes técnicos e estéticos aplicáveis à prática da *mise-en-scène* em formato de vídeo.

O primeiro ato do componente curricular ocorreu de forma síncrona, e foi destinado ao estudo, leitura e análise das obras *Hamlet* de William Shakespeare e *Hamlet Máquina*, de Heiner Müller. Foi realizado, ainda, uma audiência individual e posterior debate coletivo dos vídeos *Hamlet* (2008), entrevista e espetáculo com Wagner Moura e direção de Aderbal Freire; *Ensaio.Hamlet* (2004), da Cia dos Atores com direção de Henrique Dias; *Hamlet Machine* (1986), com direção de Bob Wilson e a minissérie para televisão, *Som e Fúria* (2009), com direção de Fernando Meireles.

O intuito pedagógico da etapa teórica foi o de possibilitar aos participantes uma visão panorâmica da dramaturgia clássica de Shakespeare e do contraponto épico e pós-dramático da dramaturgia de Heiner Müller. Assim, foi possível demonstrar modos diferentes de adaptação e de encenação da peça *Hamlet*, atrelados à fusão e ao hibridismo do teatro com o audiovisual. Buscou-se, ainda, apontar alguns elementos técnicos da *mise-en-scène* fílmica, demonstrando diferentes estilos de gravação e de edição em vídeo. A segunda etapa da matéria, realizada de forma assíncrona, foi dedicada ao processo de criação e de direção.

Todos os participantes da especialização são artistas e docentes bastante atuantes no mercado de trabalho, e a escolha dos três percursos e resultados analisados se deve ao fato dos estudantes em questão refletirem, mais direta ou indiretamente, em seus Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) ou em artigos publicados, sobre poéticas pessoais no campo da encenação e da docência da encenação, área na qual empreendo estudos.

### **Alinhavando conceitos-chaves**

O cerne da análise realizada são as três poéticas da encenação, criadas por meio da *mise-en-scène* em vídeo, desenvolvida pelos estudantes do componente curricular. Nesse quesito, faz necessário explicar os dois conceitos operadores. A *Poética* (do grego *poiétiké*, “arte poética”), aqui, entendida e concebida ativamente; e a *poiésis* na condição de uma práxis concreta de composição é empreendida na condição de *poiétiké*. As palavras *poiétiké* e *poiésis* concernem à ação em percurso de materialidade. De outro modo, desde

os gregos da Antiguidade Clássica, na área teatral, o conceito de *poiêin*, na condição de arcabouço técnico ligado à artesanaria, aparece sempre articulado a *logeion* (que concerne à razão) e à fantasia, e que diz respeito ao preenchimento inventado daquilo que não se encontra posto pela história. A *phantasia* é característica ao ofício dos sujeitos que tecem/costuram ações ligadas, grandemente, ao sensível (SANTOS, 2021). Assim, a poética é o trabalho com a costura fantasiosa (capacidade de inventividade sensível, articulando o objetivo e o subjetivo), esses aspectos coligidos caracterizam-se no caminho/percurso da criação, quer seja na elaboração do texto e das propostas de encenação, quer seja na atuação teatral.

A encenação, segundo Patrice Pavis a descreve é:

[...] uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulação do teatro para a necessidade do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém, de acordo com sistema implícito de organização de sentido (PAVIS, 2013, p. 03).

Considerando a fala de Pavis, entendo a encenação como o cerne do teatro, o *lócus* espaço temporal onde todos os elementos da linguagem convergem e são experimentados na forma de jogos, improvisos, textos, palavras, signos, sons, corpos, gestos, luzes, maquiagens, cenários e figurinos. Isto é, todo o conjunto de sensações sensíveis, abstratas, táteis, sonoras e visuais que se edificam em cena por meio do trabalho individual e coletivo de artistas cênicos.

Da união entre os dois conceitos, acima apresentados, eu vislumbrei a noção de poética da encenação. E, à luz dos estudos de Walter Benjamin, John Dewey, Henri Bergson e Gilles Deleuze, denominei-a como uma pedagogia cênica coletiva *mutatis mutandis*, que pressupõe, no processo da criação: a artesanaria, conhecimento prático e técnico adquirido; a pluralidade metodológica, experimentação multirreferencializada de expedientes, procedimentos e técnicas de criação em teatro; a experiência, conceito complexo, estudado por diferentes vieses teóricos, e compreendido como tudo aquilo que nos acontece (SANTOS, 2021). Nessa perspectiva teórico-prática, a poética da encenação é

um fenômeno estético sensível, singular e dialógico que acontece em meio à alteridade e aos encontros entre artistas. A cada encontro de criação cênica coletiva, um percurso é traçado, a cada percurso uma poética da encenação se perfaz e é plasmada em forma de obra de arte.

Ocorre que a encenação em vídeo é realizada tal como no cinema e, é chamada, nesse caso, de *mise-en-scène*. A *mise-en-scène*, comumente traduzida como encenação, é uma expressão francesa oriunda do teatro, mas que tecnicamente significa “colocar no palco”, o que transposto para o cinema ou para a TV significa colocar no filme, na tela, no vídeo. Ela envolve os mesmos elementos da encenação: texto (roteiro), atuação, cenário, figurino, maquiagem, iluminação, trilha sonora e tudo o que aparece no plano da cena. Mas, a *mise-en-scène* define, principalmente, o enquadramento, o movimento da câmera, a disposição de atores e objetos em cena, a edição e a montagem, que, reunidas, desenham o resultado do filme ou do vídeo. Portanto, *mise-en-scène* caracteriza o estilo, a estética fílmica que se torna a marca registrada de cada cineasta/diretor(a).

Não se trata de refletir sobre atuação dos atores ou o conjunto da interpretação, mesmo reconhecendo que ambos afetam o fenômeno considerado. Da mesma forma, não há como negar a influência do movimento de câmera, particularmente, do enquadramento. Talvez seja Eisenstein quem mais tenha se aproximado da ideia ao falar de *mise-en-shot*, a apresentação de uma opção por meio da imagem fílmica. É, ao mesmo tempo, teatral, pois envolve encenação, e pictórica, já que a tela, como um quadro, apresenta ao espectador um plano vertical emoldurado (BORDWELL, 2008, p.30).

Tal como no teatro, a cenografia no vídeo pode ser uma locação real já existente, ou um estúdio projetado e construído como um espaço, uma cidade cenográfica. Mas, a colocação dos objetos no quadro fílmico adquire função e contornos sógnicos, algumas vezes, até mais relevante que no teatro. Isso porque a filmagem envolve o movimento de câmera (*zoom*) que pode capturar o espaço e os atuantes a partir de uma perspectiva muito próxima (*close-up*), longe (plano de conjunto, panorâmica) ou pelos *travellings*, movimentos de câmera, frontais laterais e circulares, *plongée* (de cima para baixo) e contra *plongée* (de baixo para cima).

Por isso que, na *mise-en-scène* fílmica, a colocação dos objetos e atores em relação à câmara, aliada a edição e montagem, define se a narrativa é clássica, se facilita o efeito janela e a relação catártica e intensa do espectador com o mundo mostrado pela câmara, isto é, com a ficção vista como uma existência autônoma. Ou se o estilo fílmico é experimental e vanguardista, de opacidade, “tela opaca”, que por meio de efeitos estéticos de estranhamento, distancia o espectador, chamando a atenção para o aparato técnico ficcional da representação.

Os figurinos, a maquiagem e os acessórios no audiovisual, diferente do teatro, podem ser produzidos por meio de efeitos especiais de animação e computação gráfica. A iluminação para o cinema também mantém semelhança com o teatro, muito embora, no palco, ao vivo, ela possa ser mais ampla que no quadro fílmico. A luz pode ser natural (ambiente externo) ou artificial (estúdio), pode assumir funções dramáticas, simbólicas e de ambientação temporal. Pode criar ambientes artificiais, realizar recortes de espaço e ampliar a dimensão em 3D, ou ainda, produzir movimentos de/cena. No teatro, a imagem é vista em movimento real, ao vivo; no filme, a imagem é fotografada. Mas, em ambas as artes, a iluminação ajuda a compor o quadro, a desenhar as áreas mais claras e escuras. A iluminação guia a nossa atenção durante a cena, destaca objetos ou deixa nas sombras algo sugestionado.

Outro aspecto importante da *mise-en-scène* fílmica é a profundidade no plano de cena. No teatro também se observa, atentamente, a profundidade e a distância do palco na relação entre os atores, o cenário, os objetos e o público. No audiovisual, esse elemento assume função estruturante, porque, como já dito, o cinema e o vídeo são acima de tudo fotografias, e como tal, o resultado visual é minuciosamente pensado dentro das bordas do quadro fílmico pictórico. Assim, é possível termos um espaço raso onde a imagem aparece plana ou bidimensional, ou um espaço fora da tela, que é aquele que não está fisicamente presente no quadro. Nesse caso, o espectador se torna consciente de algo fora do quadro através da resposta de uma personagem a esse algo. Ou ainda, através do efeito de quebra da quarta parede (BRECHT, 1978), que no teatro é quando os atores narram, de forma crítica, e se dirigem diretamente ao público, rompendo, assim, com a estrutura de tempo e de espaço da ficção. No



cinema, o efeito de quebra da quarta parede ocorre quando os atuentes, na pele das personagens, olhando diretamente para câmera, se dirigem ao espectador.

A atuação, a performance do ator ou da atriz, é o cerne do andamento da cena no teatro e no cinema. E isso independente da história, do estilo de narrativa, seja comercial ou experimental. É função dos atuentes darem vida às personagens, por meio de ações, gestos, expressões, entonações de vozes e palavras, e o que mais for necessário, psicofisicamente, para atingir o encontro com o público. Isto é, a comunicação direta com o espectador, que é o elemento último para o qual todo o trabalho da *mise-en-scène* fílmica se destina.

Por fim, chega-se à montagem ou edição, que é elemento singular e específico da obra de arte audiovisual, e que possibilita cortar, colar e produzir efeitos especiais, 3D em animação, efeitos de aceleração, câmera lenta, sobreposição e fusão de imagens. E, exatamente por conta dos recursos da edição, os cineastas e estudiosos do audiovisual afirmam que a montagem é o coração do cinema. “[...] a filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem e de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado e eliminado na montagem” (XAVIER, 2005, p.29). A seguir passa-se a análise das obras de Shakespeare e Müller.

### **Ritual, improvisado e intertextualidade em *Hamlet*: teatralidades fecundas para *mise-en-scène***

O enredo de *Hamlet* é, à superfície, simples. Mas, ao analisar a obra de Shakespeare, o que se vê é um enredo múltiplo e sofisticado, com várias linhas narrativas, clímax e desenlaces casualmente dependentes um do outro, entramados numa teia, em que os acontecimentos se sucedem, tal como a queda em cascata de efeito dominó.

O Príncipe Hamlet tenta vingar a morte de seu pai, o rei da Dinamarca, envenenado pelo seu tio paterno Cláudio, que, imediatamente, apodera-se do trono e se casa com a rainha Gertrudes, mãe de Hamlet. O fantasma do pai surge pedindo-lhe vingança e o príncipe faz-se passar por louco para descobrir a verdade. Hamlet resolve surpreender seu tio fazendo com que uma companhia de atores itinerantes represente na corte, na presença do rei Cláudio, uma peça contendo episódios de traição que se parece com a morte do seu pai. A peça apresentada ao rei causa-lhe tal perturbação que Hamlet fica convencido que

ele é o criminoso. Em uma discussão com a rainha Gertrudes, Hamlet percebe que há alguém os espionando, e acreditando que atrás da cortina estivesse o rei Cláudio, ele enterra a espada em alguém que, afinal, não passava de Polônio, braço direito do rei Cláudio. A bela Ofélia enlouquece e comete suicídio devido à morte do seu pai pelas mãos de seu amor Hamlet. Laertes, filho de Polônio e irmão de Ofélia, é também tomado pelo desejo de vingança pelas mortes de sua família, e invade o castelo para satisfazer o ódio que sente. Laertes e Hamlet marcam um duelo na frente de toda a corte. Laertes, instruído por Cláudio, fere Hamlet com um florete envenenado, contudo, durante a luta eles trocam as armas e o príncipe fere Laertes. Celebrando pelo bom êxito do filho, a rainha bebe o vinho envenenado que Cláudio preparara para Hamlet. Quando estão morrendo, Gertrudes e Laertes revelam a vilania do monarca, e Hamlet mata Cláudio com o florete envenenado. Das mãos de Horácio, o príncipe arranca a taça com veneno, e após beber, pede ao seu melhor amigo que viva para limpá-lo o nome.

O enredo e o oscilar das tensões e conflitos de Hamlet indicam um tema subjacente ao drama central, mas não possibilitam compreender a principal ação da peça.

Se queremos chegar um pouco mais perto da peça como peça, é necessário considerar o conceito total de teatro que Shakespeare tinha e que presumia em seu público; porque esse teatro oferecia meios de “imitar a ação” que não se poderiam supor sob a arte de construir enredos como ela é considerada geralmente (FERGUSON, 1964, p.107).

Ferguson destaca que as obras de Shakespeare, sobretudo, *Hamlet*, são “pratos cheios” para a ação, o improvisado, o rito e a encenação. “As cenas espetaculares são rituais cívicos, militares ou religiosos: mudança da guarda, reunião solene da corte da Dinamarca, o funeral de Ofélia (FERGUSON, 1964, p. 107). “E as cenas improvisadas parecem manter uma relação significativa e paralela aos rituais” (FERGUSON, 1964, p.110). “É na cena dos atores que a teatralidade peculiar de Hamlet – ritual como teatro e teatro como ritual; a um tempo improvisação ligeira e ocasião solene – está mais claramente visível” (FERGUSON, 1964, p.110).

As sequências cômicas, os ritos, os improvisos e as tragédias de cada personagem iluminam a ação total da peça de vários possíveis ângulos que, sentimos a irrupção e a profusão da teatralidade já na primeira leitura da obra. Dito em outras palavras, Shakespeare data de mais de quatrocentos anos, e ainda comunica de forma tão potente, porque suas peças desvelam os paradoxos humanos, e, no caso, específico de *Hamlet*, a trama mantém o ritmo peculiar da ação dramática envolta pelos ritos e improvisos, o que conduz à representação histriônica que fornece um arsenal imagético para multiplicidade de estilos da *mise-en-scène*.

Por isso, *Hamlet* de Shakespeare e *Hamlet Máquina*, de Müller foram escolhidas como obras (mapas) para a criação em vídeo, pois vislumbrei, nos dois textos, uma possibilidade de adensar a discussão acerca dos limites da *mise-en-scène*, a partir do embate estético entre os modelos dramático, épico e pós-dramático. E, embora não se possa falar, *stricto sensu*, que Hamlet seja uma obra épica, como aponta Anatol Rosenfeld: “(...) justifica-se considerar a obra de Shakespeare como exemplo de uma dramática de traços épicos, sem que se possa falar de uma dramaturgia e muito menos de um teatro épicos” (2008, p. 72).

Na perspectiva de traços épicos e pós-dramáticos, *Hamlet Máquina* (1977) de Müller mostrou-se como uma possibilidade fecunda tanto pela maior permeabilidade aos efeitos cênicos épicos inscritos na dramaturgia, quanto pela intertextualidade que Müller estabelece com artistas da vanguarda e com escritas teatrais anteriores, produzindo, assim, uma profusão de imagens e de signos visuais e sonoros, que geram efeitos de estranhamento e/ou distanciamento crítico, conforme aponta Renan Marcondes.

Hamlet, não mais um príncipe, aqui se reduz à sua dimensão humana: vira “máquina”, palavra que nos leva a diversos lugares, entre eles a ideia do corpo como máquina de cortes (proposta de Deleuze e Guattari), do conceito de máquina que permeava a produção de Duchamp. Mas, principalmente, devemos nos lembrar de Andy Warhol e sua célebre frase “*I want to be a machine*” [Quero ser uma máquina], pois foi ela que inspirou diretamente o título da obra [...] (\*Meio digital. 2014, s/p).

Pelo texto entende-se que Müller desloca a narrativa de Shakespeare de 1600 para o cenário crítico político do pós-guerra (1914 e 1932) e do mundo

polarizado pela Guerra Fria da década de 1970. Por meio da fala de Marcondes, compreende-se que a intertextualidade e as multirreferências em Müller se tornam uma camada estética, uma estrutura sígnica para configuração cênica da *mise-en-scène* e não mais se impõe como o regente desta.

Ao entrelaçar fronteiras entre arte e vida, incorporando em sua dramaturgia vozes e fatos históricos, gerando ecos de espanto, o intuito de Müller é apenas um: “Deve-se ensinar o povo a ter medo de si mesmo para lhe dar coragem” (MÜLLER, 1996: 105). Tal declaração também se encontra na base do pensamento brechtiano em suas propostas cênicas calcadas no distanciamento, condição essencial para que haja uma análise crítica daquilo que se encontra exposto (COSMO, 2016, p.9).

Nesse sentido, o diálogo entre *Hamlet* e *Hamlet Máquina*, mediado pela fusão de elementos dos paradigmas dramático, épico e pós-dramático, configura-se como um desafio instigante de direção e de encenação a ser enfrentado, do ponto de vista estético, pelos criadores(as) da cena. Isso porque, as encenações, na perspectiva do pós-dramático, apresentam narrativas e teatralidades fragmentárias e miscigenadas entre as artes visuais, o audiovisual, a dança e a performance. Tais obras são concebidas em oposição à mimese dramática e são marcadas pelo jogo com a densidade dos signos cênicos, sobretudo, pelos usos e diálogos com tecnologias da computação gráfica. Eis o cerne da intencionalidade pedagógica ao qual me referi anteriormente. Meu intuito didático, com o embate entre obras (dramática de traços épicos e pós-dramática), que narram a mesma estória, mas, em tempos históricos diferentes, foi o de provocar fricções, trânsitos e deslocamentos técnico-estéticos na criação da *mise-en-scène* e, conseqüentemente, fertilizar também processo e o percurso das poéticas da encenação trilhadas no coletivo.

### **Hamlet do Cerrado**

Dirigido por Ludmila Machado de Melo, *Hamlet do Cerrado*, apresenta uma *mise-en-scène* em vídeo fortemente experimental, regionalista e rural, situado entre as estéticas do realismo e do simbolismo. A proposta da montagem fílmica foi um dueto entre trechos dos solilóquios do texto *Hamlet* de

Shakespeare e de *Hamlet Máquina* de Heiner Müller. Na cena, adaptada, as duas personagens, um casal de trabalhadores da roça, vivem conflitos existências do gênero, da vida e da relação matrimonial.

Nesse sentido, a minha leitura estética se deu em torno de uma ambientação regional para o clássico príncipe dinamarquês. Minha ideia inicial seria de um Hamlet goiano preparando um alimento feito de carne, o “galopé”, prato típico preparado à base de partes do galo e pé de porco, muito apreciado pelo povo da roça, comumente servido em mutirões. [...] Além de Hamlet, conversamos a possibilidade de inclusão de Ofélia na cena, optamos por mostrá-la como companheira de Hamlet, com uma postura muito mais contundente, trabalhadora e ativa que Hamlet. O que levantaria questões sociais sobre o feminino e o masculino (**relato de experiência**, MELO, 2022).

Trata-se de uma proposta de direção com forte intencionalidade estético-pictórico e feminista, marcada pelo requinte poético da captação em vídeo de detalhes sonoros e visuais. A narrativa fílmica, inteiramente capturada sob a luz natural, é conduzida por uma câmera lenta e cambiante que vagueia pelos tempos subjetivos das personagens. Uma câmera que se movimenta, amplia e diminui espaços, e se eleva, não só pela lente, mas, principalmente, em como essa lente se coloca diante das coisas e as coisas são colocadas diante das personagens, da natureza exuberante e da edição e montagem do vídeo.

Nesse sentido, a resultante da *mise-en-scène* é percebida, em diferentes camadas, no entremear de sons e dos *travellings* suaves da câmera que alterna o dentro e o fora da locação: a casa, o caminho, as árvores do cerrado e as águas correntes dos rios que circundam o universo da roça. O cacarejar do galo anuncia entrada de Hamlet ao amanhecer e os primeiros raios de sol incidem sob garrafas coloridas na cozinha, projetando nas paredes da casa rústica e no fogão a lenha, reflexos de luzes vitrais em tons de azul e roxo. O desfecho narrativo de Ofélia, com a atriz/personagem submersa nas águas, em meio à fusão de sons do barulho do rio e combinados com o som da orquestra filarmônica *Slovak*, tocando Tristão e Isolda de Richard Wagner, e o sol incidente nas águas, refratando a luz branca em torno do corpo da personagem, conferem à cena um forte lirismo poético.

Os figurinos simbólicos, calça marrom e o cachecol preto de Hamlet, uma combinação de dois tons escuros e um claro, mesclam signos da esperança, do

luto, da melancolia e da tristeza existencial. A camisola branca de Ofélia manchada pelo pigmento natural das beterrabas, coloração de vermelho intenso, posicionadas estrategicamente em cena dentro de uma bacia e ao lado de uma faca, evoca a liberdade do corpo feminino e da mulher como sujeito histórico ativo. “Aquele texto da ‘Ofélia, doida’, de Müller, foi dito por tal atriz como um incêndio, suas palavras ardiam paradoxalmente à imagem do rio que a congelava. Por fora gelada, por dentro um vulcão em erupção. Ela estava ali plena”. (MELLO, 2022, p. 39).

As imagens finais do vídeo são metáforas estético-poéticas, possíveis leituras das lutas sociais feministas encampadas por tantas “mulheres Ofélia(s)”, feridas por um “Ocidente Hamlet”, marcadas pela violência, pela frieza, pela incomunicabilidade humana, por preconceitos de ódio e pela destruição do mundo após as Guerras Mundiais. Ao concluir o trabalho de direção e de condução artístico-pedagógica, Ludmila ressaltou que:

Apesar de tudo o que foi realizado e construído durante os ensaios, encontros, propostas de ações físicas entre outros elementos técnicos para leitura e interpretação dos textos, a experiência foi permeada do começo ao fim pela intuição, nada ficou fixo, nada foi finalizado de acordo com a ideia original, mas mesclada por novas ideias e proposições espontâneas que surgiram do próprio processo, e que me fez identificar ainda mais com a figura do encenador-pedagogo para dialogar com a diversidade de elementos que compõem a cena (**relato de experiência**, MELO, 2022).

Assim como Ludmila, eu me identifico como a função pedagógica da encenação e a defino como um labor situado no entre-lugar do ensinar e do encenar, que envolve uma artesanaria ética, estética, política e pedagógica pela coordenação de funções educativas, formativas e artísticas. Isso demanda o exercício docente de fomentar a constituição coletiva de discursos teatrais que englobem, nas encenações, diferentes perspectivas culturais, sonhos, poéticas e utopias dos sujeitos envolvidos no processo criativo.

Nesse sentido, a Arte é perpassada, intensamente, pela intuição. Porque a intuição não é apenas um sentimento ou uma inspiração, uma simpatia confusa, mas, antes, é um “método metafísico” de apreensão da vida. “A intuição nos leva a ultrapassar o estado da experiência em direção às condições da experiência” (DELEUZE, 1999, p.18).

Henri Bergson diz que: "(...) a intuição versa antes de tudo sobre a duração interior. Ela apreende uma sucessão que não é justaposição, mas é um crescimento por dentro, um prolongamento ininterrupto do passado num presente que avança sobre o porvir" (2006, p.29). Entendo a intuição como ato vivido, que se perfaz na memória, nos sentidos da percepção do corpo e do contato visual, na penetração das coincidências, nas sondagens detalhadas da vida e nas simpatias. É uma aquisição de um saber metafísico que é, em si mesmo, a própria experiência. Então, reflito que as poéticas da encenação se constituem na gravitação das forças da experiência: a intuição (metafísica de Bergson e Deleuze), o saber técnico histórico inscrito na memória e na linguagem, repassada de geração em geração (materialismo de Walter Benjamin), e o fazer artístico em si mesmo (pragmatismo de John Dewey) (SANTOS, 2021).

Diz Dewey que, "em uma experiência o fluxo vai de algo para algo. À medida que uma parte leva a outra e que uma parte da continuidade ao que veio antes, cada uma ganha distinção entre si" (2010, p.111). A semelhança do comentário de Dewey, o obrar artístico na condução de Ludmila se deu na proposição contínua do experimentar do corpo, em ação física, na pele das personagens.

Para começar a esboçar as primeiras marcações da cena, solicitei aos intérpretes um trabalho conjunto entre o corpo e a voz. Como partículas orgânicas dos textos, entraram as *ações físicas*. Todas as palavras ganharam movimento. Começamos a criar gestos e atitudes corporais a partir dos verbos contidos em cada frase do texto, à maneira de Lecoq, através de transposições *mimodinâmicas* a fim de encontrar o que ele chama de "corpo das palavras": a real dinâmica da palavra, aquela justa medida em que o corpo poderia se expressar em movimentos a partir dos verbos pronunciados (MELO, 2002, p. 29 -30).

Observa-se nas falas da diretora que a artesanaria emergiu dos próprios processos da criação, nos usos plurais e antropofágicos que fazemos de princípios, expedientes e procedimentos técnicos de atuação e de encenação que são recuperados pela memória, contidos na experiência, na ancestralidade, na genética, na História. "A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração" (BENJAMIN, 1994, p.

211). Benjamin faz uma relação entre memória e experiência alçando-as ao patamar formativo e igualmente afetivo de aquisição de conhecimento.

Esse sentido de encontro com técnicas históricas, como, por exemplo, a Mímica Corporal Dramática de Étienne Decroux, que ao ser apreendida pelo corpo, ilumina a condução do processo da criação, emerge na fala de Ludmila: “Foi como descobrir paredes de cavernas onde saltam pinturas rupestres datadas de mais de dez mil anos! Sinais teatrais contundentes a partilhar com as turmas infanto-juvenis da Escola de Teatro de Anápolis e com a Companhia Anapolina de Teatro” (MELLO, 2022, p.4). Mas, é importante dizer que não apenas *insights* e luzes permeiam os processos de direção. Em inúmeras ocasiões, na função pedagógica da encenação, esbarramos, durante o percurso criativo, em conflitos interpessoais divergências de anseios poéticos.

Muitas vezes, entramos em atrito por essa falta de consciência das capacidades reais artísticas do si mesmo, minhas propostas artísticas de pesquisa encaminham-se o tempo todo para o corpo poético, e no final percebi e/ou descobri que o desejo da maioria do grupo era por um corpo comercial, sujeitado aos ensejos do mercado, o que poderia ser comparado com o teatro *mainstream* (MELLO, 2022, p.13).

A reflexão de Ludmila ecoa sororidades em minhas práticas artístico-pedagógicas. Pondero que, professores(as)-encenadores(as) são tão criadores da cena, tanto quanto os demais artistas envolvidos no espetáculo. E, certamente, todos os criadores(as) almejam colocar em cena desejos e anseios poéticos. Então, o paradoxo da poética da encenação está justamente na habilidade de manter, durante a criação, um olhar integrador que dê conta do conjunto das individualidades e que, ao mesmo tempo, favoreça as singularidades, emergentes das experiências, partilhadas nos percursos cênicos coletivos. Nesse quesito, toda a experiência é composta de bifurcações, mudanças e aprendizados tomando sempre novas qualidades. Desse modo, aquilo que num encontro cênico possa parecer algum atrito ou confusão, é a dialética e o empoderamento de vidas que prosseguem e que revisitam, tantos e díspares acontecimentos, com o intuito de olhar adiante e prosseguir aprendendo.



Nesse sentido dialético é que compreendendo que os percursos criativos são muito singulares e *mutatis mutandis*, por isso penso não existir um caminho modelo de encenação a ser seguido. Em verdade, reflito que os métodos, os expedientes e os procedimentos de que dispomos, para encenação, já estão postos; são legados técnicos históricos, princípios de ação cênica, advindos de práticas e culturas teatrais arcaicas, contidas em obras de artistas do Teatro Ocidental e Oriental que são repassados de geração em geração. O que é da ordem da invenção é o próprio percurso da criação que é um processo polifônico e contínuo de feitura da obra de arte coletiva e que esculpe e plasma cada poética da encenação (SANTOS, 2021).

Na minha experiência como atriz-bailarina e professora de teatro, a arte surge do percurso e o percurso se apresenta no ser irrepitível de cada um. E é do processo criativo que surgem as descobertas, as experimentações, o devir, o não premeditado, até mesmo o acaso que pode apresentar uma essência estética, a gerar poéticas (MELLO, 2002, p.43).

A experiência de Ludmila deixa resplandecer o fenômeno irrepitível da poética da encenação, que é organizada pelo(a) diretor(a), no labor e no exercício de alinhar as ações criativas ligadas ao sensível. Nesse aspecto, o ato de conduzir, por vezes, parece ora demasiadamente forte e diretivo, ora sutil e invisível, ora histriônico, ora introspectivo, mas, em suma, o que a arte da direção e encenação jamais pode prescindir é do diálogo e dos infindáveis impulsos escafandristas para “[...] explorar terras distantes, contemplar a diversidade das paisagens e somando-se a tudo isso, amplificar a escuta dos sentidos para decifrar e corporificar os enigmas da imaginação e transpô-los em formas de artes” (MELLO, 2002, p. 43).

### **Hamlet nas Sombras**

A *mise-en-scène* do vídeo, *Hamlet nas sombras*, dirigido por Jailson Araújo Carvalho, em parceria com o professor e ator Gabriel Cabral, foi produzido a partir do Teatro de Sombras, uma das técnicas do campo das formas animadas. Além da animação, outro elemento sógnico norteador da adaptação para o vídeo foi a imagem-metáfora do deus Cronos, senhor do tempo. Jailson comenta que:

A ideia central do trabalho é a passagem de tempo que acontece ao longo dos inícios de cada um dos dois solilóquios. Cada personagem mostrará a ideia de crescimento e diminuição ao longo das falas como se seu corpo e suas forças fossem sugados e diminuídos com o tempo (**relato de experiência**, CARVALHO, 2022).

Cronos representa uma forma de inteligência sinuosa que age obliquamente, pois: “Tocaiar e engolir seus filhos recém-nascidos são os expedientes com que ele toma o poder e procura preservá-lo” (HESÍODO, 2001, p.55). Em *Hamlet*, o mito de Cronos pode ser associado ao rei Cláudio que, agindo de forma ardil, persegue e tenta matar o seu “sobrinho-filho” para não perder o trono e o poder que usurpou de seu irmão mais velho. Presente, passado e futuro conjugam-se para Hamlet, e, conseqüentemente, para Ofélia, diante de um só tempo cruel e devorador imposto pelo rei Cláudio.

Na manipulação das sombras existe uma infinidade de técnicas e de construção de silhuetas, bonecos, cenários, imagens e texturas. “A sombra pode ser sentida durante a cena como uma poesia que será [re]descoberta no decorrer da ação. Ela apresenta uma grandiosidade com caminhos que levam a diversos lugares corpóreos em cena” (CARVALHO, 2022, p.10). Para estabelecer uma alusão à consumação pelo tempo, a proposta da *mise-en-scène* trabalhou com a captação das imagens das silhuetas das sombras, usando a câmera frontal parada com enquadramento em primeiro plano. Nessa perspectiva fílmica, o movimento de cena é percebido pela manipulação dos anteparos representando cenário (castelo) e personagens (Hamlet e Ofélia), diante da fonte de luz que produz as sombras.

A edição e a montagem dos planos fílmicos aliados à trilha sonora da série de televisão do Prime Video da Amazon, *Roda do Tempo*, *The Wheel of Time [Like a Ragin Sun]* (2021), conferiu o efeito cíclico a tudo que acontece em cena, sem começo nem fim, apenas uma sucessão eterna da consumação dos corpos de Hamlet e Ofélia pela passagem tempo. O toque de lirismo do vídeo aparece em meio à aridez dos solilóquios, na poesia das sombras produzidas pelas silhuetas dos pequenos bonecos confeccionados em papel e, sobretudo, na alternância das luzes do azul crepúsculo para o alaranjado reluzente da aurora boreal.

A encenação acontece com a ideia da sombra contemporânea onde as personagens de sombras se colocam na frente da tela com a luz visível para uma suposta plateia. O trabalho é executado em um cômodo da casa do ator e professor Gabriel Cabral, residente na Região Administrativa Recanto das Emas, Distrito Federal. Foram utilizados como recursos técnicos, duas lanternas, um lençol branco, papel celofane [vermelho, verde e azul], uma máquina fotográfica cânon t51, um notebook, um celular e uma caixa de som (**relato de experiência**, CARVALHO, 2022).

Pelo relato da experiência cênica é possível divisar e entrever um percurso de criação horizontalizado e marcado pelo domínio da técnica de manipulação, calcado no jogo lúdico e na troca de experiências artísticas entre o diretor (Jailson) e o ator (Gabriel). Uma troca fecunda, pois, ambos são professores-encenadores na Educação Básica com experiência no campo da animação. Então, a relação pôde se dar na troca, na cumplicidade e na confiança. “As duas personagens foram criadas e interpretadas pelo ator e professor Gabriel Cabral. O projeto foi ensaiado em três momentos para o que ator/animador conseguisse animar as sobras produzidas e confeccionadas por ele” (**relato de experiência**, CARVALHO, 2022). A criação coletiva é como cavalgar juntos. A encenadora Ariane Mnouchkine afirma sobre essa sensação de compor em parceria:

No trabalho com atores trocamos muitas imagens. Eles me dão imagens por meio de suas ações, suas realizações no tapete de ensaio. Eu também lhes devolvo imagens. Proponho mundos. E, se isso não funciona, se não dá em nada, então, proponho outros. Além disso, às vezes, um ator me apresenta alguma coisa e eu vou na garupa. Então, tentamos galopar juntos (MONUCHKINE, in: FÉRAL, 2010).

Jailson, ao falar de suas experiências de encenação no campo das formas animadas, diz que: “A corporeidade na ação de animar um boneco, uma sombra ou um objeto leva a pensar no que será partilhado. Nesse percurso, o corpo aprende sobre si, sobre suas potencialidades, sobre seus pontos frágeis” (CARVALHO, 2022, p.7). Nesse quesito, o trabalho de condução que é feito por encenadores(as) ou por professores(as)-encenadores(a) é algo que passa pela generosidade, pelo domínio da linguagem, pela artesanania (em perspectiva de

revisitação e reinvenção), pela técnica, pelo obrar das coisas em si mesmas e passa, também, pela intuição. Então, é algo, por suas características fundantes e práticas, atravessado pela maiêutica, cria um sistema polifônico, de modo divergente e convergente, caracterizando, assim, cada poética da encenação.

Sobre as escolhas cênicas partilhadas por Jailson e Gabriel, outro aspecto chama a atenção na *mise-en-scène*. No Teatro Elisabetano, nas encenações sob direção de Shakespeare, apenas os homens entravam em cena. Na encenação proposta pela dupla, apenas um ator interpreta as personagens Hamlet e Ofélia. Mas, ao contrário do estereótipo feminino (vocal), a opção de atuação foi deixar a Ofélia falar pela voz grave e masculina do ator Gabriel. Contundente, porque o Hamlet, embora seja, em essência, uma personagem dócil, para vingar a morte do pai comporta-se como louco e absorve as forças da destruição, da vingança e da traição que percebe no mundo a sua volta.

Em função do devaneio e da obsessão pela vingança, Hamlet tem dificuldade de se colocar em posição de alteridade na relação com as personagens femininas, Ofélia e Gertrudes. Então, ele age com grande violência verbal simbólica e velada no trato com as duas personagens. De certa forma, quando o ator Gabriel se coloca do papel binário masculino-feminino, pelo tom crítico da interpretação adotada, sobretudo no solilóquio da Ofélia, ele esgarça, de forma poética, a ideia da sobreposição do masculino ao feminino. Gabriel alcança, pela narrativa desenhada através das sombras, a imagem da consciência humana, essa ideia de "ser o não ser" que permeia a vida de Hamlet e a complexidade de todas as vidas humanas.

Por fim, e talvez o mais instigante, é que atuação e direção, conseguiram construir juntos a partir de um tema tão carregado de tragicidade, uma *mise-en-scène*, leve e lúdica quase que voltada para infância. E, embora as sombras em si mesmas carreguem a dimensão simbólica da morte, a poética da encenação foi sendo esculpida e plasmada, na técnica do Teatro de Sombras, pela luminosidade colorida e alegre dos desenhos animados e dos contos de fadas. Elementos cênicos, em princípio, impensados e/ou até desnorteantes porque não são naturalmente vistos na história de Hamlet e de Ofélia. Mas, enfim,

Crianças giram naturalmente umas às outras de olhos vendados antes de uma aventura. Alice cai na toca do coelho e muda de tamanho ou viaja através de um espelho e entra em seu país de maravilhas. Nós todos, público e artistas, temos de permitir que uma pequena desorientação pessoal prepare o caminho da experiência (BOGART, 2011, p. 75).

### **Fragmento Hamlet**

Dirigido por Sabrina Burato, *Fragmento Hamlet* traz à cena uma *mise-en-scène* fortemente teatralizada. Gravada em um teatro galpão, semiaberto, com parede de tijolos e com iluminação branca artificial. O vídeo foi gravado com enquadramento da cena frontal em plano de conjunto e com poucos movimentos laterais de câmera. No estilo de gravação adotada, o espaço cênico não é enfatizado em relação à imagem e o cenário permanece o mesmo do começo ao final da cena. Nessa perspectiva fílmica, a ênfase da *mise-en-scène* recai sobre a edição e montagem do vídeo e sobre a construção e caracterização das personagens.

Sabrina inicia o seu relato de experiência com uma fala que me inquietou. “A partir de algumas circunstâncias dadas e uma vaga ideia de encenação discutida em aula, tínhamos elementos para iniciar um plano de montagem” (**relato de experiência**, BURATO, 2022).

O conceito encenação é, de fato, vago ou talvez seja melhor dizer que é apenas palpável enquanto processo para os(as) criadores(as) da cena. E enquanto obra, “produto”, ele é aquilo que o público assiste. Isso porque o conceito encenação se confunde com o de representação, espetáculo, texto cênico, adaptação cênica que pode ser de um romance, um poema, de um quadro ou de uma música, ou ainda, de qualquer outra matriz de criação aberta. A encenação é um fenômeno e é uma ideia abstrata, relativamente nova, porque data do final do século XIX. Mas, a artesanaria da encenação só emerge, efetivamente, com a figura do(a) encenador(a), com o nascimento do teatro moderno, com o surgimento da luz elétrica e com os intercâmbios de saberes estético teatrais entre Oriente e o Ocidente (ROUBINE, 1998). Em síntese, a encenação é intrinsecamente atrelada à tecnologia, seja a tecnologia de equipamentos postos no palco, seja a tecnologia de transportes, que possibilitou as itinerâncias entre artistas de todo o mundo.

Então, do ponto de vista da pedagogia do teatro, a encenação inclui tanto a perspectiva de pensar o processo de mediação que se dá por meio do papel de encenador(a), quanto inclui as escolhas técnicas estéticas, as buscas pela concretude do fenômeno teatral, no palco (do aqui e agora). Ou seja, como as coisas se ligam em um processo de sentido, que define os traços de uma estética, e que faz funcionarem atores, texto dramático (quando existe um), cenário, figurino, iluminação (etc.), todos esses elementos cênicos, uns em relação aos outros.

Assim, é possível compreender a encenação com um fazer empírico e, a partir desse pensamento, considerando que os participantes do componente curricular são docentes com experiências de criação em Arte, a possibilidade que ocorreu para a professora-pesquisadora foi a de fazer um estudo provocativo sobre as obras escolhidas, fornecendo informações sobre a *mise-en-scène* em vídeo, para em seguida, lançar os participantes, durante um período de aulas assíncronas, para o centro da experimentação e do intuitivo de seus conhecimentos de criação, de uma forma ampla. Corria-se o risco de que a estudante ficasse à deriva, no mar revolto, das descobertas sobre a encenação. Contudo, o relato de experiência de Sabrina Burato transparece uma vivência criativa desafiadora, prazerosa e fecunda:

Ao experienciar possibilidades práticas de um fazer teatral sob a ótica do encenador foi possível refletir sobre as diversas possibilidades de encenação envolvendo procedimentos técnicos para se conseguir alcançar a estética desejada. O trabalho colaborativo também foi essencial para se conseguir os resultados esperados dentro do prazo estabelecido (**relato de experiência**, BURATO, 2022).

Sabrina se colocou no papel de uma professora-encenadora e mediou um processo colaborativo, em que, simultaneamente, teve de encenar e de ensinar, pois trabalhou com um não-ator.

Durante a pandemia muitas pessoas se afastaram dos cursos de formação teatral, muitos coletivos se desintegraram, portanto, apenas a atriz tinha bagagem teatral, sendo, o garoto escalado para fazer Hamlet, sem experiência com teatro. Como tivemos apenas uma semana para executar o plano, as soluções encontradas foram as mais simples visando atender os objetivos propostos (**relato de experiência**, BURATO, 2022).

De fato, o trabalho com não-atores é repleto de desafio, pois os professores(as)-encenadores(as) têm de fazer, ao longo do processo da encenação, movimentos de idas e vindas entre o ensino de princípios e de técnicas básicas de atuação e composição de cena, e a perene (re)atualização do contexto estético, filosófico e poético da obra que está sendo coletivamente criada. E, é importante também aos professores(as)-encenadores(as) provocarem-se como criadores, a fim de estimular a criação consciente e autoral por parte de todos(as) os(as) participantes envolvidos(as) no processo (SANTO, 2022). Esse mecanismo de idas e vindas entre o ensinar e o encenar é, por vezes, exaustivo, mas, por outro lado, o labor da encenação com não atores, também confere ao diretor(a) um amplo arsenal de procedimentos e expedientes de criação que possibilitam extrair dos(as) criadores(as) da cena resultados surpreendentes pela pouca experiência dos envolvidos no processo artístico.

A princípio a ideia era de filmar o garoto, que representaria Hamlet, caminhando pelas ruas enquanto um áudio gravado do monólogo sugerido seria reproduzido. O barulho da rua e a falta de condições técnicas para trabalhar o áudio inviabilizaram essa ação. [...] Os ruídos atrapalhavam muito, então esse efeito foi trabalhado a partir de outra ideia, a de congelar o próprio ator em um espaço cenográfico criado em ambiente interno, enquanto o áudio era reproduzido, a única a se movimentar pelo espaço seria a personagem fantasmagórica de Ofélia, que a princípio nem estava no plano de encenação, mas que a partir daí surgiu como figura principal (**relato de experiência**, BURATO, 2022).

Pela declaração de Burato percebe-se que o desafio técnico de execução da ideia inicial intentada leva a diretora a propor outra roupagem para a cena, isto é, um realinhamento no roteiro da encenação. Assim, na experimentação, o “erro” se fez acerto, e a nova *mise-en-scène* projetada uniu os solilóquios de Hamlet e da Ofélia em duas facetas de um mesmo ser. A cena foi realizada por meio do jogo bilíngue entre os dois solilóquios, inglês (Hamlet) e português (Ofélia), criando, assim, na estrutura narrativa, uma espécie de teia rizomática de espaços, tempos e planos subjetivos de cada personagem. O resultado é a materialização cênico-visual da ideia contida no pensamento dramático de Heiner Müller. Em *Hamlet Máquina*, o conflito é revivido através da memória de

um Hamlet morto e de uma Ofélia, agora lúcida, que toma para si o destino de enfrentar e de romper com a herança secular de subalternidade que é imposta, historicamente, às mulheres.

Quanto à cenografia a proposta visual é simbólica. O principal elemento sógnico foram as redes de pesca presentes em todo o espaço cênico em que os dois solilóquios se desenrolam. As redes, segundo a diretora, assumem na cena a representação da morte por afogamento, o aprisionamento dentro das teias e dos jogos e convenções sociais. No novo roteiro, Ofélia, ao reviver do afogamento, troca o vestido branco de noiva e o semblante de tristeza pela altivez do corpo forte que subverte e transcende o papel da mulher subjugada. “Ofélia transcende o palco como fantasma que ganha vida, onde o sangue torna a movimentá-la para a ação, para assombrar e impulsionar nossos contemporâneos” (**relato de experiência**, BURATO, 2022).

Nessa perspectiva de encenação feminista foi acertado o jogo bilíngue dos solilóquios, pois o embate dialógico entre os idiomas inglês e português, falados pelas duas personagens, expõe a ferida da incomunicabilidade humana e a inércia monolítica do mundo patriarcado representado por um Hamlet moribundo, que fala sozinho, no áudio em *off*, sem escutar a voz fantasmagórica e revolucionária de sua interlocutora, Ofélia.

A presença do elemento fantasmagórico, marcante em Shakespeare e em Müller, e representado agora pela personagem Ofélia, traz à encenação uma leitura psicanalítica, porque os fantasmas são extensões da psique que se constituem como formas de defesa contra a realidade. O fantasma é algo assustador que escapa ao real e que se torna intolerável para os sujeitos vivos. Para demonstrar a imagem fantasmagórica e transcendental, bem como a alternância dos papéis de Hamlet e Ofélia, a cena foi editada e montada com efeitos de sobreposição e fusão de imagens, e com efeitos de corte e recorte de ações específicas que estavam acontecendo em paralelo entre as duas personagens.

Ambas as personagens, questionam a condição humana diante da vida e da morte permeadas por lutas, sofrimentos e desejos reprimidos. Hamlet termina seu percurso partindo unicamente de um ponto fixo até ocupar o lugar de Ofélia representado por um vestido de noiva estendido ao centro do palco. Conduzido por Ofélia, ele descansa em seu vestido enquanto ela veste um



casaco vermelho, cor de sangue, e sai do palco (**relato de experiência**, BURATO, 2022).

O resultado do vídeo é uma *mise-en-scène* que cultua a sugestão e usa a montagem fílmica como construção de um espaço veríssimo do onírico e do surreal. Ao refletir sobre percursos e processos de criação, a diretora comenta que:

Pensar na formação do artista como ser autônomo, protagonizando seus processos de maneira colaborativa, sem que haja predominância de um sobre o outro e sim afetações nos níveis mais provocativos do despertar para a criatividade e para a produção de algo *sui generis* é o papel a que me proponho executar ao longo da minha trajetória enquanto arte-educadora, artista e cidadã (BURATO, 2022, p.10).

Burato é uma arte-educadora, trabalha no ensino informal de Artes, no centro cultural Casa de Cultura Prof.<sup>a</sup> Maria Bove Coneglian, na cidade de Lençóis Paulista, com atividades culturais na formação de artistas cênicos e na direção do grupo de teatro Aloah. O seu relato deixa entrever uma prática cênico-pedagógica que se perfaz, fortemente, na ação cultural comunitária, no pragmatismo técnico, na troca de experiências e de saberes entre artistas mais jovens e mais velhos, e no processo colaborativo e horizontalizado de produção cênica.

Na resultante dos percursos de criação experienciados por Burato, percebe-se um trabalho de encenação que se perfaz nos espaços cênicos públicos, privados e/ou e alternativos, que oportunizam a criação de redes de contato e convívio social e cultural. Um labor de direção que se assemelha ao trabalho teatral produzido pelo “sistema coringa”, onde ocorre o esfacelamento da “[...] barreira entre Protagonistas e o Coro: pois todos devem ser, ao mesmo tempo, coro e protagonista – ‘Sistema Coringa’” (BOAL, 2005, p.13).

### **Considerações Finais**

De modo semelhante às premissas estéticas propostas por Boal e praticadas por Burato, Melo e Carvalho, vislumbro a poética da encenação como campo aberto à coralidade, atravessado por três estados dialéticos de ação: mimese, caos e carnavalização (SANTOS, 2021). A mimese é o processo de

imitação e de adaptação pela qual um ser se ajusta a uma nova situação. É o lugar de partida da criação. No estado da mimese, da mímica, copiamos técnicas, procedimentos e expedientes de atuação e de composição de cenas já consagrados. Munidos desses arsenais, concernentes a práxis teatrais diversificadas, traçamos um roteiro de trabalho e chegamos aos espaços de ensaios. No entanto, no devir da criação, em um piscar de olhos, passamos da mímica ao caos. O caos é a etapa intermediária da criação. É o estado geral desordenado que antecede a intervenção demiúrgica. Ou seja, é o grande encontro com o coro, com a força da coralidade. Estupefatos, diante do coro e de tantos saberes, desejos e sonhos somos absorvidos pelo caos. Não é algo ruim, pelo contrário, o caos nos impulsiona ao diálogo, a dialética da (co)criação. Nesse processo caótico da criação coletiva, quando estamos no “olho do furacão”, podemos até perder a referência e descobrir que não temos um método, tampouco uma carta mágica para tirarmos da manga. A partir daí, passamos a deambular e a entrecruzar experiências devorando e digerindo princípios, ideias, práticas cênicas e saberes partilhados. Chegamos, finalmente, ao estágio da carnavalização, que é quando a unidade coletiva se constitui na diluição das identidades individuais. A carnavalização é o estado ápice da coralidade criativa, em que as coisas se caracterizam por pensamentos em voz alta, pela polifonia, pela paródia e pelas profanações. Por isso,

É preciso saber também que no teatro não se faz nada sozinho, que tudo é dado pelo outro. Que não se faz nada se não souber escutar, que não se faz nada sem receber. Que é sempre muito difícil de saber, num espetáculo, quem deu o quê, e de onde veio o quê (MNONUCHKINE in FERAL, 2010, p.139).

Em síntese, a carnavalização é o estado poético da encenação coletiva em que o verbo se faz carne e as ações de ensinar, encenar, escutar, empolgar, elaborar, editar, emoldurar, enfeitiçar, enervar, enfartar, emocionar, enfastiar, equilibrar, embriagar, emergir as *mise-en-scène(s)* no coletivo é plasmado no infundável ritornelo da arte da direção. Sobre dirigir no coletivo, se aposta que nas artes da cena, seja teatro ou audiovisual, o trânsito por terrenos artísticos e estéticos híbridos, movediços e cambiantes são fecundos e produtivos, sobretudo, na formação de diretores(as).

Isso porque, a prática da direção/encenação estruturada no pluralismo metodológico permite experimentar criações cênico-pedagógicas a partir de jogos com rituais, autobiografias, ações artísticas filiadas ao cinema, ao vídeo, à performance, às intervenções urbanas e ao pós-dramático, sem perder de vista também, o diálogo com dramaturgias e práticas cênicas clássicas e populares, como as de Shakespeare. Ou seja, a prática da encenação estruturada a partir do entre-choque de modelos dramáticos e de linguagens artísticas e afins.

Por fim, encerra-se a reflexão apostando sempre e cada vez mais, no diálogo com os “outros” que atravessam os processos de criação formativos. Assim, nos escritos de Ludmila Melo, Jailson Carvalho e Sabrina Burato é possível sentir a articulação fecunda entre a vivência no componente curricular do curso de pós-graduação e as ressonâncias nos experimentos de trabalhos docentes de direção/encenação realizados no ensino formal ou informal de teatro. Ou seja, uma reflexão que se faz em gerúndio, da experiência formativa para a experimentação nas práticas artístico-pedagógicas. São reverberações fecundas e simultâneas do autoformar-se, do educar e do dirigir. Movimentos deveras espiralados entre o ensinar e o encenar. É a formação prática, formação de si pela formação das coisas. Não se trata de um processo qualquer de arte e educação, mas de um processo em alteridade, algo que passa sempre por ensinarmos a nós mesmas(os), este movimento que possa ser apenas ativado no outro, pelos encontros e pelas trocas em percursos coletivos de encenação.

### **Referências Bibliográficas**

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** (OE, v.1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **O pensamento e movente**: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. São Paulo: Papirus, 2008.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BURATO, Sabrina Leme. **Entre Cenas e Pessoas**: criando espaços de afetação através da Arte. [Artigo de Especialização. Universidade Federal do Tocantins – UFT – Curso de Pós Graduação Arte e Educação Contemporânea / 2022 / 12.f.] Colegiado de Teatro, 2022.

CARVALHO, Jailson Araújo. **Corporeidade e teatro de animação na escola**: esconder ou mostrar. Urdimento [Revista de Estudos em Artes Cênicas]. Florianópolis SC, v. 1, n. 43, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0109. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21513>. Acesso em: 30 maio. 2023.

COSMO, Matheus. **Porque Hamlet já não interessa a ninguém**. Entre a morte do Drama e a Ressurreição do Teatro. [Revista Linguagem], São Carlos, v. 25 (1): 2016. ISSN: 1983.6988.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERÁL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo, Editora SESC, 2010.

FERGUSON, Francis. **Evolução e Sentido do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

HESÍODO. **Teogonia a origem dos Deuses**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MARCONDES, Renan. “**Breve Apontamento sobre Hamlet-Ofélia em ‘Hamlet-Máquina’**”. [Revista Performatus], Inhumas GO, ano 2, n. 12, out. 2014. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <https://performatus.com.br › hamlet-ofelia-heiner-muller>. Acesso em: 30 de maio. 2023.

MELO, Ludmila Machado de. **Onde a Terra Ronca**: uma jornada em direção à atuação a partir dos elementos da mímica e das dinâmicas expressivas do corpo. [Monografia de Especialização. Universidade Federal do Tocantins – UFT – Curso de Pós Graduação Arte e Educação Contemporânea / 2022 / 65.f.] Colegiado de Teatro, 2022.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSEFELD, Anatol. **O teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SANTOS, Bárbara Tavares. **Poéticas da encenação**: tessituras de experiências cênico-pedagógicas tocantinenses. São Carlos: Scienza, 2021.

### **Links dos vídeos analisados**

Hamlet do Cerrado:

[https://www.youtube.com/playlist?list=PLmIwww\\_McN4NGo0zaqvwiXkyATWZCvES](https://www.youtube.com/playlist?list=PLmIwww_McN4NGo0zaqvwiXkyATWZCvES)

Hamlet nas Sombras: [https://youtu.be/PggQWX\\_jepo](https://youtu.be/PggQWX_jepo)

Fragmento Hamlet: <https://youtu.be/R1KsScsbzGA>

Mateus Fávero<sup>1</sup>

**Resumo:** Em entrevista a Mateus Fávero, artista-pesquisador de Tercer Abstracto, Matías Feldman, diretor da Cía. Buenos Aires Escénica, discute a sua metodologia de pesquisa e criação no Proyecto Pruebas. Este projeto vem desenvolvendo, há dez anos, pesquisas cênicas relativas à percepção e aos componentes da cena. Destacam-se as elaborações acerca da noção de pesquisa em teatro; do processo de trabalho com perguntas e hipóteses; do laboratório teatral como espaço de investigação; da escrita dramaturgica; da montagem e encenação da pesquisa; do estudo da percepção; da relevância dos espectadores para o acontecimento cênico; da relação entre teoria e prática; do financiamento para a criação; e, ainda, acerca do futuro do Proyecto Pruebas. Esta entrevista permite conhecer a prática como pesquisa de Matías Feldman, além de ser-nos útil para refletir acerca desta modalidade de investigação.

**Palavras-chave:** Teatro; Prática-como-pesquisa; Metodologia; Cía. Buenos Aires Escénica; Matías Feldman.

### Introdução

Esta entrevista foi realizada para a minha pesquisa de mestrado, que teve como mote a relação entre investigação e criação artística<sup>2</sup>. A dissertação “Da pergunta à cena: perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa” foi organizada de modo a responder às questões: “O que se entende por pesquisa em artes ou por prática como pesquisa? Como essa pesquisa está sendo praticada no teatro? O que as práticas como pesquisa podem ensinar para a teoria da pesquisa em artes?” (FÁVERO, 2022, p. 9).

Respondendo especificamente à segunda pergunta, busquei reconhecer as metodologias de Tercer Abstracto (Brasil/Chile), programa binacional de

---

<sup>1</sup> Mateus Fávero é ator e dramaturgista brasileiro, artista-pesquisador, movido pela pergunta “como se pesquisa em teatro?”. É co-diretor de Tercer Abstracto, programa binacional (Chile/Brasil) de pesquisa em teatro. Bacharel (2017) e Mestre em Artes Cênicas (2022) pela Universidade de São Paulo, com a pesquisa “Da pergunta à cena: perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa”, orientado por Luiz Fernando Ramos. Especializou-se na relação entre pesquisa e criação cênica com o Diplomado Internacional en Investigación-Creación Escénica (2021), promovido pela UNAM (México) em parceria com a UBA (Argentina). Atualmente, cursa o Doutorado em Artes Cênicas da USP, com orientação de Cibele Forjáz, com o projeto: “A encenação da pesquisa”. Contato: [fmartins.mateus@gmail.com](mailto:fmartins.mateus@gmail.com); @tercerabstracto.

<sup>2</sup> Entrevista concedida no dia 20 de maio de 2022. Transcrição do original: David Atencio. Tradução e edição: Mateus Fávero.

pesquisa em teatro<sup>3</sup>, e de Buenos Aires Escénica (Argentina), companhia teatral criada e dirigida por Matías Feldman. Feldman é pianista, encenador e dramaturgo. Estudou na Escuela de Música Popular de Avellaneda. Formou-se teatralmente com Rafael Spregelburd e com Mauricio Kartún. É professor de dramaturgia, tanto em seu espaço teatral, como na Universidad Nacional de las Artes (UNA).

A Cía. Buenos Aires Escénica foi fundada em 2009 e, em 2013, passou a desenvolver um projeto de pesquisa intitulado Proyecto Pruebas. Este projeto busca refletir e pesquisar acerca da percepção, dos modelos de representação e dos componentes da cena. As “Pruebas” – provas, testes – produzidas pela companhia não são peças, ou não são apenas peças. Cada Prueba se sustenta em quatro pilares: a pesquisa em laboratório, a forma cênica que a pesquisa toma (o espetáculo), as *bitácoras* (diários de trabalho que registram o processo)<sup>4</sup> e os *workshops* destinados ao público, vinculados a cada Prueba realizada.

Nesta perspectiva, o Proyecto Pruebas já concretizou sete Pruebas. De certo modo, aquilo que é provado em cena determina o nome do espetáculo: “Prueba 1: El espectador” (2013); “Prueba 2: La desintegración” (2015); “Prueba 3: Las convenciones (2016)”; “Prueba 4: El tiempo” (2016); “Prueba 5: El ritmo” (2017); “Prueba 6: La rima (?)”<sup>5</sup>; “Prueba 7: El hipervínculo” (2018); “Prueba 8: La traducción” (2022).

---

<sup>3</sup> O programa é co-dirigido pelo encenador chileno David Atencio e pelo ator e dramaturgista brasileiro Mateus Fávero. Com as premissas de pesquisar as transformações paradigmáticas das vanguardas artísticas do século XX e friccionar o campo das artes com as ciências, Tercer Abstracto desenvolve duas linhas de pesquisa: a Serie Abstracto e o Projeto Manifestos. Para mais, ver [www.tercerabstracto.com](http://www.tercerabstracto.com).

<sup>4</sup> *Bitácora*, em espanhol, é o equivalente a “caderno de bordo”, em português. No entanto, para Buenos Aires Escénica, a *bitácora* é mais do que o caderno no qual o artista registra seus pensamentos durante os ensaios. Ela é uma descrição, em geral de forma cronológica, de um processo de pesquisa. É escrita pelo dramaturgista Juan Dasso e abarca, também, reflexões e elaborações do autor.

<sup>5</sup> A *Prueba 6: La rima* contou com um processo de laboratório, mas ainda não foi finalizada.

## Entrevista

Mateus Fávero [FÁVERO]

Matías Feldman [FELDMAN]

FÁVERO: Considerando que vocês apresentam o Proyecto Pruebas como um grande projeto de pesquisa, gostaria de te perguntar, o que você entende, ou o que vocês entendem, por pesquisa? O que é pesquisar para vocês?

FELDMAN: É uma pergunta ampla. É interessante. Tenho a impressão de que sou atravessado por um conjunto de sensações em relação à experiência, quer dizer, à experiência da existência. Ou seja, em termos existenciais. Eu sinto que sou atravessado por coisas, de certo modo do século XIX ou XX, dessa ideia quase moderna, científica, de exploração, de tentar chegar a uma verdade, de passar muito tempo investigando algo até tentar encontrar algumas respostas. Como essa ideia do cientista maluco que fica provando coisas a vida toda. Alessandro Baricco, em seu livro "Os Bárbaros", fala muito sobre isso. Ele afirma que a experiência, com as novas tecnologias, mudou da ideia de aprofundamento para a ideia de surfe, de surfar. Ele não usa essa palavra, mas se refere a isso, de ir de um ponto a outro. Ao invés de se aprofundar demais, eu penso nessa tendência do mundo à rapidez, de andar leve, e para poder andar leve, a informação tem que ser pouca. A profundidade tem que ser pouca para que possamos mover-nos leve. Eu diria que existem essas duas tendências em relação à experiência. E volto a dizer, a experiência em termos existenciais, a experiência de se relacionar com o mundo, sabe? Esse lugar da "busca se aprofundando" ou da "busca tocando muitas coisas" – como uma busca mais ligada à superfície, ou supérflua, ou seja, fluindo na superfície. Sinto que ambas as coisas me atravessam. No Proyecto Pruebas encontrei, sem querer, uma síntese disso, porque trabalho com enorme profundidade em cada um dos pontos, em cada uma das Pruebas; mas, ao mesmo tempo, são oito Pruebas até agora que tocam muitas coisas diferentes. Portanto, há um pouco dessa sensação de experiência em torno de tocar um monte de coisas, ao invés de ficar com uma pelo resto da vida. E, ao mesmo tempo, eu aprofundo muito cada uma delas. Quase diria que encontrei uma



possível resposta em relação a essa tensão das formas de experiência, que é dizer "ok, é bom isso de ir de um ponto a outro", é algo que fazemos... Embora eu tenha 45 anos, estou tomado por essa sensação de estar vivo, senão me perco. Se não estou com muitas coisas, se não toco muitas coisas... Mas, ao mesmo tempo, penso que como eu vou de um lugar para outro depende de quão fundo eu vou. Como se fosse um trampolim, que quanto mais eu aprofundo, o salto para o novo ponto – para o novo tema da nova pesquisa – torna-se mais interessante. Sinto que no meu trabalho esta ideia de aprofundar, vincular e saltar por vários pontos é muito consciente, e muito central. Estou trabalhando no mesmo projeto desde 2013, quase dez anos, o que é muito tempo, mas esse mesmo projeto é eclético e passou por muitos pontos e vários temas que tenho me aprofundado bastante. Então, essa é minha síntese, minha forma de me relacionar com o mundo. Não sei se te respondi, mas para mim a investigação está muito relacionada com isso. Eu sinto que, estruturalmente, talvez pelo meu pai que é médico, cientista e sempre pesquisou, eu venho disso, do método científico. Também minha informação musical, da técnica, influencia. Não é que eu vou experimentar para ver aonde vai dar. Primeiro você precisa de uma técnica muito poderosa, muito forte, para ser um bom músico. Algo dessa combinação me levou a essa forma de me relacionar com os materiais. Eu sempre digo que “as Pruebas não são o espetáculo, a Prueba é todo esse processo de aprofundamento sobre um aspecto da teatralidade ou sobre algum aspecto da percepção”, que eu acho que cada vez mais me defino como alguém que estuda percepção. A pesquisa é todo esse processo e desse processo sai uma coisa que vai ser o espetáculo. Em um espetáculo há sempre coisas que se perdem, que não estão, que ficaram de fora porque não funcionaram a um nível espetacular. Por isso existe a *bitácora*, este diário de trabalho, e as oficinas. É por isso que eu digo que uma Prueba é todo esse combo, que a Prueba é composta por esses quatro braços.

FÁVERO: Em relação à perspectiva de pesquisa, lendo as *bitácoras* – principalmente as *bitácoras*, que eu acredito que são o maior material para poder conhecer os processos –, vejo que em todos os seus processos vocês têm um período de laboratório – essa palavra que vem justamente do lugar

científico – e o período de montagem. Você poderia falar um pouco sobre isso? São etapas transversais a todas as Pruebas? Não sei se vocês usam a palavra "metodologia" dentro do Proyecto, pois essa palavra não aparece tanto nas *bitácoras*, mas gostaria que você elaborasse um pouco sobre esses períodos, essas etapas do trabalho.

FELDMAN: É boa essa pergunta que você faz sobre a metodologia. Acho que no Proyecto Pruebas, muito da metodologia não é *a priori*. Há uma confusão em relação aos termos *a priori* e *a posteriori*. "*A priori*" não significa "antes", nem "*a posteriori*" significa "depois". "*A priori*" significa "independente da experiência", "independente do objeto". A metodologia não é *a priori* da Prueba. Isto significa que a metodologia de trabalho que vamos realizar depende de cada Prueba, porque não faz sentido para mim, em uma arte cênica, no que diz respeito ao espetáculo ou ao objeto-obra. O que me rege é o funcionamento do "cênico" e não uma ideia minha, prévia. Eu posso ter uma ideia que depois trabalho, etc., mas depois é o material quem fala e quem define. Eu me vinculo com esses materiais e observo como eles funcionam. O que rege é o material e não o que eu projeto sobre esse material. Então, nesse sentido, a metodologia varia de acordo com o tipo de material que estamos trabalhando, o tipo de pesquisa que vai ser. Acredito, sim, que existe uma metodologia-mãe. Apesar de sermos uma companhia, não trabalhamos de forma tão coletiva na área de pesquisa. Eu sou mais a "ponta de lança", em relação a quem traz a pesquisa: o que vamos pesquisar, para onde vamos. Sou eu quem propõe quais são os experimentos que vamos fazer nas Pruebas, quem finalmente termina escrevendo... É uma companhia, mas é, de certo modo, muito vertical. É super vertical. É verticalista, não é horizontal. O que não significa que no trabalho de investigação que realizo e que proponho não haja uma enorme troca com cada um no seu papel de atores e com a reflexão que emerge da atuação. Mais "de fora", poderíamos dizer que o trabalho é meu. Sim, com Juan Francisco Dasso, o dramaturgista, tenho uma troca mais conceitual, mais teórica. Com ele eu "vou e venho" conceitualmente. É uma troca que eu preciso. Então, tenho a troca sobre a matéria do teatral, com os atores, e tudo isso gera uma repercussão posterior com a qual gero os pensamentos e reflexões, que Juan

depois deposita na *bitácora*. Basicamente é uma metodologia, mas é uma metodologia base, então, em cima disso, vamos vendo.

FÁVERO: Você disse que há uma etapa de pesquisa pessoal, que é inclusive mais vertical, que você lidera. Depois, uma etapa de laboratório que muda em relação aos materiais, em relação às questões, em relação ao que está sendo pesquisado. E, finalmente, a montagem. Imagino que exista uma metodologia aí, né? Essa é a sua “metodologia mãe”?

FELDMAN: Está correto, sim. Acrescentaria que em todas as pesquisas que faço sozinho, essa reflexão, essa pesquisa sobre a percepção que depois levo ao “cênico”, sim ou sim, tem que haver o pedido. Às vezes é montar algo, diretamente, ou, às vezes, é um laboratório sem o afã de ter que estreitar... Isso muda muito a forma como o laboratório é feito com os corpos, com “o cênico”. Tudo que eu pensei, tudo o que foi pensado, as hipóteses, o único lugar onde isso é realmente contrastado é na zona do laboratório, porque o problema é “cênico”, seja ensaio ou montagem. É “cênico” e é aí onde se dá a resposta final às questões. O que sim é uma característica nossa, ou minha, é que eu não forço... Existem investigações em que se chega a certa conclusão, e o que se faz é uma representação da conclusão. Tem muita gente que faz isso e acredita que isso é pesquisa e eu discordo. Aqui não é assim, aqui é realmente um laboratório. Voltando a essa ideia científica, de epistemologia, desse “*a priori*” independente da experiência... “Se objetos em condições ideais de laboratório reagem de uma certa maneira, então tal coisa está resolvida”. A hipótese científica, né? Por exemplo, “em condições de laboratório, no vácuo, se um objeto não tem atrito, então o objeto pode ter uma inércia infinita apresentando um movimento linear contínuo”, esta hipótese, depois de formulada, a contraste em laboratório para provar se é assim efetivamente. Se não é assim, não é assim. E se descarta. E se coloca na *bitácora* “isso não funcionou assim, aconteceu outra coisa”, entende? Então, “o cênico” tem a ver com aquilo que de fato pode ser trabalhado, como um elemento técnico descoberto pelo laboratório para gerar um espetáculo que funcione perceptivamente em torno da hipótese que temos. Não é que representemos uma hipótese ou que representemos uma ideia. Isso é um teatro medíocre, não

concordo com isso. Não concordo profundamente. Não concordo politicamente. Há criadores e criadoras que dizem “Badiou diz tal coisa”, então eles fazem uma representação do que ele diz. Teatralmente, são espetáculos enfadonhos, que não funcionam, solenes... Parece-me que o que a pesquisa teatral está tentando elucidar, ou colocar em jogo, são questões reais da percepção e da teatralidade, e se propõe a observar para ver o que realmente acontece com isso. Nisso, eu acredito que nos diferenciamos muito de outros tipos de pesquisa, onde no laboratório se reflete sobre um certo pensador, sobre certas ideias, mas que só chega até aí. Porque não se converte em matéria, material cênico real, digamos.

FÁVERO: Completamente. Na verdade, essa é a razão de ter escolhido pesquisar o seu trabalho, pesquisar o Proyecto Pruebas. Vejo que existe uma pesquisa teórico-prática, na qual o laboratório é realmente um espaço de investigação prática da matéria, da cena. Em relação à noção de laboratório, Marco de Marinis (2014) faz uma diferenciação entre pesquisa e experimentação durante o teatro do século XX. Olhando para os cânones do teatro europeu desse período, ele identifica os traços diferenciadores entre o que era pesquisa e o que era experimentação. Ele ainda fala sobre a origem da noção de laboratório no Teatro que nasceu no final do século XIX e início do século XX, descrevendo-o como aquele espaço de não-saber, ou não-saber-ainda, e de como muda a lógica de repetir algo que conheço para um verdadeiro espaço de pesquisa cênica. Assim como o cientista tem um laboratório para pesquisar certos elementos, o teatro começa a trabalhar no laboratório para pesquisar o próprio teatro.

FELDMAN: Em relação a isso, acredito que eu trabalho profundamente em dissecar, em colocar em cheque, em crise, as matrizes aprendidas ou que estão padronizadas em relação à atuação, ao tipo de cena, ao tipo de linguagem utilizada, ao tipo de convenções. Isso é claramente o que define o Proyecto Pruebas: colocar em cheque isso. Por isso sempre gera muitas crises, geralmente dos atores e atrizes dentro dos processos. Crises muito fortes, principalmente em Pruebas que apontam diretamente para a atuação, pois sentem que não estão atuando. Como se a atuação só acontecesse se

operasse dentro de uma determinada matriz, sabe? E que se quebrarmos essa matriz, a “atuação” deixa de ser sentida. Isso é muito louco, é muito forte, mesmo com pessoas que sabem que vão trabalhar comigo e que já estiveram nesses lugares, não deixam de ter uma crise muito grande.

FÁVERO: Isso me chamou a atenção, porque no último processo que fizemos aqui no Brasil, também recebemos a mesma reação. E isso é recorrente nos processos de Terceiro Abstracto, até porque tem a ver com a lógica de pesquisa, de colocar em xeque.

FELDMAN: Obviamente eu reclamo dessa reclamação, porque eu também me coloco em xeque. Também estou numa área que não conheço. Sim ou sim, não compreender torna-se vital para mim, porque é justamente isso que me interessa: é querer conhecer algo que eu conheço. Do contrário, é só replicar o que eu já sei – o que é bom, pode ser bom –, mas no âmbito de um projeto chamado “Proyecto Pruebas”, e que é um projeto de pesquisa, não faz muito sentido fazer algo que você conhece. Até eu sofro de “não-saber”, mas artisticamente parece-me a melhor coisa que me pode acontecer. Mas, bem, há pessoas que sentem isso como o pior.

FÁVERO: Eu compartilho do seu sentimento. Bem, sobre essa noção pesquisa e sobre o que você pesquisa, eu estava revisando as *bitácoras* e as informações da imprensa em que você diz que investiga procedimentos técnicos e o próprio funcionamento do “cênico”. Eu queria perguntar o que vocês realmente investigam: são os procedimentos? São os elementos que compõem “o cênico”? É a percepção e na forma como o “Sentido” é produzido, seguindo o conceito de Eduardo del Estal (2010) que você se utiliza? Ou é tudo isso?

FELDMAN: É tudo isso, sim. Mas, se você me colocar entre a cruz e a espada, eu te digo que é a percepção. Mas, por que a percepção? No fundo, o que me interessa é ver como funciona a percepção. Se eu penso no “cênico”, o que me interessa é descobrir como funciona “o cênico”, e às vezes para entender como ele funciona é justamente colocando em xeque o que já está dado, o que já

funciona *per se* na teoria, e a partir daí começar a gerar falhas nisso que funciona para entender realmente como funciona. Mas se você me pede para escolher... eu penso que tudo, mas mais profundamente a percepção. Em definitiva, acredito muito nessa frase – que repito muito – que se diz de Borges, que é que “o sabor da maçã não existe na maçã, mas no choque do paladar com a maçã”<sup>6</sup>. Eu sempre digo isso. Parece bobagem, mas essa frase é muito profunda. Ou seja, no objeto não há gosto. Existe sabor porque existe um aparato perceptivo que colide com aquele objeto e que gera uma informação em nosso cérebro que gera a sensação de sabor. Se não tivéssemos o aparelho perceptivo, o gosto não existiria, pois não existe no objeto. É como a cor. A cor não existe. Essa cor verde não existe. Ela existe porque temos um aparelho perceptivo que a vê. Porém, se formos mais fundo, este objeto tem todas as cores menos o verde, é por isso que o vemos, porque o rebate, porque o repele. E isso com tudo. Esses tipos de questões só existem porque existe um aparato perceptivo. Existe um sujeito, ou algo assim, com um aparelho perceptivo que percebe, mas ele percebe de que maneira? Digo isso porque mostra um pouco onde está o meu interesse: em como funciona a percepção. Finalmente, por que o teatro? Porque o teatro é exatamente como uma espécie de mesma coisa que acontece no mundo, mas em uma escala pequena. Ocorre essa transposição entre o palco e o mundo. No palco colocamos objetos para poder ver a mesma coisa que acontece em nossa existência. O teatro é fascinante nesse sentido. Não acontece o mesmo com um romance ou uma pintura, de jeito nenhum.

FÁVERO: Nós, em *Tercer Abstracto*, sempre trabalhamos com uma “pergunta de pesquisa”. E eu vejo, nas *bitácoras* do *Proyecto*, que também aparece essa ideia de uma “pergunta norteadora”, de perguntas que vocês perseguem ao longo do processo. Entendo também que essas questões podem mudar ao longo do processo de acordo com a *práxis*, com a teoria-prática que desenvolveram durante o processo. Sei também que vocês retomam questões que surgiram nos projetos anteriores. Então, eu gostaria de saber: como vocês,

---

<sup>6</sup> A frase original é “El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma” (BORGES, 1981, p.21).

ou você, chegam a essa pergunta? E, também, como acontece dessa pergunta se transformar?

FELDMAN: Olha, a primeira Prueba, a “Prueba 1: El espectador”, tinha a ver precisamente com a gênese do projeto. Eu estava em uma crise muito grande em relação ao modo de produzir teatro, de fazer teatro. Eu sentia que o espectador era como o “último biscoito do pote”, como dizemos aqui. Não sei se dá para entender... É como “o último biscoitinho do pote”, o último, aquele que não importa para ninguém. Eu vinha discutindo muito isso nos meus espetáculos. Sempre coloquei o espectador como central porque sempre me interessei por sua experiência... Volto ao exemplo da maçã: o teatro se dá no choque do espectador com o objeto. É aí que o teatro acontece. Então, como posso não pensar no espectador? Existe uma ideia um tanto esnobe da arte quando dizem “eu escrevo para mim”, “eu faço as coisas para mim e se as pessoas não gostam eu não ligo”. Isso é uma coisa esnobe e pouco artística de se fazer, eu diria. Eu via que o teatro vinha deixando o espectador muito para trás, gerando espetáculos muito enigmáticos... ou onde a experiência era mais de quem fazia teatro do que de quem ia ao teatro. E o mais louco disso é que quem foi ao teatro, que ainda por cima não teve grande experiência, pagou para fazer a pessoa lá dentro viver a experiência. Foi aí que pensei, então vamos começar a pagar o espectador, porque se a experiência vai pertencer a nós que a fazemos, então o espectador deve ser pago por nós para vir assistir e assim, olhando para mim, completo minha experiência como ator nesta peça, ou como diretor para fazer esta peça, e que olhem para mim. Essa situação me parecia tão ridícula que eu disse “não, não, não, temos que virar completamente esse eixo”. Isso foi quase uma postura política. O primeiro trabalho do Proyecto Pruebas é sobre o espectador, e o que mais importa para nós é o espectador. Todas as perguntas elaboradas na primeira Prueba – que talvez seja a menos científica, diga-se de passagem – tinham a ver com perguntar-nos sobre como seria a experiência do espectador ao ter esse tipo de material que o olha nos olhos, que começa a falar com eles, que o toca... Tudo isso sem fazer uma coisa exagerada, claro, e sem acreditar que era uma novidade completa, mas funcionou muito bem. Era muito interessante. E foi muito comemorado pelo espectador. Eles quase nos diziam "obrigado,

obrigado por nos levar em consideração" ou algo assim. A partir desse primeiro trabalho começamos a ver algumas coisas. Foi estranho porque, nesse primeiro espetáculo, trabalhamos uma espécie de realismo, no qual os personagens infantis, que tinham entre 7 ou 8 anos, eram interpretados por atores que tinham 26 e 28 anos, mas a sensação para o espectador continuava sendo realista. O realismo não caía. O realismo é flexível, é elástico. Foi aí que pensei: bom, se o realismo é elástico, quer dizer que não se quebra se eu esticá-lo. Então, onde se quebra? Onde o realismo não pode ser elástico? A "Prueba 2: La desintegración" nasceu dessas perguntas, onde estudamos exatamente isso. As perguntas surgem, por um lado, de um interesse meu, das minhas curiosidades de sempre, e por outro, das perguntas que surgiram das provas anteriores. Assim aparecem as perguntas sobre as Pruebas. Quando comecei, planejei trabalhar em cerca de dez Pruebas sobre elementos de teatralidade, mas depois não foram essas as Pruebas. "El Espectador" estava. "Las convenciones" também estava. Pensei na "estrutura", na "música", na "luz"... Essas eram as ideias no início. Mas depois eles foram se transformando muito mais especificamente. Por exemplo, "La desintegración". Nós desintegramos o realismo. Tiramos do realismo essa capacidade de se tornar invisível. O "tempo" não era algo que eu havia pensado inicialmente, mas é uma variável teatral muito importante. Às vezes eu voltava à ideia dos elementos constitutivos do teatro, o "ritmo", a "rima". Mas, depois, ia para aquelas outras coisas como o "hiperlink", a "tradução". Não é algo tão quadrado, como: "bem, o teatro é composto pela atuação... então, 'La actuación'". Não, não foi isso no final. As questões que surgiram foram, em última análise, mais complexas.

FÁVERO: Então, as perguntas estão nos processos...

FELDMAN: As perguntas mais interessantes são aquelas que surgem após o primeiro disparador, um daqueles disparadores que colocamos em cena. A cena é o que nos mostra outra coisa. "Olha isto!". Isso é o que é fascinante. Por isso eu te disse: nunca, nunca forçamos a ideia prévia sobre o material. O material é o que fala e começamos a nos fazer as perguntas que o material começa a gerar.



FÁVERO: Eu queria te perguntar sobre o vínculo entre teoria e prática. Há elaborações transversais a todos os projetos, parece-me, em relação à questão do “Sentido”, de del Estal (2010), e da percepção. Mas também acredito que de cada Prueba, de cada processo, de cada laboratório, surgem novas teorias, não é? Teorias que emergem da prática. Por exemplo, o “realismo por default”<sup>7</sup> ou o “amague perceptivo”<sup>8</sup>. Como funciona para você essa relação entre teoria e prática?

FELDMAN: Parece-me que tudo faz parte de uma mesma intenção. A minha forma de me relacionar com os objetos, com o mundo, é teorizar. Gosto de encontrar leis e teorias, por isso o método científico. Eu tento colocar palavras em tudo o que fazemos. Eu tento dizer "Ah, ok, então poderíamos dizer que a percepção funciona assim, se acontece tal coisa." O tempo todo tento chegar a um conceito, ou uma ideia, que possa nomear isso que estávamos vendo na prática. É a *práxis*, né? “Isso está corroborado, nós vimos, acontece. Eu percebo que isso acontece. Está acontecendo isso”. Então, eu gosto muito, acho muito interessante, entendê-lo conceitualmente, colocar em palavras, como uma teoria.

FÁVERO: O espetáculo, então, é uma forma de corroborar a hipótese que vocês estão trabalhando?

FELDMAN: Sim. Na verdade, esse é um dos motores da pesquisa. Temos uma hipótese e queremos ver se ela é corroborada ou não. Caso não seja corroborada, observamos coisas novas, as quais transformamos em uma teoria que surge da *práxis*. Surge, às vezes, sem querer. Não era o que

---

<sup>7</sup> Na bitácora da Prueba 2, Juan Dasso (2015) descreve que, diferente do realismo como escolha consciente, como modelo de trabalho para a representação, o “Realismo por *default*” seria um modelo de representação não meditado, imposto, de interpretação simples e vazia.

<sup>8</sup> “Amague” poderia ser traduzido como um indicio ou um sinal de algo que, finalmente, não acontece. Também na bitácora da Prueba 2, Dasso (2015) descreve que, para este espetáculo, era importante que as primeiras cenas fossem realistas, que permitissem construir certo código reconhecível. Também era importante que os efeitos da desintegração fossem sutis ao princípio do espetáculo, para depois ir ganhando mais espaço dentro da encenação. Dessa forma, o “*amague perceptivo*” funciona na construção de uma expectativa no público que logo vai se quebrando, como uma constante “rasteira”.

procurávamos, mas encontramos outra coisa. Como o que acontece na Ciência. É uma serendipidade: circunstância de encontrar algo por acaso que não se procurava. Isso de estar procurando uma coisa e, por consequência, descobrir outra que não esperava. Essa serendipidade acontece muito nos processos... E essa coisa nova que surge, rapidamente a colocamos em palavras e a assumimos. Existem muitas hipóteses que não são corroboradas. "O que pensávamos não aconteceu, então, isso não acontece". Faz parte do motor das Pruebas. Provamos para tirar essas conclusões. E por isso realizamos os *workshops* e as *bitácoras*. Supomos tal coisa e, ao colocá-la em prática a corroboramos. Então, depois, nós a ensinamos a partir do corpo. Essa é mais uma área de docência, também comunicacional, de ensinar o que investigamos.

FÁVERO: Pensando agora no espetáculo e não nos processos: o espetáculo é uma encenação da pesquisa? É o resultado da pesquisa? Para você, O que é o espetáculo em relação à pesquisa?

FELDMAN: É uma boa pergunta. Acho que podemos compreender o espetáculo como uma espécie de demonstração. Na verdade, não sei, estou pensando nisso agora. Uma demonstração do que estávamos pesquisando e colocando em conceitos ou teorizando. Dizemos "isso aconteceu, isso não" e no espetáculo usamos essas ferramentas que aprendemos e as colocamos em jogo. Por outro lado, acho que também acontece muito, que colocar em cena a própria pesquisa por meio de certos procedimentos é como se fosse um experimento. Mostro o processo de colocar os elementos para ver como a mistura explode. É uma experiência cênica que as pessoas se interessam muito, gostam muito. Não é só saber o que funciona para produzir um espetáculo com essas novas ferramentas, mas que o próprio espetáculo se apresente como um experimento: "Olha, se eu colocar esse líquido, ele explodirá azul. Vocês viram?" É quase como um truque de magia, sabe? Na última Prueba – "Prueba 8: La traducción" – isso aconteceu de forma muito evidente. No último momento, devido ao *feedback* do meu colega, decidi nomear tudo o que estávamos testando. Antes nós apenas fazíamos. Quando meu colega foi ver o trabalho, ele disse que não entendia o que estávamos

fazendo. Que o que ele gostava, muitas vezes, vendo nossos trabalhos, era que sabia um pouco o que estávamos provando. Aí, o que eu fiz foi colocar os títulos que as cenas tinham, por exemplo, “interpretação por etimologia das palavras que nomeiam as ações”. Colocá-los no meio do espetáculo. Assim, você pode ver o espetáculo e, ao mesmo tempo, pode ver o procedimento que está sendo trabalhado. Isso é comemorado pelos espectadores. Então, não é que o espetáculo apenas use as ferramentas que surgiram da pesquisa para se tornar um espetáculo, mas que a própria pesquisa é espetáculo. Isso é agradável para os espectadores. Eles gostam de ver esse fato perceptivo, esse mecanismo procedimental, por assim dizer.

FÁVERO: Pensando nos espetáculos anteriores, embora esses títulos não apareçam, ainda assim há uma condução da percepção dos espectadores.

FELDMAN: Sim. Por isso que eu digo que às vezes esse jogo de percepção acontece sozinho – “Ah, olha o que eles me fizeram ver. Eu entendi uma coisa, mas o que vejo não é o que meu cérebro está entendendo”. Isso é fascinante. Mas também existe essa outra opção, de nomear o que está sendo feito para que o espectador veja como está sendo produzido. São duas opções que não são iguais no jogo da percepção... Às vezes o que peço aos atores é tão difícil que chega a ser espetacular. É como dizer "Olha, vou colocar essa pessoa nessa arena com os leões. Vamos ver se os leões a comem ou não!" e eu a jogo na arena. É mais ou menos assim, ou seja, “eu tô pedindo isso pro ator, olha agora pra ver se acontece”. O ator pode falhar. O ator pode ser comido pelo leão. Há algo nisso que se torna espetacular, não é? A própria pesquisa se torna espetacular.

FÁVERO: E é por isso que é impossível terminar uma Prueba sem um espetáculo. O espetáculo é fundamental...

FELDMAN: Sim. Eu acredito que sim. De fato, a “Prueba 6: La rima” já foi pesquisada, está escrita, mas não foi estreada. Não existe a *bitácora*, nem o *workshop*. Apenas o laboratório e a escritura. Está truncada. A pesquisa é espetacular porque tem todas essas arestas. Além do mais, é o maior vínculo

com os espectadores, finalmente. Porque embora existam as *bitácoras* e *workshops*, o lugar onde acontece a festa, aonde vem muita gente, é o espetáculo. O espetáculo é o motor que leva as pessoas a solicitarem as *bitácoras* e a quererem participar dos *workshops*. São os espetáculos. É o central, porque se o teatro se propõe a trabalhar com a percepção, essa percepção não é a minha – que, claro, está operando como uma hipótese – mas a percepção, finalmente, é a de cada um dos espectadores que vai para ver aquele trabalho. A pesquisa deve estar posta em cena para que se possa ver, finalmente, se o que descobrimos funciona de maneira eficaz ou se apenas mostramos os procedimentos como um espetáculo em si. Esse é o ponto culminante da Prueba. Os outros produtos são importantes, mas me parece que o espetáculo é o mais importante.

FÁVERO: E a organização do que vocês encenam, que finalmente é o que a gente vê, vem da conclusão da pesquisa em dramaturgia e, depois, no trabalho de montagem, certo?

FELDMAN: Sim.

FÁVERO: É dessa forma que vocês organizam o material final, a peça?

FELDMAN: Sim, mas depende de qual. Na “Prueba 3: Las Convenciones” e na “Prueba 7: El hipervínculo”, eu já havia escrito a dramaturgia. E a dramaturgia já era a prova, já era a montagem, era tudo meio junto porque eu estava sozinho. A escrita foi o laboratório. Nos outros processos, o que estávamos provando estava ali, em cena. E muitas vezes os materiais que estão no laboratório são os que eu uso para escrever a peça. Às vezes poderia ter havido outras cenas melhores para serem escritas, mas costumo deixar um material parecido com o que fizemos no laboratório para que se mantenha a ressonância que foi trabalhada com os atores. Então, há um vínculo muito grande entre o que estamos provando e o que vai ser depois, obviamente, mas ainda assim muda diametralmente. Há uma estrutura, há uma dramaturgia, há personagens que começo a trabalhar em relação ao espetáculo. Isso para mim é como outra variável, outra ética – eu falo muito sobre ética. Há a ética do

laboratório, a ética da pesquisa, e depois há a ética do espetacular. Existe uma ética porque eu penso nos espectadores, entende?

FÁVERO: Sim. De fato, Juan Dasso fala sobre isso nas *bitácoras*, sobre isso de descartar materiais. Porque, no fundo, existem materiais que não servem ao que está sendo pesquisado, ou que não funcionam adequadamente com os procedimentos. Ou, também, em relação ao espetacular desses materiais. Se aquelas cenas servem ou não para gerar o espetáculo.

FELDMAN: Olha, até o último momento de "La Traducción" havia uma cena, que eu chamei de "Eco". Tinha uma cena em alemão – que era como um original – que tinha uma dublagem em espanhol, que aplicava uma censura que mudava completamente o sentido. Aí, essa dublagem que censurava tomava corpo, e a cena passava a estar no palco três vezes. Eram três mesas, três telefones, seis cadeiras, os personagens triplicavam, estavam todos com os mesmos figurinos... E para mim era maravilhoso. Era um procedimento que tinha a ver com pesquisa, e eu sustentei... Todo mundo me disse "não, é muito difícil" e eu disse "temos que fazê-la, vai valer a pena". Vai valer a pena... E a pena foi que estragou a estrutura da peça, fez todo mundo correr para se trocar, para se vestir como os mesmos personagens. Então, tive que inserir outra cena no meio, o que fazia a peça ficar mais longa... Eles chegavam e, depois de fazer a cena, todos tinham que correr para se trocar, para voltar aos seus personagens. Então, precisava de outra cena no meio. E, isso, gerava uma mudança de ritmo... Em outras palavras, a peça sofria tanto por essa cena. Mas, para mim, valia muito a pena. E nós a fizemos. O teatro pagou o figurino triplicado, o cenário triplicado, estava tudo lá. E eu segurando, segurando, segurando, mas não funcionava. Em outras palavras, a cena por si mesma funcionava, mas não funcionava no nível de toda a peça. Toda bagunça que estávamos fazendo exigia do espectador, exigia um grande esforço para poder ver aquele momento. Mas, para mim, aquela cena era necessária. Valia a pena o esforço porque ia ser uma paisagem incrível, uma cena tão poucas vezes vista, ou nunca vista..., mas eu a cortei. E eu a cortei e fui pra fora do teatro chorar por tê-la cortado. Foi na última semana antes da estreia... resolvi tirá-la. Pedi desculpas a todos que trabalharam para fazer os

figurinos, por todo o dinheiro que foi gasto, pelo trabalho feito..., mas não valia a pena. O espetáculo sofria demais e o que ganhava não estava à altura do que sofria. E eu tirei a cena, eu insisto. E saí do teatro para chorar por ter cortado aquela cena que, para mim, era extraordinária. E eu a cortei. Doeu como nada nunca doeu. Eu nunca chorei por uma cena que tive que tirar. Chorei, chorei, chorei, chorei... E o Dasso estava do meu lado e me acalmou... Mas, bem, eu tinha que tirá-la, não funcionava assim. Eu falava para o Dasso, chorando: “essa é a ética do espetáculo”. E eu me cobro sobre o que o espectador deve viver como experiência... Agora, essa cena, na ética do laboratório, a fizemos até a morte. Fizemos muitas vezes. E foi uma cena difícil, digamos. Mas eu tive que cortá-la.

FÁVERO: Quanto às formas de produção do teatro, do financiamento, nem todos os projetos foram realizados em Teatros Públicos, certo?

FELDMAN: Certo.

FÁVERO: Então, o financiamento e o modo de produção das outras Pruebas eram independentes?

FELDMAN: Absolutamente independente. Das sete peças estreadas, três estiveram no Teatro Público e quatro foram realizadas de forma independente. Eram projetos que estavam dialogando com o teatro independente, com a autogestão, sobre como produzir, como exhibir... E de repente, pessoas do Teatro Público nos vieram e nos propuseram refazer as quatro Pruebas que tínhamos. E as apresentamos como retrospectiva.

FÁVERO: Na última entrevista que saiu, você disse que essa seria a última Prueba, é verdade?

FELDMAN: Eu sinto que é a última Prueba. Sinto que é um ciclo que estaria se encerrando. Não quer dizer que o que eu continue fazendo, provavelmente nos meus próximos trabalhos, não serão provas. É quase como a minha forma de

criar e ponto. Mas, talvez, não dentro do Proyecto Pruebas. Também é bom dar um passo e mudar um pouco. Eu acho. Vamos a ver...

### **Referências Bibliográficas:**

BORGES, Jorge Luis. **Obra Poética: 1923-1977**. Buenos Aires: Alianza Tres/Emecé Editores, 1981.

DASSO, Juan Francisco. **Bitácora Prueba 2: La desintegración**. Buenos Aires: [s.n.], 2015.

DEL ESTAL, Eduardo. **La historia de la mirada**. Buenos Aires: Atuel, 2013.

FÁVERO, Mateus. **Da pergunta à cena: perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa**. 2022. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi:10.11606/D.27.2022.tde-29112022-120351. Acesso em: 2023-05-08.

MARINIS, Marco de. Pesquisa, experimentação e criação em teatro no século XX. ARJ – **Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 2, p. 21-38, 1 maio 2014.

## SE A CONTA É VERIFICADA,

## QUASE NUNCA QUEM RESPONDE É O DONO DO PERFIL

Thereza Helena<sup>1</sup>

Tenho uma lista com quatro perguntas que faria a Bob Wilson se ele respondesse meu comentário no Instagram. Duas delas são sobre as imagens em *Einstein on the Beach*<sup>2</sup>, porque embora se trate de uma produção musical, são elas, as imagens, o que, a meu ver, existe de mais persistente na obra. E não é só pela permanência ou por terem resistido à distância temporal entre 1976 e 2022. Não. E sim, sobretudo, pela eloquência visual que possuem. Mais do que hora para entrar, para sair e um propósito nas cenas, elas têm um papel na peça. No elenco, junto ao corpo de baile e à orquestra, estão escaladas as imagens.

As formas, cores, texturas, elementos simbólicos e referenciais que estão em cena em *Einstein on the Beach* parecem ter passado pela audição nas toalhas de mesa do bar em soHo<sup>3</sup>. Foi lá que Bob e Glass compuseram parte da ópera. Eles se encontravam e enquanto discutiam, Bob ia desenhando suas propostas de composição visual para a obra na toalha da mesa mesmo, e apenas as imagens essenciais passaram pelo crivo e foram para a peça. Outro que fazia seus estudos em pedaços de guardanapo e toalhas de papel era Einstein. Se por coincidência, semelhança, inspiração ou método, não dá pra saber.

---

<sup>1</sup> Thereza Helena é doutoranda em Estudos de cultura contemporânea sob orientação da Profa. Dra. Bibiana Bragagnolo (PPG- ECCO- UFMT), mestre pelo mesmo programa (bolsista CAPES). É atriz e diretora cênica tendo atuado majoritariamente no campo das artes performativas cuja pesquisa se direciona para os estudos da criação autoral e seus atravessamentos entre arte e vida. Atualmente faz parte do grupo de pesquisa “Observatório e Laboratório de pesquisa artística: performance, criação e cultura contemporânea na América Latina”.

<sup>2</sup> *Einstein on the Beach* é uma obra composta por Philip Glass (1937) e dirigida por Robert Wilson (1941). Constituída por um prólogo e quatro atos conectados por cinco *knee plays*, a montagem tem quase cinco horas de duração, nas quais o público geralmente pode entrar e sair livremente como parte da experiência. A produção, desde a estreia, em 1976, reposicionou as regras da ópera tradicional, do teatro, da música, da dança e da performance e, assim, abriu espaço para o caráter experimental nestes campos.

<sup>3</sup> CORREA, A. **A estética do traje de cena de Robert Wilson em *Einstein on the Beach* (1976) e *Shakespeare’s Sonnets* (2009)**. Dissertação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 74. 2021.



O fato é que se percebe na montagem, que Elas, as imagens, estavam metronomicamente partituras e ensaiadas, se não tanto, mais do que os atores e músicos. Um virtuosismo que supera a estrutura da forma, da figura, abandona o caráter da ilustração ou decoração e lança as imagens em invenção, pra que mais do que cenário ou figurino, sejam um experimento que compõe múltiplos sentidos e contextos como se operassem - ainda que míticas, como diria Sylvain Maresca<sup>4</sup> - os atributos de personagens esféricas na montagem pós-dramática<sup>5</sup>. —*Bob, would the images be the opera superstars?*<sup>6</sup>

Para articular, planejar, construir sentido com elementos gráficos que discursam por quase cinco horas ininterruptas é preciso que haja um pensamento em torno das imagens e nesse pensamento, parece residir a tenacidade delas. Nisso, devo a Etienne Samain<sup>7</sup>, o princípio do que se transformaria no interesse por saber como pensam aquelas imagens. O trem que atravessa o azul de um lado a outro do palco, a personagem de calça cáqui, camisa branca e suspensório ouvindo uma concha, a outra de jaqueta vermelha sinalizando pra alguém que não chega, o garoto de terninho investigando um cubo brilhante em suas mãos, o maquinista de barba rosa e cachimbo, o tribunal que se monta e remonta para dois julgamentos distintos, a mulher que vestida com seu colar de pérolas e casaco longo apanha uma carabina e mira na plateia, tudo isso acontecendo muito leeeeeeeeeeeeeennnnnnnnnnntaaaaaaaammmeeeeeeeeennnteeeeeeeeeeeeeeee.

É o nosso olhar para com as imagens que concebe o diálogo com Elas, e assim a consideração de que - embora não tenham consciência - tenham vida. Se é verdade, quando falamos com elas, falamos de nós também e, nesse caso, como ampliar o campo e fugir da repetição de nós mesmas? Se dá pra confiar que quando falamos delas, não é só delas que falamos, junto com a

---

<sup>4</sup> MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. In. MARESCA. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.p.37-40.

<sup>5</sup> Embora o teatro pós-dramático considere o enfraquecimento da personagem em razão da crise do drama, com Danan é possível afirmar exatamente isso: o enfraquecimento da personagem, não a proibição de sua existência. DANAN, J.; D. MASSA, T. de C. A dramaturgia no tempo do pós-dramático. **Cena**, [S. l.], n. 29, p. 14–23, 2019.

<sup>6</sup> Bob, seriam as imagens, as grandes estrelas da peça?

<sup>7</sup> SAMAIN, Etienne. As imagens não são como bolas de sinuca. In. SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.p.21-p.36.

provocação de como pensam, surge outra: como pensa quem pensou aquelas imagens? Daqui parto para a segunda pergunta da lista. — *Bob, would the play be a map of how to be oriented in the face of those images?*<sup>8</sup>

O espetáculo não tenciona a forma do gênero dramático. Desse modo, não existe a necessidade de uma “história”, o que liberta a narrativa da lógica causal. Isso não significa que não haja texto. Há. O texto não só aparece, como é cantado, porém longe da colocação vocal operística e perto de estratégias de canto mais experimentais. Ele, entretanto, não se configura nem funciona de acordo com o sentido semântico convencional. É investigado enquanto um léxico distinto, como sonoridade, de modo que muitas vezes desintegradas, as palavras, frases e números são microcélulas que, junto com os demais elementos musicais, são talhados de forma escultórica na composição de Glass.

Em convergência com os interesses de Glass pela consideração de materiais sonoros não convencionais, havia uma especificidade nos gostos pessoais de Bob que atravessaram sua subjetividade particular e se transbordaram num convite. Bob apreciava os experimentos do jovem Christopher Knowles e sua relação com a rádio AM estadunidense<sup>9</sup>, por isso o convidou para trabalharem juntos em *Einstein*. Knowles sabia de cor a programação, o nome dos artistas e seus hits, além da narração publicitária dos principais programas. Isso em virtude do seu interesse circunscrito-característico do espectro do autismo. Esse aspecto repetitivo, comum tanto à música minimalista, quanto ao autismo, em diálogo com a *pop art*, também aparecem na peça compondo a textura sonora onde números deslocam-se das contas matemáticas para ser em vez de contados, cantados.

Essa articulação de práticas distantes das convencionais em *Einstein*, talvez se deva ao fato de que no final da década de 1960, o mundo assistia a identificação que as vanguardas demonstravam para com as barreiras erguidas pela alta cultura separando os diferentes níveis artísticos<sup>10</sup> e Glass já investigava modos composicionais distintos da tradição ocidental (europeia).

---

<sup>8</sup> Bob, você acredita que a peça é um mapa de como se orientar ante as imagens?

<sup>9</sup> FINK, Robert. *Einstein on the Rádio*. In. FINK. ***Einstein on the beach Opera beyond Drama***. Park Square, Milton Park, NY: Routledge, 2019.p15-48.

<sup>10</sup> SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. **Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul**. Curitiba: CRV, 2019. 352 p.

Ele, junto com La Monte Young, Steve Reich e Terry Riley, foi um dos precursores do minimalismo musical.

A composição musical em *Einstein* é de Philip Glass e nos deixa ouvir inúmeras estratégias compositivas do minimalismo musical, como a repetição de células rítmicas com mínimas variações, que resulta em uma construção circular do tempo musical. Esse inclusive é o aspecto que em *Einstein* favorece a sensação de atemporalidade para a audiência, de modo que – além de não ser importante para a fruição da obra – pela música, não dá pra saber em que momento da peça se está.

Diferente da música operística do século anterior em que, para fisgar a atenção da plateia, o aspecto emotivo era sublinhado e seguia a narrativa junto com melodias e resoluções harmônicas, em *Einstein*, Glass cria na contramão desses preceitos e reitera o caráter musical menos dramático com a concepção de melodias e harmonias diatônicas com longa duração. A variação musical lenta, quase estática da música, reitera o interesse de Glass pela investigação da temporalidade dilatada.

As primeiras músicas minimalistas estavam abrindo mão da ideia de que o ouvinte de concerto devia necessariamente sentar-se frente ao palco e ali permanecer enquanto assistia, assim experimentavam-se apresentações que geralmente duravam uma noite toda e eram feitas em outros espaços que não os teatros<sup>11</sup>. Muito provavelmente vem daí o conforto e até mesmo o incentivo para que em *Einstein* a plateia se sentisse à vontade para sair e entrar quando quisesse durante a apresentação.

*Einstein on the Beach*, de Bob e Glass, não tem praia, a figura de Einstein aparece em cena sem nunca falar e a obra tampouco se parece com uma ópera convencional. Pra sê-lo, precisaria ter uma diva, uma narrativa consistente, uso de vozes na colocação operística e um libreto tradicional. Ademais, possivelmente Einstein seria o protagonista. Desde a estreia, a obra reposicionou muitas regras e práticas anteriores à sua produção. Com tantos elementos questionadores dos cânones — *Why should it be called an opera?*<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. **Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes**: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul. Curitiba: CRV, 2019. p. 352

<sup>12</sup> Por que chamar a obra de ópera?

Uma vez que as turnês presenciais se concentraram pelo território estadunidense e Europa, não no Brasil, e antecederam meu nascimento, minha apreciação da obra se deu de modo digital e anacrônico, por meio de arquivos compartilhados no *Vimeo* e comentários deixados no perfil oficial de Bob, que muito certamente não é administrado por ele. Não consigo imaginá-lo rolando o *feed* por minutos a fio. Por fim, a última questão, como as outras e tal qual meu comentário abaixo do último post em sua página oficial, sem resposta —*Bob, is there anything that would make you restage Einstein on the beach in Brazil?*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Bob, existe algo que te faria remontar *Einstein on the Beach* no Brasil?

**REVISTA FAROFA CRÍTICA**

[www.farofacritica.com.br](http://www.farofacritica.com.br)

@farofacritica

[farofacritica@gmail.com](mailto:farofacritica@gmail.com)

Natal/RN