

GLÁUCIA GRIGOLO

**O PARADOXO DO ATOR-MARIONETE: DIÁLOGOS COM A
PRÁTICA CONTEMPORÂNEA**

**FLORIANÓPOLIS - SC
ABRIL DE 2005**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO (MESTRADO)**

GLÁUCIA GRIGOLO

**O PARADOXO DO ATOR-MARIONETE: DIÁLOGOS COM A
PRÁTICA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado) do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira

**FLORIANÓPOLIS - SC
ABRIL DE 2005**

GLÁUCIA GRIGOLO

**O PARADOXO DO ATOR-MARIONETE: DIÁLOGOS COM A PRÁTICA
CONTEMPORÂNEA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós - Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

Banca Examinadora:

Orientador: _____
Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira
UDESC

Membro: _____
Prof. Dr. Valmor Beltrame
UDESC

Membro: _____
Prof. Dr. Fernando Pinheiro Villar Queiroz
UnB

FLORIANÓPOLIS - SC
ABRIL DE 2005

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT e a todos os professores, especialmente ao Prof. Dr. André Carreira pela orientação, pelo incentivo, pela dedicação e paciência, mesmo neste momento tão difícil de sua vida;

ao Prof. Dr. Valmor Beltrame, querido Nini, que me revelou muitas das coisas que estão contidas nesta pesquisa;

ao Prof. Dr. Fernando Villar, por sempre acreditar no meu trabalho, seja no palco ou nas páginas da dissertação;

ao Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro, pelo empréstimo de vários livros, pelos e-mails, pelos conselhos;

ao Higor, ao Malcon e à Melissa, amigos da Persona Companhia de Teatro, pela convivência como companheiros de trabalho, e à Sandra Meyer, pela ajuda e disposição de sempre;

à Ana Alvarado, Emilio García Whebi, Daniel Veronese (El Periférico de Objetos) pelas entrevistas e informações importantíssimas e à Felicitas Luna, pelas fotos;

aos atores-amigos que contribuíram para a construção do espetáculo *E fosse minha carne*: Renato Turnes, Loren Fischer e Nichele Antunes, e ao autor do texto, André Silveira;

a Leszek Madzik pela generosidade;

à amiga Marisa Napolini, por dividir comigo muitos momentos de angústia e de alegria;

ao Rogério Christofolletti, por estar disposto a ajudar, sempre;

ao amigo e companheiro de trabalho Marco Martins, pela ajuda na hora de fazer os *frames* do vídeo da oficina de Leszek Madzik;

aos meus colegas do Mestrado pela força e companheirismo, à Lis, Nerina e Maria, amigas que encontrei aqui;

à Cristina, secretária do Mestrado, por todos os cafezinhos nas tardes intermináveis;

à Maria Cristina, pela indicação e a Eduardo Nadalin, pela tradução polonês/português;

ao amigo Paulo Vasilescu, que fez a tradução português/inglês;

à minha família pela compreensão, pelo apoio incondicional, ao meu pai, inesquecível;

ao Jeff, por entender todos os momentos de crise ao longo deste processo, por aceitar minhas decisões e compartilhar sua vida comigo.

Uso a palavra para compor meus silêncios
Não gosto das palavras fatigadas de informar
Dou mais respeito às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes
Prezo insetos mais que aviões
Prezo a velocidade das tartarugas
mais que a dos mísseis
Tenho em mim esse atraso de nascença
Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos
Tenho abundância de ser feliz por isso
Meu quintal é maior que o mundo
Sou um apanhador de desperdícios
Amo os insetos como as boas moscas
Queria que a minha voz tivesse formato de canto
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.

(Manoel de Barros)

GRIGOLO, Gláucia. **O paradoxo do ator-marionete: diálogos com a prática contemporânea.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro - Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2005.

RESUMO

Este texto busca refletir sobre as implicações do conceito de ator-marionete, partindo do pressuposto que este constitui um paradoxo, pois a função ator remete a uma autonomia, enquanto que a marionete subentende a manipulação por outro que esteja fora de seu corpo. A estrutura do texto está dividida em três capítulos que fazem diálogos com práticas artísticas contemporâneas. O Capítulo Primeiro trata da explicitação dos termos e conceitos relacionados com o paradoxo do ator-marionete e dialoga com a experiência prática do grupo Cena 11 Cia.de Dança, de Florianópolis, SC, que utiliza a idéia de corpo-remoto-controlado para sua pesquisa com bailarinos. O Capítulo Segundo contempla as idéias de alguns importantes diretores e autores que buscaram, no século XX, ajustar a atuação dos atores ao modelo de perfeição das marionetes e dos manequins. Figuram nesse contexto nomes como Henrich Von Kleist, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Tadeusz Kantor, entre outros. A prática contemporânea comentada nesse capítulo é resultante de uma oficina ministrada por Leszek Madzik, diretor polonês atuante no mundo todo. Por fim, o Capítulo Terceiro trata de um olhar sobre a proposta artística do grupo argentino El Periférico de Objetos, sua concepção estética, a relação com os atores e com os objetos. O ator-marionete deve compreender que seu lugar na estrutura do espetáculo é de um componente dentro do mecanismo que dá vida à encenação.

PALAVRAS-CHAVE: Ator-marionete. Manipulação. Teatro de objetos. Morte. Sinistro.

GRIGOLO, Gláucia. **O paradoxo do ator-marionete: diálogos com a prática contemporânea.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro - Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2005.

ABSTRACT

This text discusses the implications around the 'puppet-actor' concept, understanding that this new figure is a paradox, because the actor's function brings us an idea of autonomy, while the puppet has to be controlled by somebody else, out of his body. The text's structure is divided in three chapters, each one composing a dialogue with contemporary artistic practices. The first chapter shows and discusses the concepts related to this puppet-actor's paradox and sets up a dialogue with the live experience of Cena 11 dance company, from Florianópolis, Santa Catarina – Brazil. Cena 11 applies an idea of a remote controlled body in their research with the dancers. The second chapter explores the ideas of some of the most important theatre directors and authors from the twentieth century that tried to face the actor's performances in the same model of perfection that is related to puppets and mannequins. Names like Henrich Von Kleist, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Tadeusz Kantor and many others. The contemporary practice discussed in this chapter is the result of a workshop led by Leszek Madzik, a Polish theatre director that has been working worldwide. Finally, the third chapter focuses on the artistic work from the Argentinian theatre company El Periférico de Objetos, looking at their aesthetics concepts and their relation to the actors and to the objects used on stage. The puppet-actor must comprehend that his place in the performance is just a part of the mechanism that brings life to the mise -en -scène.

KEYWORDS: Puppet-actor. Manipulation. Object theatre. Death. Weird.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 09 |
| | |
| 1. CAPÍTULO PRIMEIRO | |
| DISCUTINDO O PARADOXO DO ATOR-MARIONETE | |
| 1.1 EXPLICITANDO OS TERMOS | 16 |
| 1.2 A CORRESPONDÊNCIA DOS CONCEITOS | 32 |
| | |
| 2. CAPÍTULO SEGUNDO | |
| A NOÇÃO DE ATOR-MARIONETE NO TEATRO DO SÉCULO XX | |
| 2.1 A NOÇÃO ROMÂNTICA | 40 |
| 2.2 O SIMBOLISMO DE MAETERLINCK E AS MÁSCARAS DE JARRY | 43 |
| 2.3 A DESPERSONALIZAÇÃO DO ATOR: POR GORDON CRAIG | 46 |
| 2.4 ASPECTOS DO MOVIMENTO FUTURISTA ITALIANO E A RELAÇÃO COM O ATOR | 50 |
| 2.5 O ATOR DO FUTURO: POR MEYERHOLD | 53 |
| 2.6 O ESTUDO GEOMÉTRICO-ESPACIAL DE SCHLEMMER | 62 |
| 2.7 E O TEATRO DOS AUTÔMATOS CONTINUA | 65 |
| 2.8 O ATOR-MARIONETE: POR UM DIRETOR CONTEMPORÂNEO | 73 |
| | |
| 3. CAPÍTULO TERCEIRO | |
| UM OLHAR SOBRE O GRUPO EL PERIFÉRICO DE OBJETOS | |
| 3.1 O GRUPO | 79 |
| 3.2 O LUGAR NO NOVO TEATRO ARGENTINO | 82 |
| 3.3 O ELEMENTO SINISTRO | 86 |
| 3.4 A PROPOSTA ESTÉTICA | 94 |
| 3.5 UM ESPETÁCULO DO EL PERIFÉRICO DE OBJETOS | 105 |
| | |
| CONCLUSÃO | 110 |
| REFERÊNCIAS | 114 |
| BIBLIOGRAFIA CONSULTADA | 119 |
| FILMOGRAFIA DE REFERÊNCIA | 121 |
| ESPETÁCULOS DE REFERÊNCIA | 121 |

APÊNDICE

RELATÓRIO DA OFICINA COM LESZEK MADZIK _____ 123

ANEXOS

ENTREVISTA COM LESZEK MADZIK _____ 133

ENTREVISTA COM ANA ALVARADO _____ 137

ENTREVISTA COM DANIEL VERONESE _____ 147

ENTREVISTA COM EMILIO GARCÍA WHEBI _____ 154

DISCURSO - ¡ PIDO CASTIGO! – HEBE DE BONAFINI _____ 165

INTRODUÇÃO

Gepeto era marceneiro, um senhor triste que morava em uma pequena vila italiana. Certo dia resolveu esculpir um boneco de madeira para lhe fazer companhia. Criou uma marionete, e a fez tão perfeita que poderia ser confundida com um menino de verdade. Pinocchio nasceu dessa maneira, para ser manipulado e ter sua vida limitada às vontades de seu criador. Mas o menino-boneco adquiriu uma personalidade, tornou-se consciente de seu destino e quis deixar de ser uma marionete para tornar-se humano.

A fábula de Pinocchio, escrita por Carlo Collodi no século XIX, é muito conhecida e explicita a relação manipulador x manipulado, desejo do criador x desejo da criatura. Gepeto anseia por uma marionete perfeita, capaz de dançar, de dar saltos mortais. Pinocchio anseia pela vida humana, tem consciência de quando está agindo de acordo com as regras ou quando está transgredindo-as. As marcas dessa transgressão são visíveis em seu corpo, como seu nariz que cresce quando a mentira aparece. O que Pinocchio quer, em última análise, é a independência com relação a seu criador. Este, por sua vez, deseja o boneco perfeito, à sua imagem e semelhança.

É inerente à condição humana a necessidade de reproduzir sua imagem, seja por meio de simulacros, de obras artísticas, de mediações tecnológicas, com variadas intensidades e meios de operacionalização.

A imagem do boneco como síntese do homem já aparecia na antiguidade, como, por exemplo, através de sombras chinesas e de totens, que revelavam algumas qualidades do ser humano por intermédio do movimento, da animação (no caso das sombras) e da estaticidade (no caso dos totens).

O ponto de partida para este estudo foi a necessidade de investigar como operava na cena contemporânea a idéia de ator-marionete. A discussão desse termo se dá em várias

instâncias ao longo do trabalho, seja no campo teórico e histórico, seja na observação de algumas práticas contemporâneas.

Essa necessidade de investigação foi impulsionada pela minha prática como atriz no âmbito da Persona Companhia de Teatro, em que, estimulada pelo diretor, Jefferson Bittencourt, pude trabalhar com alguns princípios relacionados ao conceito aqui estudado. Soma-se a isso a prática experimental com *E fosse minha carne*, que reuniu artistas de vários grupos para a criação de um espetáculo pautado sobretudo no trabalho do ator, na economia de gestos e ações, com o objetivo de contribuir para a concepção do espetáculo, sem disputar graus de importância dentro da estrutura da encenação.

O contato que tive com a disciplina A marionetização do ator ou a humanização do objeto, ministrada pelo Prof. Dr. Valmor Beltrame (Nini), do curso de Mestrado, revelou-me algumas possibilidades de investigação, bem como um possível recorte para a pesquisa. Também foi importante nesse contexto o encontro com Leszek Madzik, diretor polonês contemporâneo pouco conhecido no Brasil, que conheci participando de uma oficina no Festival Internacional de Teatro, em São José do Rio Preto, em 2003.

Segundo a definição tradicional do Ocidente, o ator é sempre um intérprete, aquele que age. No entanto, a marionete não tem a necessidade da ação, ela é animada por outro, por alguém externo, que traz a vida ao seu corpo. É nessa relação que está implícito o paradoxo do ator-marionete.

A importância de estudar este tema reside na possibilidade de investigação, discussão e construção de novas poéticas no campo das artes cênicas, já que é possível perceber que a noção de ator-marionete não se aplica somente ao teatro, mas a dança também pode utilizar-se de conceitos correspondentes para a criação de sua poética.

O século XX representou um importante período histórico, porque foi nessa época que apareceram idéias relevantes acerca do tema, analogias e proposições de alguns pensadores do teatro como Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold e Tadeusz Kantor, por exemplo. É por essa razão que o recorte foi feito privilegiando as idéias encontradas nesse período.

A bibliografia utilizada na pesquisa parte de algumas obras de referência, como dicionários de filosofia e de etimologia, entre outros que estão relacionados com o tema.

No livro *A arte do teatro*, de Edward Gordon Craig, o autor faz reflexões sobre o trabalho dos atores, bem como sobre a concepção espacial de suas obras e as repercussões no teatro moderno, além do capítulo específico acerca do ator e da supermarionete, no qual Craig explicita o conceito utilizado por ele no início do século XX.

As referências das obras de Tadeusz Kantor estão concentradas em seu livro *El teatro de la muerte* e no livro de Marcos Rosenzvaig intitulado *El teatro de Tadeusz Kantor. El uno y el otro*, ambos publicados em espanhol, pois há dificuldade de se encontrar material sobre Tadeusz Kantor em português. Há ainda a revista *Buffonneries*, número 26-27, intitulada *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, que apresenta várias entrevistas com Kantor e seus atores, feitas por Aldona Skiba-Lickel. Sobre Kantor, ainda trabalhei com a dissertação de Mestrado de Maria de Fátima de Souza Moretti, *Encanta o objeto em Kantor*, e a de Wagner Cintra, *O circo da morte*, que representaram fontes importantes nas quais pude me deparar com outras reflexões acerca do trabalho do diretor polonês.

Para o estudo da obra de Meyerhold, as principais fontes foram os *Textos teóricos*, encontrados em uma edição espanhola de Juan Antonio Hormigón. Esse livro traz um conjunto de textos de Meyerhold, escrito a partir de conferências que o diretor russo pronunciava para diversas platéias, no início do século XX, até aproximadamente 1940.

Há também a referência trazida por Yedda Chaves, em sua dissertação de Mestrado - *A Biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator*, na qual a autora faz uma abordagem acerca do trabalho atorial a partir dos princípios da Biomecânica.

Além dos livros citados, ainda figuram na bibliografia algumas revistas de teatro que foram de fundamental importância para a pesquisa. Muitas delas trazem artigos breves, mas que de certa maneira respondem a determinados olhares acerca do tema. Como exemplo estão as revistas *PUCK*, editadas pelo Institut International de la Marionnette – Charleville - Mezières; *Espacio de Critica e Investigación Teatral* e *Teatro al Sur*, ambas publicações argentinas que apresentam respectivamente artigos de Tadeusz Kantor e sobre o grupo El Periférico de Objetos.

Uma viagem de estudo que fiz a Buenos Aires em 2004 proporcionou a compra de material bibliográfico sobre esse grupo, bem como a possibilidade de entrevistar os diretores e conhecer um pouco mais sobre suas trajetórias. É basicamente nesses materiais que se concentram as referências do final da dissertação.

Este texto está organizado em três capítulos e parte sempre de uma abordagem conceitual para posteriormente expor uma aproximação ao trabalho experimental contemporâneo.

O Capítulo Primeiro é composto por definições e conceitos sobre o termo ator-marionete, definindo uma zona filosófica, etimológica e léxica, em que essas duas palavras residem. Como a idéia de marionete se apresenta de forma contraditória com nossos pensamentos sobre o ator, tornou-se necessário aprofundar as questões que dizem respeito às possibilidades operacionais do termo. Esse capítulo constitui-se um elemento de orientação para o entendimento das noções de marionetização na contemporaneidade, pois esclarece algumas implicações desses conhecimentos na vida cotidiana do homem, na sua relação com autômatos, com robôs, com as figuras criadas na literatura e no cinema.

Além da discussão dos termos propriamente ditos, das palavras, dos conceitos, das idéias, há uma reflexão sobre a contribuição que o grupo Cena 11 oferece com as experimentações teórico-práticas. É relevante tratar da concepção artística desse coletivo porque atualmente ele é um dos mais expressivos grupos de dança do Brasil e porque sua experimentação mais recente é vinculada de forma estreita com o tema desta dissertação. O *Projeto SKR*, composto por 5 Procedimentos, é tomado como objeto para este estudo, por revelar uma profunda relação entre a manipulação de corpos, robôs, tendo como inspiração as marionetes e os corpos criados pelo videogame.

O Capítulo Segundo apresenta o panorama das principais idéias relacionadas ao tema no século XX, mas tem como ponto de partida o texto *Sobre o teatro das marionetes*, escrito em 1810 por Henrich Von Kleist. O escritor alemão propunha o aparecimento de um ator ideal, perfeito, reportando-se à imagem da marionete de fios. Seguem-se as teorias de Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, Edward Gordon Craig, Tadeusz Kantor, Meyerhold, bem como as proposições do Movimento Futurista Italiano e da Escola Bauhaus.

Segundo essas noções, o ator-marionete seria aquele desprovido de toda e qualquer “imperfeição”. Estando o ator subordinado à perfeição cinética da marionete, aos movimentos graciosos e belos, ele estaria, por consequência, apto a mergulhar no universo da cena proposta pelo diretor. Deveria, pois, desfazer-se de suas vontades pessoais, da construção psicologizada do personagem e da afetação, em comum acordo com o desejo de polemizar com os ideais naturalistas.

A relação de marionetização do ator se daria sobretudo pelas mãos do diretor, que, salvo algumas exceções, desejava ser o comandante da cena. Edward Gordon Craig e Tadeusz Kantor figuram nesse rol. Meyerhold e os ideais dos Futuristas Italianos estão relacionados com o tema sob outros pontos de vista.

Este estudo teve o objetivo de esclarecer diferentes olhares, distintas concepções destes que perpassaram pela atividade teatral do século XX, sem a intenção de fazer qualquer comparação. Ao final desse capítulo, encontra-se o relato sobre uma experiência prática com o diretor polonês Leszek Madzik, em uma oficina ministrada em São José do Rio Preto – SP, em 2003. Madzik, muito atuante no mundo inteiro, embora pouco conhecido no Brasil, trabalha essencialmente com papel, luz, sombra e dentro deste contexto o ator aparece como mais um elemento da estética visual do grupo Scena Plasticzna Kul, da Universidade Católica de Lublin.

O Capítulo Terceiro representa um olhar sobre a produção criativa do grupo El Periférico de Objetos, sediado em Buenos Aires – Argentina. A escolha desse grupo se deu pela clara referência que apresenta em seus espetáculos, que associam manipulação de objetos, de atores, e sobretudo pela relação que existe entre esses dois importantes componentes da atividade teatral, ou seja, as relações limítrofes entre sujeito e objeto, na investigação do exercício do domínio de um sobre o outro.

El Periférico de Objetos foi fundado em 1989 por Ana Alvarado, Daniel Veronese e Emilio García Whebi, a partir do desejo da criação de um espetáculo de objetos para adultos.

A obra do grupo foi influenciada pelas práticas repressivas da ditadura argentina, (1976-1983). Por isso é comum nos espetáculos do El Periférico de Objetos a presença do elemento sinistro, que permanentemente reivindica a presença da morte. Há ainda a presença de bonecos/atores, manequins, corpos vivos emaranhados em corpos sem vida. As ações dos atores confundem-se com os demais objetos de cena, deixando dúvidas na identificação do agente da manipulação¹.

¹Anexo a este trabalho apresento a transcrição das entrevistas feitas com os diretores do grupo El Periférico de Objetos e com o diretor Leszek Madzik, bem como o relato da oficina ministrada por Madzik em São José do Rio Preto – SP em 2003.

O material que agora apresento como dissertação para obter o grau de Mestre em Teatro é o resultado de uma pesquisa que busca aliar aspectos de práticas contemporâneas a conceitos já firmados por vários autores e diretores ao longo da história do teatro. Este estudo pode vir a ser fonte de investigação para pesquisadores de teatro que procuram aprofundar-se nos aspectos relacionados ao paradoxo ator-marionete.

1. CAPÍTULO PRIMEIRO

DISCUTINDO O PARADOXO DO ATOR-MARIONETE

1.1 EXPLICITANDO OS TERMOS

O estudo do termo ator-marionete parte do pressuposto de que este constitui um paradoxo, pois a função “ator” remete a uma autonomia, a um corpo condutor, enquanto que na função “marionete” está implícita a idéia de condução, ou seja, a manipulação por outro que esteja fora de seu corpo. Este capítulo pretende estudar alguns termos relacionados com o paradoxo, no intuito de esclarecer conceitos e palavras associadas a essas funções, bem como trazer à tona uma discussão contemporânea ligada ao conceito de corpo-remoto-controlado, que faz parte dos procedimentos criativos do grupo Cena 11 Cia. de Dança.

De acordo com Aristóteles, as artes miméticas podem ser diferenciadas por seus meios, objetos e modos de imitação². Portanto, a busca pelo modelo da marionete como forma de perfeição para o ator revela que esse princípio pode estar associado à imitação. O ator passa a imitar a condição cinética da marionete, os seus movimentos, mediante a observação da figura. A marionete seria o objeto de imitação, e, através do modo dramático, combinado com a linguagem, a voz, os gestos e outros elementos, o ator construiria a representação.

A imitação³ opera por correspondência e equivalência, e pressupõe uma atividade mental, observação, escolha de elementos, presentificação do objeto observado, através de uma seleção rigorosa, inteligente, cênica e plasticamente, para captar os traços fundamentais

² Poética, 1448- a

³ Do grego *mimeistkai*, imitar. A *mimese* é a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, *mimese* era a imitação de uma pessoa por meios físicos e lingüísticos, porém esta “pessoa” poderia ser uma coisa, uma idéia, um herói, ou um deus. Na *Poética* de ARISTÓTELES, a produção artística (*poiesis*) é definida como imitação (*mimese*) da ação (*práxis*). PAVIS, 1999, p. 241.

do observado. Não é cópia, no sentido que Platão⁴ propõe, mas a busca de semelhanças, em que o fazer é idêntico ao que é observado, e não necessariamente tal qual, perfeitamente.

O modelo da perfeição é pensado a partir da capacidade mental do indivíduo, da sua possibilidade de reflexão, conexão e interação com o mundo. Através dessas conexões, o ator modifica constantemente o seu trabalho, partindo de pequenos fragmentos de ações. Não faz uma mera reprodução de gestos e movimentos, e sim a criação sistemática e progressiva de pequenas ações que são transformadas em ações mais complexas.

Patrice Pavis afirma que o que une o ator e a marionete é uma velha história de amor e ódio (1999, p. 233). Algumas discussões foram traçadas quando pesquisadores, dramaturgos e diretores se apoiaram na imagem do boneco articulado e provocaram reflexões e até comparações ao modo de atuação do ator. Sob a luz desse modelo de perfeição, havia a necessidade de o ator realizar movimentos perfeitos, capazes de responder a todos os desejos do criador. Essa realização de movimentos perfeitos poderia ser comparada às possibilidades expressivas e cinéticas de uma marionete, objeto que ao não ter vontade própria eliminaria as zonas de incerteza.

Segundo a definição tradicional do teatro do Ocidente, o ator é sempre um intérprete, aquele que enuncia a ação e o texto, e, ao mesmo tempo, é significado pelo texto e o faz significar (PAVIS, 1999, p. 30). A definição etimológica esclarece que o ator é o agente do ato, aquele que exerce a atividade de agir, a atuação (CUNHA, 1982, p. 82 e 83).

Na base da palavra grega correspondente a ator (*hypokrités*), estava embutida uma função fundamental de falar, de responder. O ator agia como interlocutor do coro. Do significado original dessa palavra, passou-se a um outro mais amplo e geral, de agir

⁴ Na *República*, livros 3 e 10, a mimese é a cópia de uma cópia (da idéia, que é inacessível ao artista). A imitação (essencialmente pelos meios dramáticos) é banida da educação, pois poderia levar os homens a imitarem coisas indignas da arte e porque ela só se prende à aparência exterior das coisas. A imitação se torna, sobretudo para os neoplatônicos (PLOTINO, CÍCERO), a imagem de um mundo exterior oposto ao das idéias. Daí, talvez, a condenação do teatro e, mais particularmente, do espetáculo, durante séculos, em nome de seu caráter exterior, físico, contrário à idéia divina. Idem.

dramaticamente, traduzido no vocábulo italiano por *ipocrita*, com o valor de pessoa que finge, já que a arte do ator é pautada na ficção⁵. Ser hipócrita em português significa falsear, fingir. Onde há hipocrisia há afetação de virtude ou sentimento que não se tem⁶. Portanto, o ator sendo *hypokrités* carrega consigo a insígnia sugerida pela palavra, ou seja, a necessidade de estar agindo sobre uma ficção.

De origem saxônica, os verbos *pretend*, *act* e *play* designam o trabalho do ator, o ato da representação. *Pretend* significa fingir, fazer de conta. O *pretender* é um fingidor. Comumente utiliza-se ainda *acting* (representação) e *to play*, que significa “fazer o papel de”, que também agrega o sentido de brincar, jogar.

Atualmente a palavra “comediante” carrega o mesmo significado de agente da ficção. Na época clássica, o termo do francês *comediant* era usado para designar o ofício dos atores que participavam das companhias de comédia, sobretudo na Europa. Patrice Pavis afirma que comediante não é só aquele que atua em comédias, “o termo agrupa todos os artistas da cena; é, portanto, um termo particularmente adaptado à mistura de gêneros e estilos” (1999, p. 57).

Em 1769 Dennis Diderot apresentou, em *Paradoxo sobre o comediante*, uma profunda reflexão sobre o “ser ator”. A declamação era a forma de atuação praticada, gestos decorados, elaborados tecnicamente de acordo com o conhecimento que se tinha do ofício, eram apresentados ao público. Para Diderot, havia basicamente dois tipos de ator, os que agiam por impulso ou inspiração e os que agiam controladamente. Ao falar sobre os atores que representavam por inspiração, aconselhou:

Não espereis da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco, quente e frio, trivial e sublime. Hão de falhar amanhã na passagem onde hoje primaram; em compensação, hão de primar naquela em que falharam na véspera. Ao passo que o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo

⁵ CAPONE, Gino. *L' arte scenica degli attori tragici greci*. Padova: Cedam, 1935. Tradução e compilação: Gláucia Grigolo.

⁶ HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

foi medido, combinado, apreendido, ordenado em sua cabeça: não há em sua declamação nem monotonia, nem dissonância (DIDEROT, 1979, p. 163).

Como fica evidente a partir dessa citação, Diderot acreditava em um ator que exercesse o pleno controle de sua atuação (no caso, a declamação). Este agiria no plano contrário daquele que representava por inspiração. Ao comediante era necessária a representação com reflexão, memória e controle, para que ele fosse sempre igualmente perfeito.

Há muitos anos existe a preocupação de encontrar um modelo ideal para o exercício da atuação. Nesse caso, a busca do modelo parte de um conjunto de normas envolvidas e combinadas numa seqüência perfeita, sem espaço para a sensibilidade e a fraqueza, que geralmente andam juntas. Segundo Diderot, “é a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres: é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes” (1979, p. 165).

O que confirmaria essa observação de Diderot seria a desigualdade na atuação dos atores que representam com alma (1979, p. 163). É importante perceber que em *Paradoxo sobre o comediante*, o autor fazia uma distinção entre ator e comediante⁷: o ator seria aquele que obedece aos impulsos da natureza e deixa-se levar por eles, expressando-se de forma apaixonada, de acordo com seus sentimentos pessoais; o comediante, por sua vez, seria aquele que “não é um piano forte, nem uma harpa, nem um cravo, nem um violino, nem um violoncelo; não há acorde que lhe seja próprio; mas toma o acorde e o tom que convém à sua parte, e sabe prestar-se a todos” (1979, p. 179 e 180).

De acordo com essa definição de Diderot, percebe-se que já então havia a preocupação de mostrar à sociedade que o homem que representa no palco também pode ser tomado pelas

⁷Apesar dessa distinção que Diderot faz das duas funções, muitas vezes, ao longo do texto, os significados se confundem, como, por exemplo, na página 180 na qual se lê: “SEGUNDO - Um grande cortesão [ator], acostumado, desde que respira, ao papel de títere maravilhoso, assume toda a sorte de formas, à vontade do cordão que se encontra nas mãos de seu senhor. PRIMEIRO - Um grande comediante é outro títere maravilhoso cujo cordão o poeta segura, e ao qual indica a cada linha a verdadeira forma que deve assumir”.

emoções, como o homem comum. Porém, o comediante/ator ideal seria aquele capaz de destituir-se de quaisquer vícios de interpretação, e portanto estar apto a incorporar cada novo modelo ou detalhe de atuação que lhe seja solicitado, controlando-o e usando-o de maneira perfeita, a serviço do poeta e da encenação. Isso quer dizer que o ator ideal para Diderot seria aquele que exerce controle e não é controlado pelas forças da emoção.

Diderot afirma que há três modelos de homem: o da natureza, o poeta e o ator. E esclarece,

[...] o da natureza é menor que o do poeta, e este menor ainda que o grande comediante, o mais exagerado de todos. O último deles monta sobre as espáduas do anterior, e encerra-se em um grande manequim de vime, do qual ele é a alma; ele move esse manequim de forma assustadora, até para o poeta, que não mais se reconhece, e nos apavora [...] (1979, p. 190).

A aproximação que Diderot fez entre ator e manequim posteriormente foi revista por Henrich Von Kleist no século XIX e por Edward Gordon Craig⁸ no início do século XX, quando o diretor inglês sugeriu a criação de uma supermarionete para substituir o ator. É evidente que Kleist e Craig não estavam diretamente influenciados por Diderot, mas o ponto de conexão entre essas idéias poderia ser verificado na necessidade de encontrar um modelo de perfeição para o ator. Diderot não rejeitava o modelo de atuação baseado na declamação, ao contrário, acreditava nele. Kleist e Craig não compartilhavam dessa opção, pois buscavam uma forma de rompimento com o modelo tradicional aplicado pelo naturalismo. Para Craig, o ator deveria estar destituído de todos os vícios adquiridos anteriormente, para que a cena, em sua totalidade, fosse mais simbólica do que verossímil. Desse assunto, o capítulo seguinte tratará com mais profundidade.

De acordo com Robert Abirached (1994), existem três verbos comumente utilizados para designar a ação do ator e sua relação com o personagem: encarnar, atuar e interpretar. Essas palavras funcionam interligando-se, como funções complementares. O autor esclarece

⁸ Afirmação feita por Patrice Pavis, 1999, p. 369.

que encarnar é quando o ator dá corpo ao personagem, torna-o parte de sua carne. O trajeto percorrido pela encarnação é do texto à corporeidade do ator, ou seja, é uma etapa anterior a qualquer aproximação psicológica ou intelectual. O personagem tem uma função plástica e sensorial que precisa ser materializada em um sistema de signos, nesse caso, o corpo do ator. (1994, p. 70 e 71). E ainda:

[...] O ator é o espaço onde se encarnam estes dados virtuais, mas ele não poderia, em nenhum caso, dissecá-los até fazê-los seus e assim confundir-se com seu papel.[...] Por um aparente paradoxo, a encarnação do personagem no ator acarreta uma desencarnação do ator no personagem; o corpo do primeiro, na medida em que empresta sua realidade ao segundo, se *des-realiza*⁹ perdendo as qualificações que lhe são próprias (1994, p. 71).

O autor explicita que a solução para essas contradições deve ser procurada na noção de atuação, que, para ele, significa levar a cabo uma ação num tempo e espaço determinados, que se desenvolve segundo regras dadas e exige a consciência de quem atua. Atuar seria “assumir uma operação que se sabe ser fraudulenta quando se busca fazer nascer o verdadeiro a partir do falso e fazer crível tal mentira”¹⁰.

A interpretação, num primeiro momento, pode ser entendida como a tradução de uma língua para outra, ou seja, é a transposição de um sistema de signos a outro. A tarefa do ator seria transpor ao universo teatral, corporal, as intenções do autor em benefício de um terceiro envolvido, que é o espectador. Segundo Abirached,

O processo da interpretação reúne as duas experiências [encarnação e atuação] em uma só: ao mesmo tempo que seu corpo, o ator empresta sua individualidade ao personagem, mas a empenha de igual maneira, analogicamente, servindo-se de seu eu como um reduplicador. O ator não exhibe sua personalidade particular [...] o eu, liberado de suas referências psicológicas e sociais se desnuda e se coloca em um espaço fictício onde se vive a si mesmo, em uma figura que desenha (1994, p. 77).

A marionete, por sua vez, não atua nem encarna, nem interpreta um personagem, ela é a expressão da própria figura que representa, tem de ser controlada, manipulada, para que haja

⁹ Grifo nosso.

¹⁰ Op. cit. p. 73.

nela a presença de vida. O controle exercido sobre o seu corpo, necessariamente vem de fora, de alguém que impõe forças capazes de trazer à tona os movimentos desejados. A vida dada ao boneco articulado é engendrada por um corpo externo ao seu que governa os movimentos, as articulações, através de fios presos às extremidades. Sugere uma analogia com o homem, quase sempre antropomórfica, justamente por reforçar o caráter de reflexo do corpo humano. Muitas vezes é utilizada como metáfora de um sistema em funcionamento. Para a pesquisadora Maíra Spanghero,

Ela [a marionete] é fabricada de forma a mexer seus membros (músculos, ossos e juntas) através dos fios (nervos, coluna) que se prendem, de um lado, nas articulações e, de outro, num suporte de manipulação ou *paddle* (sistema nervoso). Tal qual o funcionamento muscular do nosso corpo. O que faz diferença é que essa engrenagem se espacializa numa rede. Se alguma coisa controla a moção, seja no vivo seja no não-vivo, é uma espécie de *governo* que precisa manter-se em comunicação o tempo todo. Não se trata de um controle central mas de um rizoma cujas partes compartilham propriedades, e por onde ocorrem trocas de informações simultâneas e bidirecionais. Tudo isso sempre em relação com o ambiente¹¹.

A palavra marionete vem do francês *marionnette* e tem o mesmo significado de *títere*, que vem do castelhano e por sua vez significa “fantoche, marionete”. A origem da palavra *títere* é incerta, talvez tenha sido onomatopaica¹², mas designa boneco controlado pelo ser humano.

Historicamente, a origem do teatro está ligada a manifestações em que o ator não era o foco, mas sim o boneco, as imagens de totens, as máscaras, os elementos considerados sagrados, por sua íntima ligação com rituais e religiões. Segundo Ana Maria Amaral (1996), no Oriente o boneco se apresenta em estilo cerimonial, enquanto que no Ocidente existe uma aproximação com a paródia.

¹¹ SPANGHERO, Maíra. **Sobre a vontade de ultrapassar**. Artigo enviado por e-mail à autora em 16 de agosto de 2004.

¹² CUNHA, 1982, p. 502 -772 passim.

O registro das origens orientais do teatro de bonecos não é muito preciso, sabe-se que na China os bonecos eram utilizados em cerimônias funerárias e somente algum tempo depois passaram a fazer parte dos espetáculos teatrais.

Na Índia os bonecos estavam ligados a cerimônias religiosas, fazendo parte de cultos e procissões, juntamente com atores, músicos e cantores. Eram na maioria narrações, epopéias que falavam sobre deuses, demônios, batalhas, sem prender-se às situações psicológicas dos personagens¹³.

No Japão, as lendas tradicionais eram representadas por bonecos manipulados por homens. A arte do *bunraku*¹⁴ ainda é muito utilizada no Japão e consiste na manipulação direta do boneco geralmente por três homens, sendo que somente o mestre, o mais experiente, pode mover a cabeça do boneco, enquanto que os aprendizes movem os braços e os pés. Normalmente essas representações são recitativos acompanhados de músicas¹⁵.

No Ocidente, as formas de representação teatral com bonecos, usualmente estão ligadas às manifestações do homem em sua vida cotidiana, social, terrena. Os temas religiosos também aparecem, porém de maneira geral imbuídos de críticas, fantasias, elementos grotescos, monstruosos, não racionais.

Amaral esclarece que atualmente pode-se pensar em teatro de bonecos popular e erudito, sendo que o popular estaria mais ligado ao uso de fantoches, por ser mais versátil e espontâneo. O erudito, por sua vez, desenvolveu-se tendo em mente o teatro de ator, a cópia do humano, e para isso utilizou-se de marionetes, pois estas podem proporcionar a realização perfeita das movimentações do corpo humano. Seja erudito ou popular, movido a fios, varas ou de luva, o boneco sempre provocará uma ilusão, já que

¹³ AMARAL, 1996, p. 81.

¹⁴ Segundo Amaral, “no *bunraku*, o ator/manipulador deve, antes de mais nada, aprender a ser invisível. Ele tem que aprender a andar de acordo com a música e com o ritmo das palavras recitadas e, ao mesmo tempo, não deixar que se perceba sua presença. Totalmente presente, deve saber fazer-se ausente” (1997, p. 30).

¹⁵ Ver o filme japonês *Dolls* (2002), dirigido por Takeshi Kitano.

Sua essência é a ilusão. É o personagem irreal. É negação, é matéria, e, ao mesmo tempo, é afirmação. É um desafio à inércia da matéria. Ambíguo por natureza, tem aspectos positivos e negativos. É dualidade: enquanto animado, é espírito: enquanto inerte, é matéria. Define-se por uma contradição: é ação, mas em si mesmo ele não tem movimento. Sob o ponto de vista teatral, quanto mais o analisamos mais ressaltam os seus paradoxos (1996, p. 75).

A tendência no teatro de bonecos, atualmente, é “fugir do ilusionismo exagerado em que por muito tempo se encerrara, ao querer copiar o teatro de ator” (AMARAL, 1997, p. 29). Isso permite supor então que os dois pólos dessa discussão se inverteram, e com o passar do tempo foi o homem que buscou copiar o teatro de bonecos, mais especificamente de marionetes, ao perceber nelas a expressividade que ele não tinha.

A expressividade perfeita da marionete está associada às suas possibilidades cinéticas, aos seus movimentos, capazes de exprimir emoções mesmo quando quase não há movimentação.

O rosto da marionete, por exemplo, geralmente não se mexe, embora seu corpo possa ser articulado e desarticulado simultaneamente. A estaticidade, muitas vezes, reside no rosto, na máscara que permanece quase imóvel. Dependendo da maneira como ela foi construída, pode não haver variações, contrações, sorrisos, expressões, mas, até nesses casos, é perfeitamente possível perceber emoções em seu rosto.

À palavra “marionete”, associam-se outros substantivos que remetem à idéia de controle e manipulação. Aos outros substantivos, associam-se alguns adjetivos, verbos e dessa forma constrói-se uma rede de termos e conceitos inter-relacionados. Por exemplo:

Manequim: boneco que representa homem ou mulher e serve para estudos artísticos, científicos ou artesanais; pessoa sem vontade própria. Deriva do neerlandês *mannekîn*, um diminutivo de *man*, homem (CUNHA, 1982, p. 495).

O manequim pode estar ligado às imagens perfeitas da forma humana, como é o caso das figuras de cera. Desenhadas de maneira minuciosa, imitando exatamente todos os

contornos do corpo humano, a figura de cera por vezes pode causar estranhamento e dúvida, já que sua aparência é de um ser com vida, embora visivelmente imóvel e morto¹⁶.

Robô: um mecanismo automático, em geral com aspecto semelhante ao de um homem, e que realiza trabalhos e movimentos humanos. De acordo com Cunha, o termo vem do francês *robot*, derivado do tcheco *robotá*, que significa trabalho, termo aplicado pelo dramaturgo tcheco Karel Capek (1890-1938) ao trabalhador mecanizado na peça *Rossum's Universal Robots*, de 1920 (CUNHA, 1982, p. 687).

O escritor Isaac Asimov, refletindo sobre as implicações práticas desses seres criados artificialmente, lançou em 1940 o conceito de Robótica, que seria composto por três leis fundamentais:

Primeira Lei - Um robô não pode causar dano a um ser humano nem, por omissão, permitir que um ser humano sofra.

Segunda Lei - Um robô deve obedecer às ordens dadas por seres humanos, exceto quando essas ordens entrarem em conflito com a Primeira Lei.

Terceira Lei - Um robô deve proteger sua própria existência, desde que essa proteção não se choque com a Primeira nem com a Segunda Lei da Robótica.¹⁷

Essas leis foram introduzidas nas obras de Asimov para gerar uma nova visão a respeito dos robôs, porque muitos críticos viam um futuro apocalíptico na relação do homem com as máquinas.

A noção de Robótica de Isaac Asimov supõe uma criação de redes de proteção nas quais o ser humano - criador - se protege da criatura instaurando mecanismos de controle absoluto. Asimov reflete em sua obra o temor à permanente e sinistra ameaça do ser manipulado que se rebela contra o manipulador.

¹⁶ Uma das principais referências desse tipo de escultura é o museu de cera de Madame Tussaud, que foi criado em Londres, em 1835. Hoje conta com filiais em Amsterdam, Las Vegas, Hong Kong e Nova York. Para maiores informações: < www.madame-tussauds.com >.

¹⁷ FONTE: <http://www.din.uem.br/~ia/a_correl/classicos/Pesquisadores-Asimov.htm>. Acesso em: 21 mar. 2005.

Associada à palavra “robô” está a Cibernética, que compreende “a ciência que estuda as comunicações e o sistema de controle nos organismos vivos e também nas máquinas”¹⁸. É curioso notar que a palavra “cibernética” vem do francês *cybernetique*, derivada do grego *kybernetikè*, que significa “a arte de governar os homens” (CUNHA, 1982, p. 181).

Segundo Abbagnano (2000, p. 133), a Cibernética é entendida hoje como o estudo de todas as máquinas possíveis, independentemente de terem sido produzidas pelo homem ou pela natureza. As máquinas sob a alçada da Cibernética são os autômatos, ou seja, aquelas capazes de realizar operações e que durante a execução podem ser corrigidas para cumprir melhor seu objetivo. A essa correção dá-se o nome de retroalimentação ou *feedback*.

O automatismo pressupõe a falta de vontade própria, onde as atividades são mecanicamente determinadas. Um autômato não gere as suas vontades, pode até mesmo ser um “aparelho mecânico que realiza algumas das operações consideradas próprias do animal ou do homem” (ABBAGNANO, 2000, p. 97).

Em 1936 foi desenvolvida por A. M. Turing uma teoria dos autômatos, na qual as máquinas calculadoras executavam o programa com base no que foram projetadas e, de acordo com as informações que tinham, realizavam as operações com muito mais rapidez e segurança que o homem. Por esse motivo, tais calculadoras eram “poupadoras de tempo”¹⁹. Desta maneira, os autômatos eram usados para realizar trabalhos que antes eram executados por humanos, cumprindo-os de uma forma muito mais rápida, segura e eficiente²⁰.

Hoje em dia existem autômatos que substituem alguns afazeres cotidianos do homem, bem como aqueles criados especificamente para atuar em fábricas, indústrias, na montagem de automóveis e inclusive em missões espaciais. O desenvolvimento técnico e tecnológico permite que esses seres criados em laboratório sejam substitutos do ser humano em inúmeras

¹⁸ HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

¹⁹ ABBAGNANO, 2000, p. 97.

²⁰ Sobre esse assunto, ver: SANTAELLA, Lucia. O Homem e As Máquinas. In: DOMINGUES, Diana (org.) **A arte no século XXI: A humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997. 33-44.

funções. O autômato tem um programa preestabelecido e atua dentro do limite de ações que esse programa oferece.

Como mencionado anteriormente na referência a Isaac Asimov, as figuras de autômatos na literatura ou no cinema muitas vezes sugerem uma possível dominação do ser autômato sobre o ser humano, e dessa forma provocam terror. Há o pânico de que algum dia a sociedade acabe dominada por outros que não sejam humanos ou pelas máquinas.

E. T. A. Hoffmann²¹, no conto *Os autômatos*, refere-se a um boneco que causava sensação geral agitando a cidade inteira, instigando a imaginação dos presentes, que tentavam descobrir os segredos da criatura simultaneamente morta e viva. O chamado “Turco Falante”, de fisionomia oriental, era acompanhado por um artista que o mostrava delicadamente, dando ao conjunto uma vida apenas raramente encontrada nas figuras de cera²². A curiosidade do público aumentava cada vez que alguém fazia uma pergunta ao Turco e ele respondia, sem meias verdades, demonstrando uma imensa aptidão de penetrar na individualidade dos interlocutores. O boneco girava os olhos e a cabeça, levantava a mão direita, sem que ninguém percebesse um menor contato com seu companheiro, o artista, ou com qualquer outro ser humano presente.

[...] Personagem e artista eram vigiados pelos olhos argutos das pessoas mais competentes em mecânica; mas quanto mais o artista se sentia vigiado, mais desembaraçado se tornava seu comportamento. Ele falava e brincava com os espectadores nos mais afastados cantos do recinto, deixando que seu autômato efetuasse seus movimentos e proferisse suas respostas como um ser absolutamente autônomo, que não precisava estar em comunicação com ele. (HOFFMANN, 1993, p. 86).

O autômato funcionava por meio de um mecanismo de relojoaria. Bastava o artista introduzir uma chave no lado esquerdo do boneco para acionar o mecanismo um pouco ruidoso, mas eficiente.

²¹ Hoffmann. E. T. A., **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

²² Idem, p. 85.

A história se desenvolve a partir da presença de um jovem que faz uma pergunta ao Turco e ouve uma resposta que não desejaria ouvir. O rapaz fica transtornado ao descobrir que sua amada (uma jovem cantora) era fruto de sua imaginação e que poderia nunca ter existido de verdade, somente em seus devaneios. Incapaz de controlar os sentimentos, o jovem acaba num sombrio estado de espírito.

Muito antes da publicação de *Os autômatos* (1814), as máquinas que imitavam seres vivos eram bem conhecidas na Europa. Há registros de criações desses artefatos desde a Idade Média. A pesquisadora Eliane Robert Moraes esclarece que “foi sobretudo a partir do século XVII que se difundiram o conhecimento e o interesse por mecanismos cujo funcionamento parecia independente da intervenção humana”²³, porém,

Entre tais registros consta que no século XIII, Roger Bacon teria construído uma cabeça falante regida por um encantamento: na mesma época, Santo Alberto Magno teria criado um andróide, destruído logo em seguida por Santo Tomás de Aquino, que considerou uma blasfêmia a existência de tal ser irreal. No século XV, Paracelso afirmava ter desenvolvido em seu laboratório uma réplica precisa do homem, o “homunculus” (2002, p. 94).

O cinema, com suas particularidades, captou as mudanças causadas pelo avanço da tecnologia. Como tal, ele próprio é fruto desse avanço e trouxe ao homem a possibilidade de ver o mundo em movimento, em sons, em cores. Contemporâneos dos processos de mecanização das fábricas, os filmes *Metrópolis*, dirigido em 1926 por Fritz Lang, e *Tempos modernos*, dirigido e estrelado em 1933 por Charles Chaplin, revelam criticamente as relações que estabelecidas quando se discutem assuntos como: homem x máquina, conhecimento x tecnologia, autonomia x automatismo, por exemplo.

Ambos fazem referência direta às fábricas, contudo, *Metrópolis* trata de uma sociedade dividida em operários e empresários, alertando para o perigo de o homem ser transformado em parte da engrenagem de uma máquina. Esse filme é uma das manifestações decisivas do expressionismo alemão. *Tempos modernos*, por sua vez, aborda o tema de uma

²³ MORAES, 2002, p. 94.

maneira mais melancólica. O personagem Carlitos é um ser ingênuo tentando adaptar-se à modernização do mundo. Lúcio Mazzaro esclarece que:

Mais do que a clássica cena de homens saindo do metrô como ovelhas conduzidas em um matadouro, a Tecnologia demonstra sua onipresença, quase divina, na própria confecção do filme: as vozes das personagens são ouvidas somente quando pronunciadas por alto-falantes, rádios ou monitores (estes últimos uma referência à possibilidade de vigilância, já aludida também em "Metrópolis"); o som preponderante, à exceção de algumas onomatopéias cômicas, é o das máquinas, sejam elas engrenagens das fábricas ou dos automóveis etc. Ou seja, o filme (lembrando que ele foi realizado na fase de transição do mudo para o sonoro) vitimiza-se tanto quanto o próprio personagem: ambos têm de entregar-se às conseqüências do Progresso, mas não sem um grito de resistência.²⁴

Blade runner cultiva a mesma discussão que *Metrópolis* e *Tempos modernos*, no entanto é um filme mais recente. Dirigido em 1982 por Ridley Scott, apresenta andróides numa cidade pós-futurista, Los Angeles do ano de 2019. Os chamados “replicantes” são seres idênticos aos humanos, fabricados para participar de missões específicas como escravos na colonização e exploração de outros planetas. Teriam de ser destruídos logo após o término dessas missões, todavia um grupo de replicantes mais evoluídos elabora um motim e os Blade Runner (policiais) recebem ordens para destruí-los, removendo-os da Terra. Esses seres fabricados não deveriam ter um passado nem mesmo experiências emocionais para não atrapalhar suas funções de máquinas produtivas, mas, contrariando as regras, o que ocorre é um romance entre uma replicante e seu superior. Acabam tendo o desejo de se misturar aos humanos para ter uma vida semelhante à deles.

Baseado no livro de Philip K. Dick, chamado *Será que os andróides sonham com carneiros elétricos?* (1968), esse filme pode ser considerado como um dos clássicos do cinema de ficção científica, ao lado de *2001, Uma odisséia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968), que também tratou da dominação da máquina sobre o ser humano. Basta lembrar de HAL 9000, o computador que praticamente comandou a missão espacial dos cientistas.

²⁴MAZZARO, Lúcio. **As engrenagens da tecnologia**. Disponível em: <<http://www.interrogacaofilmes.com/textos.asp?texto=20>>. Acesso em: 21 mar. 2005.

Seria possível ainda citar inúmeros filmes que resgatam esse tema, como *Matrix* (1999), *Minority report* (2002) *Eu, robô* (2004), *O homem bicentenário* (2000), os dois últimos baseados em contos de ficção científica de Isaac Asimov, como também obras literárias de Aldous Huxley (*Admirável mundo novo*) e Arthur C. Clarke. Todas essas referências criaram e ainda criam vínculos com a cultura urbana contemporânea porque fazem parte do imaginário das pessoas. A figura cinematográfica e literária do autômato há anos participa das criações fantásticas de crianças, adolescentes e adultos que necessitam conhecer e alimentar-se da visão futurista de autores, cineastas e atores que reproduzem cenas que estão permanentemente na memória de muita gente. Mesmo que a visão de futuro para esses criadores não seja condizente com aquela dos seres que habitam a Terra no ano de 2005.

Por isso é inegável que tanto no cinema quanto na literatura, no teatro ou na dança, a imagem do autômato remeta ao mundo dos fantasmas, dos medos que assombram a vida das pessoas. O ser autômato amedronta o ser humano, pois se parece muito com ele, embora não tenha vida independente nem a oportunidade de tê-la algum dia, a menos que seja animado por um humano vivo, por uma bateria ou por um sistema de computador. A possibilidade de agressão de robôs a humanos é um fantasma permanentemente presente na vida das pessoas.

Embora a Robótica e a Cibernética estejam avançando a passos largos, cientificamente ainda não é possível que um autômato governe ou controle totalmente a vida de um ser humano. Essas idéias concentram-se no plano fantástico da imaginação desses autores e artistas, visto que já estamos no ano de 2005 e definitivamente não andamos com carros que voam como o dos Jetsons, não temos robôs cuidando de nossos bebês nem preparando a comida. O caminho está traçado, basta verificar as dependências que criamos diariamente em relação aos computadores, videogames, aparelhos de TV, celulares e microondas, que já estão controlando a vida de muitos humanos.

Refletir sobre as diferentes dimensões do governar, controlar, manipular é um eixo transversal que perpassa por esta pesquisa, pois considero que isso remete de forma clara ao paradoxo proposto.

Cunha compreende a manipulação como aquilo que é engendrado com a mão (1982, p. 498). Mais além dessa compreensão, sob um olhar mais filosófico, a manipulação pode significar inclusive a possibilidade de um ser humano ser manipulado pela vida, por seus governantes, por sua empresa, por sua família, por seu pensamento, por sua ideologia. Um organismo que é manipulado está sob o comando, sob o governo de outro. O organismo que manipula exerce força sobre o ser manipulado. Essa força pode ser direta ou indireta, intensa ou suave, rápida ou lenta.

Quando um ser é manipulado, controlado, subentende-se que há falta de autonomia, consciente ou inconscientemente. Um cachorro não tem a consciência de que está sendo “treinado”, mas responde aos estímulos e apreende as novas regras de sua condição. O ser humano pode estar consciente de sua “condição de controlado” e também responder aos estímulos. Sendo assim, estaria conscientemente abrindo mão de uma parcela de sua autonomia por causa da relação estabelecida entre seus pares.

O termo “autonomia” foi introduzido por Kant para designar “a independência da vontade em relação a qualquer desejo ou objeto de desejo e sua capacidade de determinar-se em conformidade com uma lei própria, que é a da razão” (ABBAGNANO, 2000, p. 97).

O conceito de autonomia está ligado aos conceitos de aprendizagem e desenvolvimento, à organização do ser vivo no seu ambiente. O ser humano não nasce autônomo, mas constrói sua autonomia relativa aos grupos sociais com os quais convive. Essa idéia deve estar associada a um contexto, um ser humano só exerce autonomia em relação a outrem, a uma coisa, pessoa, situação.

Para os pesquisadores Humberto Maturana e Francisco Varela (1984), os seres vivos são unidades autônomas, pois possuem a capacidade de realizar a autopoiesis, ou seja, uma organização que os define como tal. A partir dessa organização primeira, tem início o processo de conhecimento, de desenvolvimento do ser humano, de seu caráter, de suas relações sociais, de sua autonomia. O que diferencia o ser humano de outros seres também autônomos é a consciência da autonomia. Muitos animais independem de outros para sobreviver, porém não dispõem da consciência de que o processo de autonomia vai sendo construído e engendrado com o passar do tempo.

O ator-marionete, portanto, seria dotado de uma autonomia “controlada”, ou seja, teria a possibilidade de ser autônomo dentro de limites específicos da encenação. Essa poderia ser uma postura consciente do ator, pois assim ele estaria condicionado ao controle do discurso do espetáculo, da encenação, executando seu trabalho de forma plena, sem desequilíbrios, com harmonia.

A segunda parte do capítulo trata dessa escolha consciente, no caso de uma obra artística do grupo Cena 11 Cia. de Dança.

1.2 A CORRESPONDÊNCIA DOS CONCEITOS

Essas idéias permitem buscar uma correspondência entre os conceitos estudados e a criação mais recente do Grupo Cena 11 Cia. de Dança²⁵, o Projeto SKR, formado por 5 Procedimentos com o objetivo de investigar o comportamento humano e a relação do homem com as tecnologias.

²⁵ O Cena 11 é um dos grupos de dança contemporânea mais significativos do Brasil, com sede na cidade de Florianópolis-SC. Foi criado no início da década de 90, e desde 1994 está sob a direção artística de Alejandro Ahmed, que assina a coreografia dos diversos trabalhos do grupo: Respostas sobre dor (1995), O Novo Cangaço (1996), IN'Perfeito (1997), A carne dos vencidos no verbo dos anjos (1999), Violência (2000), SKR – Procedimento 1 (2002), SKR – Procedimento 3 (2003) e Skinnerbox (2005).

A pesquisadora Maíra Spanghero, através de um estudo profundo sobre a obra do grupo, sugere o conceito de corpo-remoto-controlado que está, sob diversos aspectos, relacionado com a manipulação do corpo.

Como o conceito-eixo estudado nesta pesquisa, corpo-remoto-controlado também parece conter um paradoxo:

O remoto controle implícito na expressão pode nos levar a imaginar uma situação em que alguém ou alguma máquina teria domínio sobre um outro corpo, que seria um ente passivo. Como se algo ativo acionasse o controle de algo indiferente. Cabe assinalar que, o controle remoto ao qual estamos nos referindo não tem um acionador. Nos processos evolutivos do corpo há 'controle remoto' o tempo todo, porém sem ter um comandante ou um operador. O CRC é um estado [...] (SPANGHERO, 2003b, p. 77).

Talvez a equivalência, ou a correspondência do termo corpo-marionete / ator-marionete, esteja relacionada ao termo corpo-remoto-controlado, já que a marionete deu origem a corpos de videogame, robôs e ciborgues, por meio das formas de articulação, suspensão, precisão, controle e gravidade. Esse corpo-remoto-controlado é entendido como aquele que controla e é controlado ao mesmo tempo. O jogador é controlador (manipulador) e controlado (marionete), e quem o controla?

Técnica e estética se associam, misturam-se e confundem-se no corpo-remoto controlado. O Cena 11, através do desenvolvimento de uma técnica peculiar, e sobretudo pela orientação do coreógrafo Alejandro Ahmed²⁶, aplica a idéia de remoto controle nos corpos dos bailarinos. Em determinados momentos da coreografia, não se sabe exatamente quem controla e quem é controlado, ou qual é o indivíduo responsável pela ação. Duplas de bailarinos realizam seqüências e determinam a ação em co-autoria. O grupo utiliza-se claramente de inspirações vindas das marionetes e, principalmente, do videogame.

Em SKR, o bailarino também trata o corpo do outro como uma marionete e a idéia do corpo-remoto-controlado parece ainda mais clara. Aliás, a pergunta correta seria: quem é a marionete? Quem manipula o corpo de quem?

²⁶Por ser vítima de uma doença chamada osteogênese imperfeita, o coreógrafo desenvolveu uma forma particular de dançar, unindo a dança às suas potencialidades, fragilidades, articulações e desarticulações.

O comportamento automático que os bailarinos desenvolvem nas seqüências de movimento revela a idéia de co-participação e subsequente acordo. O que controla também é controlado na mesma medida, porque ambos constroem juntos essa situação (SPANGHERO, 2003a, p. 121).



Fotos: Fernando Rosa – Projeto SKR – Procedimento 1 – Berlim, 2004.

No Procedimento 1 do Projeto SKR (que estreou no Rio de Janeiro, em 2002), destacava-se a pesquisa entre corpos humanos e robôs. O foco da discussão teórico-prática estava dividido em três duplas de conceitos (ou parâmetros, como o grupo denomina): Controle e Comunicação, Sujeito e Objeto, Homem e Máquina. Logo após a apresentação do Procedimento 1, o grupo encaminhava uma conversa, mediada por Fabiana Britto²⁷, integrando a participação do público, que escolhia uma dessas três duplas para discutir. O Procedimento 2 foi um processo interno do grupo, assim como o Procedimento 4, do qual os temas eram o espaço, o som e o vídeo. O Procedimento 3 tinha como pressuposto a pesquisa da relação do bailarino com seu figurino, e foi apresentado somente em São Paulo. O

²⁷ Fabiana Britto é pesquisadora e professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Procedimento 5 foi uma parceria entre o grupo Cena 11 e o Move Berlim Festival, cujo foco era a intolerância. Nessa etapa do projeto, o grupo fez a seleção de três bailarinos alemães para participarem da montagem de *Skinnerbox*.

O Projeto SKR previu para março de 2005 a estréia de *Skinnerbox*, espetáculo nomeado por inspiração nos estudos do psicólogo behaviorista B. F. Skinner (1904-1990), que formulou uma pesquisa (Caixa de Skinner) “capaz de isolar animais em laboratório e estudar seu comportamento em condições tidas como ideais. Uma espécie de teoria materializada que institui o comportamento como objeto, e objetiva garantir o rigor de seu controle e de sua previsão”²⁸. Essa teoria serviu como ponto de partida para o grupo discutir questões do comportamento humano em seu ambiente.

O Projeto SKR é uma maneira de apresentar uma idéia de quatro formas diferentes, que são: o espetáculo de dança *Skinnerbox*, um *workshop* de dança, um relatório do projeto (a cargo da pesquisadora Fabiana Britto, com dados recolhidos em diversos lugares do Brasil e na Alemanha) e um *workshop* de idéias, que tem por objetivo esclarecer a estrutura de pensamento condensada em *Skinnerbox*. (AHMED, 2005, informação verbal).

Em *Skinnerbox*, existe um padrão de organização de idéias, baseado em uma noção de liberdade sustentada por controle e regra. Essa liberdade, proposta pelo Cena 11, já se constitui em um paradoxo, pois implica uma liberdade condicionada a determinadas regras e ao modo de execução. O controle, nesse caso, está associado ao determinismo e à causalidade, isto é, as regras são predeterminadas no início do processo. Há uma regra muito clara em todo o percurso: os parâmetros são estabelecidos para encontrar pontos em comum, conexões com vistas à comunicação, sejam elas dadas no campo das idéias ou na prática, na comunicação entre corpos em cena. Para o grupo, a finalidade da construção dessas idéias e concepções é a comunicação.

²⁸ < [http:// www.cena11.com.br](http://www.cena11.com.br) >. Acesso em: 24 fev. 2005.

A partir do momento em que se estabelecem parâmetros ou conceitos construídos de acordo com um campo de possibilidades, de certa maneira já se está exercendo uma forma de controle. Quando se discute a idéia de controle ou liberdade, discute-se também a idéia de autoria. Quem define o que deve ser comunicado? Quem define as regras? Quem controla? (BRITTO, 2005, informação verbal).

Para Spanghero, nessa pesquisa do Cena 11,

A maior parte da coreografia, se é que assim devemos continuar chamando as seqüências de movimentos, se dá em duplas. Os bailarinos são pares ordenados. Coordenadas. Números. Programa executável por remoto controle. Quando um intérprete sustenta o outro no ar, quem comanda a queda deste corpo? Quem soltou ou quem pediu para soltar? Quem obedeceu ou quem emitiu a ordem? Quem é sujeito e quem é objeto? Mais que hierarquizar a relação, esta ação entre corpos parece querer mostrar que tanto uma coisa quanto outra dependem de dois envolvidos (2003a, p. 105).



Foto: Fernando Rosa – Projeto SKR – Procedimento 1 – Berlim, 2004.

Essas questões sugerem uma necessidade de adaptação dos corpos para a eficiência do processo. Para a pesquisadora Fabiana Britto, a adaptação só é possível se as partes envolvidas se explicitarem ao máximo, oferecendo seus canais de comunicação ao mundo (BRITTO, 2005, informação verbal). Assim, a adaptação desses seres que são controlados ou controlam ao mesmo tempo é possível através de uma combinação com as outras concepções, ou seja, o bailarino ou ator só fará de maneira eficiente determinado movimento se estiver em acordo com seu *partner*, ambos adaptando-se às regras do jogo. Dessa forma, fica

estabelecida uma profunda relação de confiança e um intenso modo de instrumentação adaptativa, de adquirir os instrumentos necessários para o funcionamento de todas as partes envolvidas no processo.

Alguns procedimentos da pesquisa do Cena 11 podem dar a entender que a ferramenta utilizada para chegar aos resultados (práticos ou teóricos) também pode estar sendo controlada pelo grupo, ou seja, na medida em que o grupo oferece uma conversa ao final dos Procedimentos, para discutir parâmetros preestabelecidos, estaria induzindo a temática para a reflexão, como também, em certa instância, a própria reflexão.

Se os parâmetros são instituídos como Controle x Comunicação, Homem x Máquina e Sujeito x Objeto, por exemplo, já está estabelecida uma relação de “liberdade controlada”. Ao público é oferecida a oportunidade de “refletir” sobre os assuntos, de dar um *feedback* induzido por esses parâmetros. Dessa forma, além de exercer o controle nos procedimentos da própria obra artística, seja manipulando corpos, robôs ou tecnologias variadas, o grupo está indiretamente propondo um controle das informações que recebe para tratar do resultado da pesquisa. Embora a dança contemporânea seja, em determinados aspectos, mais abstrata que o teatro, ambos dispõem de obras artísticas como resultado, conectam-se no sentido de terem ferramentas específicas para a discussão em seu meio. Ao transpor as inquietações artísticas para o meio da pesquisa científica, estaria o Cena 11 fazendo uma equivalência entre esses dois campos do conhecimento?

A bailarina e crítica de dança Sandra Meyer esclarece que:

Há certos momentos em que Skinnerbox converge contundentemente arte e ciência. Na cena em que Letícia Lamela ampara com o seu corpo inúmeros bastões de metal, que a qualquer momento podem desabar sobre si, tudo pode se perder ante a possibilidade do erro e ou se manter frente a uma eminente virtuosidade. Já a insistência das quedas dos corpos, presentes nas demais montagens do grupo, cria um campo recorrente que tende a enfraquecer o que o dramaturgo Jean-Marc Adolphe chama de “ação do sentido”. Não se trata de buscar uma espécie de ficção que justifique a ação do corpo em movimento, mas de propor canais de comunicação entre artista e público.

Principalmente quando há concepções definidas a serem discutidas na obra, como propõe o Cena 11.²⁹

Criar canais de comunicação a partir de elementos manipulados, obtidos, engendrados, parece ser o objetivo de muitos artistas contemporâneos. O grupo Cena 11 não foge à regra, mas estabelece outras que o particularizam no meio da dança. Assim como muitos artistas do século XX determinaram regras para a condução de seus atores e/ou bailarinos, Alejandro Ahmed, como bailarino também, estaria no limite da execução e da concepção dessas regras preestabelecidas. Como criador e coreógrafo, delimita os pressupostos; como bailarino executa-os, tratando de transpor para o próprio corpo as “idéias científicas” e suas ressonâncias.



**Alejandro Ahmed e Karina Barbi –
Foto: Fernando Rosa – Projeto SKR – Procedimento 1 – Berlim, 2004.**

Criação e execução nem sempre dialogam na mesma medida, de forma equilibrada, visto que muitos artistas criadores determinaram a artistas executores a sua própria visão de execução. Para Edward Gordon Craig, artista criador da atmosfera do espetáculo, executar as tarefas destinadas ao ofício do ator demandava um ser integralmente coberto por uma máscara, destituído de todo e qualquer traço de sua personalidade, para realizar com precisão

²⁹ MEYER, Sandra. Cena 11 propõe debate de idéias. **A Notícia**, Florianópolis, 23 mar. 2005.

o que fora estabelecido e não provocar nenhum tipo de ruído na encenação. Esse assunto será tratado no capítulo que segue.

2. CAPÍTULO SEGUNDO

A NOÇÃO DE ATOR-MARIONETE NO TEATRO DO SÉCULO XX

2.1 A NOÇÃO ROMÂNTICA

O ponto de partida para discorrer sobre a noção de ator-marionete no século XX é o manifesto do alemão Henrich Von Kleist que, em 1810, propôs uma idéia de marionetização do ator através de algumas características que considerava essenciais ao trabalho deste, que poderia chamar-se “bailarino” ou “ator”. No texto *Sobre o teatro das marionetes* Kleist referiu-se a uma idealização do ator e apoiou-se na imagem da marionete de fios. Esse texto recebeu maior atenção no início do século XX, quando as intenções estéticas da modernidade reorganizaram o olhar sobre os escritos e esse material foi foco de polêmica e também de adesão por diferentes intelectuais.

A noção de Keist era certamente romântica e se fundava na graça e no movimento da marionete, associados aos movimentos da dança e à sua representação no teatro. Segundo Jacó Guinsburg, para Kleist só havia uma maneira de se observar a originalidade e a perfeição do ator, perdidas ao longo da história do teatro: isso “[...] só pode [poderia] residir ou em algo que não tem consciência nenhuma ou tem uma consciência infinita, isto é, no manequim ou em Deus” (2001, p. 45). Assim, Kleist reafirmava claramente a despersonalização do ator.

O ator marionetizado, para Kleist, seria o ator mecânico³⁰, idealizado a partir do conceito da marionete como forma de perfeição teatral. Essa marionete teria cada movimento regido por seu centro de gravidade que, se movido de maneira justa, permitiria a movimentação dos membros desenhando curvas e ritmos semelhantes à dança. Os membros obedeceriam aos estímulos por si sós, mecanicamente, sem uma ajuda direta, mas como um mecanismo reflexivo.

³⁰ Nesse contexto, a palavra “mecânico” está associada à perfeição, beleza e rigor.

Segundo Kleist, o ator marionetizado realizaria movimentos tão orgânicos que se tornariam quase mecânicos. As ações seriam efetivas, sem gestos poluidores ou ilustrativos, ou seja, ele utilizaria somente a energia necessária para cada gesto, sem desperdícios. O ator não apenas executaria as ações, mas contribuiria de maneira muito particular para a criação da cena, deixando-se absorver por ela. O ator perfeito precisaria estar provido de simetria, mobilidade e leveza, de modo que a atuação se apresentasse sem rigidez e afetação:

[...] E que vantagem teria esse títere sobre os dançarinos vivos?
Que vantagem? Primeiramente uma vantagem negativa, [...] isto é, a de que nunca seria afetado. Pois a afetação aparece [...] quando a alma (*vis motrix*) se acha em algum outro ponto que não o centro de gravidade do movimento. Uma vez que o titereiro, na realidade, por meio do fio ou arame, não tem em seu domínio nenhum outro ponto exceto esse, todos os demais membros são, portanto o que devem ser, mortos, puros pêndulos que obedecem à mera lei da gravitação: uma excelente qualidade, que buscamos debalde na maioria de nossos bailarinos (KLEIST, apud GUINSBURG, 2001, p. 49).

A qualidade dos movimentos, a que se refere Kleist, relaciona-se com a economia desses meios de expressão. Na vida cotidiana o ser humano não economiza seus gestos e movimentos, mas efetua-os com a máxima energia. O que Kleist propunha era a negação do comportamento natural humano, com vistas aos exageros que decorriam dele. Para o ator, seria necessário desprender-se desse comportamento cotidiano e realizar em cena ações com a máxima eficácia, lembrando que a marionete seria o exemplo perfeito desse comportamento, sem causar ruídos na encenação. Assim, pode-se afirmar que a proposta de Kleist pretendia o exercício do pleno controle dos acontecimentos da cena.

Para reforçar a presença de ações efetivas, de foco e de síntese, Kleist descreve uma parábola, um exemplo de controle, atenção e disciplina:

Em minha viagem à Rússia, encontrei-me numa herdade³¹ de capo do Sr. de G..., um nobre livônio, cujos filhos precisamente então se exercitavam na arte da esgrima. O mais velho, especialmente, que acabara de retornar de uma universidade, considerava-se um virtuose, e certa manhã, em seu quarto, ofereceu-me um florete. Esgrimimos, mas sucedeu que eu era superior a ele; a paixão somou-se à sua confusão: quase toda estocada que eu desfechava

³¹ Grande propriedade rural. HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

lograva êxito e seu florete voou, ao fim, para um canto. Meio zombeteiro, meio sentidamente, disse, enquanto o levantava, que, encontrara seu mestre; mas tudo neste mundo encontra o seu, e em seguida quis levar-me ao meu. Os irmãos riram-se às gargalhadas e gritaram: Avante! Avante! Ao barracão de madeira! E me pegaram pela mão e me conduziram até um urso, que o Sr. de G..., pai deles, estava criando no pátio.

Quando, para meu assombro, me vi diante dele, o urso estava em pé, sobre as patas traseiras, com o lombo encostado em uma estaca, à qual fora acorrentado, a garra direita erguida, pronta para tudo, e olhou-me nos olhos: era sua posição de esgrimista. Eu não sabia se estava sonhando quando me vi em face de tal adversário: mas, ataque, ataque! disse o Sr. de G..., e veja se consegue derrotá-lo. Havendo me recobrado um pouco de minha perplexidade, investi com o florete contra o urso; este fez um ligeiro movimento com a pata e aparou o golpe. Tentei enganá-lo por meio de fintas; o urso não se mexeu. Tornei a acometê-lo com uma habilidade do momento; eu teria acertado o peito de um homem, infalivelmente: o urso fez um movimento muito breve e aparou o golpe. Eu me achava agora quase na posição do Sr. de G... A seriedade do urso era tal que chegou a roubar-me a confiança em mim mesmo. Estocadas e fintas sucederam-se, eu gotejava de suor: em vão! Não só o urso, qual o melhor esgrimista do mundo, aparava todas as minhas estocadas, mas (e nisso nenhum esgrimista seria capaz de imitá-lo) nem sequer entrava nas fintas: olhos nos olhos, como se pudesse ler neles minha alma, permanecia ali parado, a garra erguida, pronto para tudo, e sempre que meus golpes não eram desfechados seriamente, não se movia (KLEIST, apud GUINSBURG, 2001, p. 51).

Essa parábola revela uma metáfora: o urso poderia ser o ator que está em função da cena. Ele atua com virtuosismo, ou seja, com um elevado grau de domínio sobre sua técnica, utilizando-a de forma efetiva, sem desperdícios. Quando o “golpe” do adversário é desferido verdadeiramente, com exatidão e intensidade, o urso reage de modo certo.

É evidente que Kleist não estava se referindo à interpretação psicológica, mas à síntese, à economia de gestos, à precisão de movimentos, à concentração, ao olhar. Essas seriam características opostas ao comportamento predominante na época, tratava-se de uma concepção de cena que se diferenciava da cena realista. O ator estaria no prumo, com foco determinado, imerso no universo construído pelo todo da cena, reagindo de maneira efetiva aos estímulos recebidos.

Ana Maria Amaral esclarece que

Para os românticos, os autômatos e as marionetes tinham a mesma significação que a de uma máquina. E convém lembrar que a máquina, para eles, pertencia ao universo poético, e tanto a máquina como os bonecos foram, por eles, extensamente usados como metáforas da existência humana. O

automatismo estava também relacionado ao automatismo da nossa inconsciência (1997, p. 44).

A noção proposta por Kleist deu margem a investigações posteriores acerca do tema. No século XX, vários pensadores do teatro formularam conceitos que se aproximavam dessa noção de marionetização do ator, seja aceitando-a como uma possível ferramenta para controlar os excessos do trabalho do ator, como no caso de Gordon Craig; seja conforme a despersonalização do ator foi sendo vista como um ideal de futuro, expressado pelo Movimento Futurista Italiano; na formulação de um conjunto de exercícios expressivos, como a Biomecânica proposta por Meyerhold; ou ainda as idéias dos escritores Maurice Maeterlinck e Alfred Jarry e nas repercussões da Escola Bauhaus.

2.2 O SIMBOLISMO DE MAETERLINCK E AS MÁSCARAS DE JARRY

A estética simbolista trouxe consigo um rompimento com a estrutura do texto dramático, com o realismo vigente, a exemplo dos textos de Maurice Maeterlinck, que eram apresentados como “peças para marionetes”. Isso não quer dizer que seu interesse perpassava pela idéia do teatro de marionetes propriamente dito, mas o que tinha em vista era um “teatro de andróides”. Afirmava que: “a cena é um lugar onde morrem as obras-primas, porque a representação de uma obra-prima com a ajuda de elementos acidentais e humanos é antinômico³². E ainda: “o ser humano poderá ser substituído por uma sombra, reflexo, projeções numa tela, de formas simbólicas ou ser com aparência de vida sem ter vida. Eu não sei, mas a ausência do homem me parece ser indispensável”³³.

³² Maeterlinck, 1996.

³³ Idem.

Dessa forma, Maeterlinck estaria propondo que seus textos fossem encenados por atores que atuassem de uma maneira diferente daquela comum aos atores naturalistas, deixando transparecer os personagens “desencarnados”.

Em sua dramaturgia, Maeterlinck sugeria uma visão de mundo tediosa, triste, pessimista. Exigia que o ator buscasse uma nova gestualidade, compondo personagens arquetípicos, numa esfera sombria e melancólica. O ator simbolista seria uma estátua falante, quase imóvel, com sua face congelada. Utilizaria-se de pausas, silêncios, para valorizar a densidade conseguida através da luz e de outros elementos simbólicos. Essa densidade seria sugerida ao público pelas vibrações internas dos atores, tornando explícito que os personagens são destituídos de vontade própria por estarem impotentes frente ao mundo, frente à impossibilidade de superação da morte.

Valendo-se de gestos econômicos, silêncios e movimentos lentos, o ator revelaria “o mistério da alma, numa encenação despojada, o mais simples possível, a fim de deixar à imaginação do público a liberdade de completar o que não foi dito, apenas sugerido” (BELTRAME, 2001, p. 72).

O que o belga Maeterlinck propunha não era novidade no teatro europeu. Através das metáforas ele começou a falar de uma nova concepção do trabalho do ator, embora suas contribuições fossem muito mais teóricas do que práticas. Empregava a marionete como uma metáfora existencial para o ator, como explicita Jurkowski:

Frente à situação existencial do homem, animada por uma forte reação idealista contra a arte burguesa e o todo poderoso cientificismo, os artistas teatrais do final do século foram em busca de uma alternativa ao modelo tradicional do ator. Encontraram-na na marionete, ator metafórico ideal (1991, p. 4).

Outros autores fizeram uso dessa metáfora, porém com a intenção de transformar o sentido existencial em uma “utilização satírica e grotesca da marionete, expressada sobretudo

através das formas plásticas dos personagens” (JURKOWSKI, 1991, p. 5). A marionete grotesca aparece no teatro popular, no teatro de feira e nas peças de Alfred Jarry.

Para Jarry, a marionete, antes de ser um meio de diversão ou provocação, era um instrumento que permitia realizar um teatro abstrato e alusivo. Ela não estava em cena para “encarnar” um personagem, mas para possibilitar que o manipulador se “liberasse de seu corpo” e a utilizasse para expressar parte de si mesmo. Assim, Jarry propunha a idéia de “ator despersonalizado”, aquele que se transforma fisicamente para encontrar uma movimentação parecida com a das marionetes (voluntariamente limitada)³⁴, buscando uma voz especial para compor com o uso da máscara do personagem. Essa representação deveria ser figurativa, não encarnada. O personagem não seria estruturado psicologicamente, e sim como síntese de atitudes e opiniões que se modificariam rapidamente nas relações. As situações estariam próximas à vulgaridade, à idiotice, à infâmia e ao grotesco, fugindo ao bom senso. Não seria caricato, porém oscilaria entre o universo do real e do exagero, geralmente provocando o riso. O objetivo do teatro, para Jarry, seria “criar a vida por abstração e síntese, a partir de imagens impessoais” (ABIRACHED, 1994, p. 181).

A peça *Ubu rei*, de Jarry, estreou em 1896, em Paris e foi muito comentada durante anos, por ser ousada, escrachada e por trazer à tona discussões valiosas para o mundo teatral. Foi vaiada e odiada por alguns, valorizada e reconhecida por outros, mas o mérito da experimentação de Jarry perpassou, sobretudo pela construção diferenciada dos personagens que apresentou em cena, insistindo na busca de uma interpretação que não revelasse as características pessoais do ator. Segundo Amaral, Jarry, na preparação de seus atores,

[...] os fazia usar máscaras até que conseguissem criar estilizações para seus personagens. Deviam criar tipos, como um teatro de bonecos. [...] E dentro desta máscara, o ator deve chegar a uma certa desumanização do personagem (1996, p.178).

³⁴ ERULI, 1991, p. 10.

Dessa forma, valendo-se do grotesco, da crítica irreverente, trazendo para a cena o Pai Ubu, grosseiro e covarde, com sua Patafísica³⁵, Alfred Jarry chocou o público. Dramaturgia ousada e interpretação diferenciada foram os dois pilares para a construção da cena de *Ubu rei*.

Muitas destas idéias teriam influenciado a vanguarda dadaísta, que se utilizou do absurdo, do grotesco, das experimentações mecanicistas, da paródia, para chegar a uma arte mais irracional e ilógica.

2.3 A DESPERSONALIZAÇÃO DO ATOR: POR GORDON CRAIG

Edward Gordon Craig gerou muita polêmica no meio teatral quando afirmou que o ator deveria apagar-se em benefício das idéias do espetáculo (CRAIG, 1963). Essa análise sobre o trabalho dos atores da época baseou-se no desejo de Craig de que o diretor fosse o “comandante” da cena, pois acreditava que o teatro só poderia ser enunciado por um único criador, aquele

[...] dono de todos os elementos de sua gramática e que sobre este interlocutor deve recair a inteira responsabilidade do espetáculo: uma vez formado nas diversas técnicas cênicas, será necessário que as governe à sua maneira, ao mesmo tempo em que subordinará o ator, até que um dia possa prescindir dele (ABIRACHED, 1994, p. 191).

Além de diretor, Craig assumia ainda as funções de cenógrafo, iluminador e figurinista, e declarava que havia muita “humanidade” em cena, e isso era prejudicial ao trabalho dos atores. Como se fosse o capitão de um barco, a quem todos devem obediência e respeito, Craig afirmava que o diretor de cena teria o direito de exigir a disciplina absoluta de todos os colaboradores. O cumprimento dessas regras implicava no triunfo do espetáculo.

³⁵ Segundo Antonio Tulián, no prólogo da edição argentina de *Ubu rei*, a Patafísica é a ciência “de mais além do mais além”. Os patafísicos, os praticantes da patafísica, são aqueles que “fazem conscientemente aquilo que os demais fazem de maneira inconsciente” (TULIÁN In: *Ubu rei e Ubu cornudo*, 1.ed. Buenos Aires: Logseller, 2002). E, ainda, segundo Amaral (1996, p. 179), “a Patafísica era a ciência das soluções imaginárias, uma tentativa de atingir um outro nível da existência”.

A prática teatral para os atores, conforme a concepção de Craig, aproximava-se do sacerdócio, com dedicação extrema e rigorosa. A idéia de ator marionetizado em Gordon Craig, seria a “supermarionete”, algo muito gracioso e preciso, com a capacidade de elevar a arte acima dos sentimentos pessoais do ator e da reprodução grosseira da realidade³⁶.

Esse ideal partia da necessidade de reformulação do teatro. Craig desejava que o teatro fosse algo a mais do que a mera reprodução fotográfica da vida. O ator não deveria esforçar-se somente para reproduzir a natureza, mas sim para criá-la. Deveria oferecer à arte sua inteligência a fim de que aquela fosse desenvolvida segundo um plano ordenado, de acordo com regras preestabelecidas (1963, p. 89).

Craig utilizou-se do ideal da marionete para criar o conceito de “supermarionete” por acreditar que ela seria descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos, ou seja, uma imagem deslocada de um deus.

É importante destacar a menção feita aos ídolos por Craig, porque essa referência foi recorrente em seu pensamento: a relação da marionete como imitação do ídolo, o modelo de perfeição indicado pela presença do símbolo - imagem.

De acordo com Vernant (1996), através da imitação o símbolo passa a ser presentificado, torna-se imagem, relaciona-se com o ilusionismo da figuração e adquire o caráter de arte. O ídolo não foi feito para ser visto. Ele permanece proibido aos olhos do público, e a visão da imagem de um ídolo é considerada uma revelação, um privilégio de algumas pessoas em situações muito especiais. Possui um valor de talismã, uma força simbólica diante do qual se faz necessária uma série de operações rituais de como despi-lo, lavá-lo, vesti-lo, tornando-o inseparável dessas ações, pois o ídolo foi feito para ser mostrado e escondido, e dessa forma representar suas potências divinas.

³⁶ CRAIG, 1963, p. 94-104 passim.

Embora Craig tenha reportado-se à imagem dos deuses na antiguidade egípcia, asiática e africana, a cultura grega também serviu de referência para este conceito. Nesse campo há duas palavras que têm significados possíveis de serem entendidos no contexto do estatuto da imagem: *eidolon* e *eikon*. Ambos dizem respeito à visão e ao semblante, usados para designar imagens naturais ou fabricadas pelo homem, sejam elas materiais ou mentais.

O *eidolon* e o *eikon* são diferentes porque são modos de representação também diferentes. Enquanto o *eidolon* é uma cópia da aparência, daquilo que se oferece ao olhar, o *eikon* é transposição da essência³⁷.

O *eidolon* (ídolo) é o simulacro, dirige-se ao olhar, à esfera do mundo visível. O *eikon* (ícone) apresenta uma relação de semelhança oculta, adequação e conveniência, símbolo (VERNANT, 1996, p. 313).

A “potência divina” do ídolo seria desvendada através da figuração anunciada pela marionete.

[...] Olhai as esculturas egípcias: os seus olhos impassíveis conservarão o seu segredo até o fim do mundo. O seu gesto está cheio de um silêncio que se assemelha à morte. No entanto, nele se encontra a ternura, o encanto; uma graça vizinha da força; e o amor espelhado por toda a obra; efusão; “pathos”; do sentimento pessoal do artista, nem rastro. Luta interior? Tão pouco. Do seu esforço obstinado, o artista nada deixa ver; a sua obra não contém confissões. Nem o orgulho ou o medo ou o cômico; nenhum traço que faça supor que o artista se afastou, por um instante que fosse, das leis que o governam. Admirável! Eis o artista verdadeiro. Todas as efusões sentimentais dos últimos séculos e dos nossos dias não são índice de uma inteligência superior, isto é, de uma arte suprema (CRAIG, 1963, p. 113 e 114)

Desse modo, a fonte de inspiração de Craig era dona de um comportamento inabalável, constante, sem gestos precipitados ou atrapalhados. Porém, Craig percebeu que a imagem da marionete também fora destituída dessa serenidade e adquiriu outro caráter:

[...] Há mais de um traço de gênio na “marionnette”, mais do que o brilho de uma personalidade que se manifesta: ela é para mim o último vestígio da Arte nobre e bela de uma civilização passada. Mas como a arte se avilta entre mãos grosseiras, assim as “marionetes” já não são mais do que grotescos, vulgares histriões. Elas imitam, à sua medida, os actores de Teatro. Se entram em cena,

³⁷ S. Said, apud VERNANT, op.cit.

é para caírem de pernas para o ar; só bebem para estrebuchar, só amam para provocar o riso. Esqueceram os ensinamentos maternais da Esfinge. O seu corpo rígido perdeu a graça hierática de outrora; os seus olhos encarquilhados já não parecem olhar-nos. O títere exhibe o seu cordel e impertiga-se na sua sabedoria de pau. Já não se recorda de que a sua Arte deve, também, revelar a mesma marca de sobriedade que encontramos nas obras de outros artistas e que a arte mais acabada é a que esconde o ofício e esquece o artífice [...] (CRAIG, 1963, p. 110).

Por essa razão, e por não querer estar à mercê das fraquezas que acometiam os atores humanos, Craig propôs a criação da supermarionete, que “não rivalizará com a vida, mas irá além dela, não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase, e enquanto emanar dela um espírito vivo revestir-se-á de uma beleza de morte” (1963, p. 111 e 112).

Essa imagem estaria materializada numa máscara que cobriria inteiramente o corpo do ator, na qual os traços da “persona” não fossem revelados, na qual não houvesse espaço para sensações pessoais, na qual não fosse possível mesclar emoções da personalidade do ator na representação.

Mais que uma técnica, Craig sugeriu a criação de uma ética, o desaparecimento simbólico do ator e sua substituição pela marionete, já que não via nos atores de sua época as potencialidades necessárias para o êxito em cena. Nesse jogo, o ator estaria subordinado à perfeição cinética da marionete, e a real consequência seria a despersonalização do teatro, ou seja, a naturalização da marionete e a marionetização do teatro (KRYNSKI, 1992, p. 17).

Não há dúvidas de que Craig retoma as qualidades de graça e perfeição propostas por Kleist, porém pretende substituir a atuação do ator pelo ideal da marionetização, isto é, por um estilo uniforme, capaz de responder às exigências plásticas e rítmicas da cena.

Segundo Krysinski³⁸, “o estilo da marionete é naturalmente artificial e artificialmente natural. Esta expressão é um bom resumo dos pressupostos de Craig, que não deixa de insistir na natureza que se expressa no artifício da marionete”.

³⁸ KRYNSKI, loc. cit.

Além disso, Craig apresentava uma visão diferenciada do espaço de cena, preenchido pela intensidade da luz, pelas cores, pela atmosfera criada a partir de elementos cenográficos e técnicos. O espaço simbólico do ator das obras de Craig é mensurável pela capacidade que aquele teria de despir-se de seus traços pessoais e mergulhar na proposta cênica concebida pelo diretor. Assim, a supermarionete é uma imagem simbólica pertencente a um discurso ideológico de Craig. A figura do ator não é perfeita, ele está imerso em suas paixões, tentando reproduzir algo palpável, esse é o caminho inverso à perfeição.

2.4 ASPECTOS DO MOVIMENTO FUTURISTA ITALIANO E A RELAÇÃO COM O ATOR

Outra referência para se pensar na relação da marionetização do ator é o Movimento Futurista Italiano³⁹ que, no início do século XX, trouxe consigo um momento de grande ruptura nas artes plásticas, na poesia, na música, no cinema e também no teatro. Isso esteve diretamente relacionado com o fato de que aquele período histórico foi marcado por inovações técnicas, tecnológicas e industriais. O grande trânsito de informações, sobretudo a velocidade⁴⁰ com a qual se propagavam, proporcionou uma efervescência no campo das artes e ainda uma necessidade de renovação artística: “Tudo em arte é convenção, e as verdades de ontem são hoje, para nós, também mentiras” (apud BERNARDINI, 1980, p. 42, *A Pintura Futurista – Manifesto Técnico*).

Através dos *Manifestos Futuristas*, foram ditadas regras de conduta, desprezo, valorização, fragmentação e negação de diversos segmentos artísticos, sociais e políticos. As idéias futuristas para o trabalho do ator foram radicalizadas, na medida em que a proposta seria substituir a presença física do homem por objetos, em que tudo passasse a ser máquina, dessa forma estabelecendo uma apologia da máquina e dos procedimentos mecânicos. Os

³⁹ Movimento artístico e literário iniciado em 1909 com a publicação do *Manifesto Futurista*, escrito pelo poeta Filippo Marinetti no jornal francês *Le Figaro*.

⁴⁰ O culto à velocidade foi marca visível em muitos manifestos futuristas.

personagens e os atores seriam despersonalizados, transformados em raios de luz, cubos, cones, numa espécie de mutação tecnológica, fazendo parte da poesia futurista.

Marinetti afirmava que o teatro deveria estar pleno de uma sensação de domínio da máquina sobre o humano, e desse modo transformar a mentalidade, as ações e a sensibilidade do homem do século XX. Assim, o escritor italiano reivindicava que a arte dramática deveria “tender a uma síntese da vida nas suas linhas mais típicas e mais significativas” (apud BERNARDINI, 1980, p. 54) e jamais fazer uma fotografia psicológica da vida humana.

Para os Futuristas, a presença do homem em cena romperia o mistério que rege o teatro, um templo de abstração espiritual, metafísico. O ator seria um elemento inútil para a ação teatral, como exalta Prampolini:

[...] os atores humanos não poderão mais ser suportados, como títeres ou como supermarionetes de hoje que os reformadores recentes preconizam; nem estas nem aqueles podem exprimir suficientemente os aspectos múltiplos concebidos pelo autor teatral. Vibrações, formas luminosas [...] agitar-se-ão, retorcer-se-ão dinamicamente, e esses verdadeiros atores-gás de um teatro desconhecido deverão substituir os atores vivos (apud BERNARDINI, 1980, p. 194).

Marinetti buscava o aniquilamento da figura humana (e por conseqüência seus desejos e emoções) não só no teatro, mas em diversos manifestos relacionados às outras artes, como no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*, no qual, além de propor a destruição da sintaxe e de seus componentes, aconselha:

Cuidado para não emprestar à matéria os sentimentos humanos, mas antes, procurar adivinhar seus diferentes impulsos diretores, suas forças de compreensão, de dilatação, de coesão, e de desagregação, seus bandos de moléculas em quantidade ou seus turbilhões de elétrons.

Não se trata de apresentar os dramas da matéria humanizada. É a solidez de uma chapa de aço que nos interessa por ela mesma, isto é, a aliança incompreensível e inumana de suas moléculas ou de seus elétrons, que se opõem, por exemplo, à penetração de um obus⁴¹. O calor de um pedaço de ferro ou de madeira já é mais apaixonante, para nós, que o sorriso ou as lágrimas de uma mulher. Nós queremos dar, em literatura, a vida do motor, novo animal instintivo, cujo instinto geral conheceremos quando conhecermos

⁴¹De acordo com Aurélio Buarque de Holanda (1993), a palavra obus refere-se a: 1. Pequena peça de artilharia semelhante a um morteiro comprido; 2. Projétil lançado por ela.

os instintos das diversas forças que o compõem (apud BERNARDINI, 1980, p.84 e 85).

E ainda,

Depois do reino animal, eis iniciar-se o reino mecânico. Com o conhecimento e a amizade da matéria, de quem os cientistas não podem conhecer senão as reações físico-químicas, nós preparamos a criação do **HOMEM MECÂNICO DE PARTES TROCÁVEIS**. Nós o libertaremos da idéia da morte e, portanto, da própria morte, suprema definição da inteligência lógica.⁴²

Há de se perceber que o Movimento Futurista trouxe à tona a noção de fragmentação e, por sua vez, a valorização desses procedimentos e a necessidade de chegar a tal fim. O *Manifesto do Teatro Futurista Sintético* explicita a simpatia pela síntese que certamente vai contra as práticas do teatro tradicional. Conforme a definição dos Futuristas Italianos, o Teatro Futurista Sintético seria brevíssimo, ou seja, dever-se-ia “apertar [sic] em poucos minutos, em poucas palavras e em poucos gestos e inumeráveis situações, sensibilidades, idéias, sensações, fatos e símbolos”⁴³. Havia a necessidade de reivindicar a mudança, de criar uma nova modalidade de espetáculo. Segundo Haroldo de Campos,

[...] tratava-se de uma síntese de contusão, de choque, cujo propósito era não embalar o espectador, mas arrancá-lo, com uma risada ou um safanão, de seu engodo, para pô-lo defronte da redução ao absurdo da forma habitual de edificação ou de consolo veiculada pelo teatro. Compeli-lo a um ato de participação crítica [...] (apud BERNARDINI, 1980, p. 23).

Os atores, dentro do contexto do Teatro Futurista, deveriam atuar com ênfase gestual e vocal, às vezes grotesca, sem preocupar-se com a construção psicológica e verossímil dos personagens, pois seria perfeitamente possível “mover constantemente todos os personagens, da direita para a esquerda, fazer com que se sentem e se levantem, e enquanto isso, variar o diálogo de forma que pareça que a qualquer momento vá acontecer algo importante [...] sem que na realidade ocorra nada até o final do ato”.⁴⁴

⁴² Op. cit., p. 87.

⁴³ Manifesto do Teatro Futurista Sintético. In: BERNARDINI, 1980, p. 180.

⁴⁴ O Teatro Futurista Sintético – Manifesto. In: SETTIMELLI, Luigi. **Futurismo: manifestos y textos**. Tradução: Jorge Milosz Graba. Buenos Aires: Quadrata, 2004, p. 36.

Os personagens seriam tipificados, reduzidos a uma síntese esquelética quase sem forma, ou, ao contrário, acrescidos por alguns figurinos volumosos, dando a impressão de uma maior estatura e altura no corpo dos atores. Combinado com os objetos cênicos, o ator marionetizado estaria em “relação direta com a mutação tecnológica. É um duplo; se dilui entre o ser humano e o objeto; o ser e sua aparência” (BELTRAME, 2003).

Assim, não havia a representação de um “personagem”, mas a presença do próprio ator-*performer* que, através do improviso e da espontaneidade, fazia cair por terra a ilusão da ficção.

2.5 O ATOR DO FUTURO: POR MEYERHOLD

O diretor russo Vsevolod Meyerhold foi, como outros representantes da vanguarda russa, muito influenciado pelas propostas do Futurismo. Sua principal contribuição ao ideário do teatro foi o conceito da Biomecânica.

A Biomecânica seria um conjunto de exercícios expressivos, baseado em alguns fundamentos que teriam por finalidade revigorar o trabalho do ator e sua relação com o diretor e com os demais elementos da representação. Segundo a pesquisadora Yedda Chaves, os princípios básicos da Biomecânica seriam:

1. A Biomecânica é fundada sobre o princípio de que movendo-se a ponta do nariz, o corpo todo se move. O corpo todo é envolvido pelo movimento do menor órgão. Ocorre, antes de tudo, encontrar a estabilidade do corpo inteiro. À menor tensão, todo o corpo reage.
2. Na Biomecânica, cada movimento é composto por três momentos: a) intenção; b) equilíbrio; c) execução.
3. Os requisitos básicos da Biomecânica são a coordenação no espaço e em cena, a capacidade de encontrar o próprio centro do grupo em movimento, a capacidade de adaptação, de cálculo e de precisão no olhar.
4. A Biomecânica não tolera nada de casual, tudo deve ser feito com consciência a partir do estoque de cálculos feitos em precedência. Todos que participam do trabalho devem estabelecer com precisão e ser conscientes da posição em que se encontra o próprio corpo, e também usar com desenvoltura cada parte do corpo para colocar em prática o seu propósito⁴⁵.

⁴⁵ CHAVES, 2001, p. 49.

Analisando esses fundamentos e relacionando-os com textos teóricos escritos por Meyerhold, é possível ver sob outra ótica suas proposições feitas aos atores. A Biomecânica poderia ter sido um “método estático” se não houvesse a preocupação em torná-la cada vez mais orgânica e menos mecânica, como uma forma de organização do corpo do ator.

Esta era a principal inquietação de Meyerhold, criar uma forma de organização do trabalho do ator que se diferenciava substancialmente das atividades atoriais comuns ao período, ou seja, queria formular um teatro que nascesse como parte de estratégias contra o naturalismo.

Seria interessante explicitar de que maneira o conceito da Biomecânica, isto é, de exercícios não naturalistas, poderia ser visto como um princípio de manipulação do ator pelo diretor, especialmente considerando o contexto da época de Meyerhold. De acordo com André Carreira,

Caberia dizer que se pode observar uma zona de conflito entre o discurso de Meyerhold que advoga a autonomia criativa do ator e a rigidez dos exercícios e do papel do ator em função da linguagem estilizada da cena. A idéia de funcionamento do ator dentro da cena é o que permite aproximar algumas propostas de Meyerhold à idéia de ator-marionetizado (CARREIRA, 2005a, não publicado).

Meyerhold acreditava que toda técnica carregava a possibilidade de gerar uma ideologia: “a ideologia se afirma em uma obra de arte somente quando está acompanhada de um elevado nível de tecnologia [técnica]” (1992, p. 283). Portanto, a Biomecânica como princípio técnico funcional supunha a presença de uma ideologia que a sustentasse por referências históricas, estéticas e filosóficas.

Ao afirmar que o ator deveria trazer à cena seu material - o corpo -, e saber coordená-lo e articulá-lo no espaço, Meyerhold propunha que o corpo do ator devesse estar composto, articulado de tal forma que nos assombrasse a agilidade e a arte com a qual está conectado (1992, p. 249). Assim, a Biomecânica apareceria como uma preparação capaz de dar ao ator toda a agilidade necessária, mas não excluiria a habilidade de composição orgânica, de

reflexão. O corpo estaria organizado como um conjunto, envolvido seja pelo maior ou pelo menor movimento, presente conscientemente no espaço de trabalho.

O ator deveria ter a capacidade de se relacionar com os companheiros no espaço da cena, seu corpo estaria preparado para ocupar esse espaço, para descobrir relações e limites. “A tarefa de cada um é encontrar o seu percurso particular dentro do movimento complexo da massa” (CHAVES, 2001, p. 57).

Para Meyerhold, “o defeito fundamental do ator contemporâneo é a absoluta ignorância das leis da biomecânica” (1992, p. 231), isto é, a ignorância das leis do movimento corporal. Nesse caso, Meyerhold estaria indo na contramão das idéias de marionetização do ator apontadas por Kantor, pois sugeria que o ator compreendesse racionalmente sua tarefa, que o personagem fosse construído através da educação ideológica do ator. Este deveria estar apto a fazer uma reflexão crítica sobre o personagem, deveria compreendê-lo, mas não deixar de criticá-lo.

Diferentemente de Kantor, que propôs o diretor como o organizador da cena, Meyerhold acreditava que o ator deveria ser o organizador de seu próprio material, quando declarava que

[...] as principais dificuldades da interpretação se devem ao fato de que o ator deve ser o diretor, o incitador e o organizador do material e, ao mesmo tempo, o material que deve ser organizado. Quem dispõe do material e o próprio material se encontram na mesma pessoa [...] A biomecânica mostra ao ator a forma de dirigir sua própria atuação, para coordená-la tanto com o público como com seus companheiros e assim sucessivamente (1992, p. 293).

De acordo com Meyerhold, a tentativa de aproximação do trabalho do ator com as qualidades mecânicas da máquina fez parte de um discurso ideológico, talvez mais político do que propriamente técnico.

Nas condições históricas desse discurso, Meyerhold se defrontava com a necessidade de romper com o modelo naturalista. Por isso, o conceito de marionete/mecânico é carregado de simbolismos, uma vez que o diretor russo apropriou-se destas ferramentas para situar sua

obra artística em oposição ao naturalismo ou à interpretação psicologizada. Assim o ator não seria visto como um recipiente vazio e, sim, com autonomia suficiente para estabelecer o processo de síntese, de esquematização, necessária à concepção meyerholdiana.

No texto *El actor del futuro y la biomecánica* (1992), Meyerhold propunha que se pensasse no trabalho do ator da mesma maneira como se pensa no trabalho de um operário especializado. Nesse caso, encontrar-se-ia nos movimentos desse operário a ausência de movimentos supérfluos ou improdutivos, ritmo, determinação do centro justo de gravidade do próprio corpo e resistência (1992, p. 230). Essas características, segundo Meyerhold, proporcionariam a adaptação do “ator especializado” (ou ator do futuro, como o próprio diretor denomina) às condições de trabalho.

O construtivismo exige do artista que se converta também em engenheiro. A arte deve fundar-se sobre bases científicas, toda a criação artística deve ser feita conscientemente. A arte do ator consiste em organizar seu próprio material, ou seja, na capacidade de utilizar de forma correta os meios expressivos do próprio corpo. [...] O ator deve adestrar o próprio material, ou seja, o corpo, para que este possa executar instantaneamente as ordens recebidas do exterior (do autor e do diretor) [...] Posto que a tarefa do ator consiste na realização de uma idéia determinada, exige-se economia de meios expressivos, de maneira que chegue à precisão de seus movimentos, que contribuam à mais rápida realização da idéia (1992, p. 230).

Nessa afirmação, Meyerhold explicita o desejo de que o ator seja perfeito para o mecanismo do espetáculo. O diretor russo propunha um método de direção de atores baseado em uma concepção geral da cena, em que o diretor fosse o “intermediário” entre o trabalho do dramaturgo e o trabalho do ator.

Esse processo de trabalho seria composto por dois momentos: o primeiro compreenderia o trabalho solitário do diretor a partir das reflexões acerca do texto e o segundo trataria da organização da cena com a presença dos atores.

Segundo Meyerhold, o diretor, quando imagina os intérpretes para os papéis, deveria levar em conta as particularidades fisiológicas de cada ator, seu timbre de voz e inclusive seu caráter, para depois determinar que instrumento será esse ator na orquestra que interpretará a

partitura do diretor. “Nos primeiros ensaios, de fato o trabalho do ator consiste em conhecer e assimilar o plano do diretor” (1992, p. 346).

Porém, Meyerhold não excluiria a importância e a liberdade do trabalho atorial, nem mesmo deixaria de reivindicá-las inúmeras vezes, afirmando que a “liberdade do ator está no segundo período do trabalho do diretor que não é concebido sem a colaboração do ator. O diretor tem em suas mãos a ponta de um fio com o qual move o ator, mas o ator tem a outra ponta do mesmo fio com a qual move o diretor”.⁴⁶

Essa relação, depois de firmada, deveria ser aperfeiçoada a tal ponto que o ator estivesse literalmente “funcionando”, totalmente adaptado ao mecanismo do espetáculo. Essa idéia pode parecer um tanto controladora, na medida em que Meyerhold propunha a associação do trabalho dos atores ao taylorismo.⁴⁷

A relação de adaptação à cena está associada ao taylorismo, que, se aplicado ao trabalho do ator (ou de qualquer outro “operário”), tem por fim alcançar o máximo de produção em um curto espaço de tempo. O ator deveria ser fisicamente próspero e ter uma “capacidade inata de excitabilidade reflexiva” (MEYERHOLD, 1992, p. 231).

Meyerhold criticava a interpretação naturalista e propriamente o método de Stanislavski quando afirmava que “o taylorismo do teatro deverá permitir representar em uma hora tudo o que hoje somos capazes de representar em quatro”.⁴⁸

O taylorismo compreende uma profunda relação com o capitalismo. A necessidade de aumentar a produção e diminuir o tempo gasto com ela faz parte de uma estratégia de fabricação de indivíduos submissos e produtivos, um “operário padrão”. O sistema Taylor instaura uma mecânica de gestos, atitudes, introduzindo novos hábitos e eliminando outros a

⁴⁶ Idem, loc. cit.

⁴⁷ Conjunto de estudos desenvolvidos por Frederick Taylor (1856-1915) e aplicados nas indústrias de todo o mundo, determinando a organização do processo de trabalho contemporâneo. Tem por finalidade racionalizar a produção, logo, de possibilitar o aumento da produtividade do trabalho, “economizando tempo”, suprimindo gestos desnecessários e comportamentos supérfluos no interior do processo produtivo (RAGO, MOREIRA, 1984, p. 10 e 14).

⁴⁸ Idem, loc. cit.

fim de “modelar” a figura do trabalhador. É por isso que, segundo RAGO e MOREIRA (1984), “o taylorismo representa uma mudança estratégica nas formas da dominação burguesa para produzir o trabalhador desejado”.⁴⁹

E ainda,

O taylorismo, enquanto método de organização “científica” da produção é essencialmente uma técnica social de dominação. Ao organizar o processo de trabalho, dividir o trabalho de concepção e o de execução, estruturar as relações do trabalho, distribuir individualizadamente a força de trabalho no interior do espaço fabril, a classe dominante faz valer seu controle e poder sobre os trabalhadores para sujeitá-los de maneira mais eficaz e menos custosa à sua exploração econômica.

O sistema Taylor apresenta-se neste contexto como uma estratégia adequada à dominação burguesa que visa constituir o trabalhador dócil politicamente e rentável economicamente.⁵⁰

A zona de contato entre o sistema taylorista e as proposições de Meyerhold não estaria na radicalização dos processos produtivos, na construção de um “ator-padrão”, mas na possibilidade de articulação interna (da cena) com os mecanismos operantes no espetáculo, como também na divisão do trabalho em concepção e execução.

Ao afirmar que “é impossível perder uma hora e meia ou duas horas improdutivamente, destinando-as à maquiagem ou aos figurinos”⁵¹, Meyerhold estaria indicando uma relação taylorista para contrapor à prática naturalista, sobretudo a de Stanislavski, que revelava a importância de o ator gastar várias horas na maquiagem, a fim de concentrar-se e chegar mais perto da encarnação do personagem.

No entanto, com relação ao uso do tempo poderia haver maior proximidade entre o taylorismo e as proposições meyerholdianas, porque ambos os sistemas estabeleceram regras rígidas quanto à economia, ao esforço e ao ritmo de trabalho.

⁴⁹ RAGO, MOREIRA, 1984, p. 36.

⁵⁰ Ibidem, p. 25.

⁵¹ MEYERHOLD, 1992, p. 231.

Assim, a relação com o tempo na prática de Meyerhold quebraria a verossimilhança naturalista, e passaria de um signo a outro, eliminando as partes intermediárias, propiciando a síntese, a fragmentação.

De acordo com Meyerhold, “o trabalho do ator, ainda que se desenvolva com a colaboração do público, deve estar sustentado na idéia básica do espetáculo. As cenas estão encaixadas de tal forma que não se pode variar nem um segundo” (1992, p. 249). Ainda assim, mesmo sem a possibilidade de variação, de modificação, a presença do diretor seria fundamental. O controle do diretor sobre o ator (e sobre a cena) faria parte da organicidade do espetáculo⁵².

No taylorismo, sob a perspectiva dos trabalhadores, a padronização das tarefas era vista como roubo de sua autonomia, já que a centralização do desenvolvimento de todas as normas de produção era posta nas mãos de uma direção, que sugeria um rígido código de procedimentos a serem seguidos por todos os operários. “O aparecimento dos cronometristas e dos apontadores foi motivo particular de revolta: a existência de supervisores controlando a produção e vigiando cada movimento do operário era inconcebível para alguém acostumado a agir segundo sua criatividade”⁵³.

Carreira (2005a) afirma que “Meyerhold exercitava o controle cronométrico da cena a partir da música e da própria idéia de partitura do ator, que ele como diretor regia”.

É possível interpretar o pensamento de Meyerhold consolidando seu controle sobre a cena, sobre o tempo do espetáculo e sobre o trabalho dos atores; outras vezes é possível detectar a presença de elementos contraditórios no discurso do diretor, quando afirma que “o ator de hoje cresceu tanto, é tão maduro e consciente que se dá conta de que a função do diretor-compositor é correta e por experiência própria entende que esse é o único caminho

⁵² É importante ressaltar que Meyerhold não propunha o controle da cena como o fazia Kantor. O diretor russo preferia observar o desenvolvimento da cena sentado na platéia, de forma que pudesse também perceber a reação do público.

⁵³ RAGO, MOREIRA, 1984, p. 13- 42 passim.

justo para o teatro moderno. Ele não vê suas faculdades limitadas, pelo contrário, é incitado a revelar constantemente suas iniciativas frutíferas” (1992, p. 347).

Na obra de Meyerhold, assim como posteriormente na de Kantor, só estava em cena o que o diretor considerasse essencial ao trabalho do ator. Nada que distraísse a atenção do público e que não fosse útil para a atuação poderia estar no espaço de representação.

Meyerhold propunha que o espaço físico da cena fosse redesenhado na forma de um triângulo, cujo vértice estaria apontado para o fundo do palco. Tudo o que estivesse fora desse triângulo deveria ser considerado espaço morto. Tudo o que estivesse dentro do espaço físico seria visível à platéia e, portanto, o espaço destinado aos atores. Assim, dentro desse espaço, o poder do corpo do ator aumentaria à medida que ele mantivesse relações de cumplicidade e antagonismo com todos os demais elementos da cena (CAVALIERE, 1994, p. 104).

O espaço simbólico da cena é o lugar poético do diretor e dos atores em relação aos espectadores. Meyerhold enfatiza a importância da experiência sensorial da platéia: “Nós não queremos que o espectador observe, queremos que sua paixão seja ativa. Por isso há de situar o espectador de tal forma que ele ‘penetre’ ativamente no ritmo do espetáculo” (1992, p. 283). Essa relação daria margem ao crescimento da liberdade poética da obra, ou seja, quanto mais culto, ativo e presente for o espectador, maior será a licença poética que ele concede aos criadores (1992, p. 303).

Tanto Meyerhold quanto Kantor trabalharam, cada um a seu modo, com inspiração em alguns elementos oriundos do teatro de marionetes, ou dos teatros de feira, dos artistas ambulantes, das manifestações populares. A afinidade entre os dois diretores pode ser percebida pelo uso do grotesco, que está de certo modo ligado a essas manifestações. O elemento grotesco foi muito marcante na obra de ambos. Também é possível dizer que a ânsia de controle do acontecimento cênico aproxima os diretores.

O grotesco para Meyerhold aparece no sentido de contradição e contraste, através da convivência de elementos opostos no mesmo corpo ou imagem. Essa matriz está ligada ao que é paradoxal, inaceitável, incômodo, estranho. De acordo com Meyerhold,

O grotesco permite que a vida cotidiana não seja representada somente com o que é habitual. Na vida, além do que vemos, há também um vastíssimo setor inexplorado. O grotesco, buscando o sobrenatural, sintetiza toda a essência dos contrários, cria um quadro do fenômeno e induz o espectador à tentativa de resolver o enigma do incompreensível (1992, p. 195).

No entanto, Meyerhold situava o grotesco na luta entre a forma e o conteúdo, acreditando no triunfo da primeira sobre o segundo. Assim, criaria uma inverossimilhança com relação à plenitude da vida, estilizando, esquematizando, sintetizando, criando contradições, forçando o espectador a manter uma postura ativa frente à ação teatral, entendendo a obra e experimentando-a.

A pesquisadora Arlete Cavaliere (1996) esclarece que o grotesco em Meyerhold é um “procedimento artístico extremamente concreto”⁵⁴, que não carrega detalhes nem elementos supérfluos, é orgânico em sua composição e fala diretamente aos sentidos.

Para Tadeusz Kantor, o grotesco estava ligado à deformação dos princípios realistas, aos manequins e bonecos de cera que imitam a aparência da vida humana, tornando-se aparentemente tão humanos quanto os homens e ao mesmo tempo frios como corpos mortos. Além disso, o uso de objetos deformados, negando alguns princípios realistas, provocaria o exagero, a desfiguração. A obra de Kantor mostrava uma perspectiva que misturava objetos reais, abstratos, atores, manequins. Cintra esclarece que “o grotesco em Kantor nega toda a lógica da verossimilhança e recusa a existência de princípios sociais; esse é o universo que se situa ‘além de’, distante do mundo verossímil” (CINTRA, 2003, p. 144 e 145).

Para ambos, o grotesco estava relacionado ao contraste, aos opostos, e nesse sentido conectam-se com as imagens de cera e os bonecos articulados, pois eles trazem à tona a idéia

⁵⁴ CAVALIERE, 1996, p. 90.

do real intrinsecamente associado ao não real, à vida e à não-vida, reivindicando algo de estranho e simultaneamente familiar.

As possíveis contradições no discurso de Meyerhold revelam que, antes de tudo, o diretor estava interessado em criar uma nova concepção de teatro, que se afastasse das idéias naturalistas empregadas na época. Sugeriu que o ator fosse “treinado” de acordo com as noções da Biomecânica, destinando a ele um trabalho rítmico preciso, concreto e específico. Entretanto, ao ator também cabia a tarefa de conectar-se com o espectador e a ele transmitir o brilho de sua representação. Ao mesmo tempo em que o ator estaria “manipulado” pelas forças da Biomecânica, não estaria sacrificando sua criatividade, visto que no entendimento de Meyerhold fica evidente que nenhuma obra teatral pode ser concebida sem a participação ativa do ator.

2.6 O ESTUDO GEOMÉTRICO -ESPACIAL DE SCHLEMMER

A Escola Bauhaus, fundada na Alemanha, em 1919, por Walter Gropius, nos moldes do construtivismo, revelou experiências em diversas áreas das artes, como o artesanato, o *design*, o teatro e também no campo da arquitetura e urbanismo. No contexto da Alemanha pós-guerra, em meio a muitas transformações sociais e políticas, depois da proclamação da República de Weimar, a Bauhaus se estabeleceu, refletindo muitas dessas mudanças recentes do país.

Segundo António Jacinto Rodrigues (1989), a importância determinante da escola foi a sua organização dentro de uma metodologia democrática e participativa. Isso aconteceu devido a um conjunto de professores unidos no ideal de transdisciplinaridade, com objetivos pedagógicos comuns. Esses objetivos acabaram se transformando em ações concretas, como o

lançamento de livros e revistas traduzindo a vida cultural da época, conferências e exposições itinerantes, e auxiliando na concepção de uma nova orientação estética.

Oskar Schlemmer foi diretor do setor teatral da Bauhaus, e trouxe à tona diferentes concepções espaciais, estudos geométricos que visavam regular as relações do corpo com o espaço. Fazia experiências, ministrava cursos tentando “integrar as suas figuras e esculturas na coreografia dos ambientes arquitetônicos” (RODRIGUES, 1989, p. 49).

Schlemmer foi inovador na criação do *Balé triádico*, do qual foi também protagonista. Defendia a integração total das artes no teatro, revelando-se em uma criação plástica composta pelos movimentos equilibrados, oriundos da inteligência do corpo humano. O ator seria um ser plástico-espacial, submetido a um processo de abstração pelo uso dos figurinos e da matemática da dança, inserido no que poderia ser chamado de Teatro Abstrato: “Os movimentos desse corpo abstrato, atirado para o espaço, são ditados pelas próprias formas. A ação mantém-se pura, sem uma fábula precisa. Contra o ator naturalista, a marionete continua a ser a sua referência maior” (BORIE, ROUGEMONT, SCHERER, 1996, p. 436).

É clara a concordância das idéias de Schlemmer com as de Kleist. O professor da Bauhaus esclareceu que “o que resta é um meio termo entre a marionete totalmente inumana e a forma humana natural”⁵⁵. O boneco articulado seria para ele o reflexo do homem automatizado, aquele dotado da capacidade de trabalho da máquina, infalível⁵⁶. Salaria ainda que seria possível “realizar as configurações imaginárias sem constrangimentos, sobre variações sem limites, fazendo do homem o portador de roupas construídas.”⁵⁷

Durante uma conferência em 1927, Schlemmer explicitou:

É necessário, portanto, imaginar espetáculos onde a ação consista essencialmente em movimentos de formas, de cores e de luz. Se os movimentos são realizados mecanicamente, excluindo o homem (exceto da mesa de comando), é necessária uma instalação extremamente precisa (como se fosse formada de autômatos) [...] Por fim, é necessário perguntar-se se o

⁵⁵ SCHLEMMER, In: BORIE, ROUGEMONT, SCHERER, 1996, p. 438.

⁵⁶ Idem, p. 437.

⁵⁷ Idem, p. 438.

teatro puramente mecânico é concebível enquanto gênero autônomo, e se, por um longo período ele poderia dispensar a presença do ser humano, que apenas desenvolve um trabalho de maquinista perfeito e de um inventor.⁵⁸

Embora Schlemmer estivesse revelando uma nova concepção de teatro, mais abstrato do que psicológico, mais funcional, fazendo do ator um portador de imagens tridimensionais, de configurações plásticas, convocava-o para a realização de um teatro pautado em concepções mais reais e concretas, baseadas na mecanização do ser humano, ou seja, dinâmico como o movimento e o tempo. Chegou a usar a expressão “máquina de habitar”, como sinônimo de casa, dessa forma revelando a presença de um “espaço existencial mínimo” para o homem (RODRIGUES, 1989, p. 95).

Schlemmer colocou em prática muitos dos ideais preconizados pelos futuristas, que também criaram balés mecânicos, aquilo que chamavam de teatro-máquina, nos quais efetivaram uma verdadeira marionetização do bailarino. Tanto para os futuristas, quanto para Schlemmer, os gestos marionetizados dos bailarinos eram intensificados através da utilização de figurinos espaço-plásticos que induziam a uma reestruturação das formas humanas. Assim, “os bailarinos eram convertidos em suporte e motor de marionetes de tamanho humano, concebidas como arquiteturas plásticas em movimento” (LISTA, 1991, p. 22).

Schlemmer permaneceu na Bauhaus de 1920 a 1929, quando a escola já havia passado por várias modificações, inclusive de ideais estéticos. Um grupo de alunos, anteriormente liderado por Schlemmer, assumiu a coordenação da área teatral, transformando o conteúdo e a forma das encenações. As artes abstratas foram abandonadas em função de novas experimentações estéticas mais realistas.

⁵⁸ SCHLEMMER apud LIMA, 1999, p. 55 - Texto extraído da Conferência pronunciada em 16 de março de 1927, apud Institut fur Auslandsbeziehungen. Stuttgart: Bauhaus, 1974, p. 85.

2.7 E O TEATRO DOS AUTÔMATOS CONTINUA...

É verdade que nas idéias de Kleist e Craig, há a sugestão de imagens de seres não humanos que remetem à ausência de vida, como as marionetes e os totens. Essas imagens ligam-se às idéias de Tadeusz Kantor no que diz respeito ao uso da idéia da morte como uma força motriz de sua obra.

Kantor aproximou-se desse tema através da utilização do manequim: “[...] no meu teatro, um manequim deve transformar-se em um MODELO que encarne e transmita um profundo sentimento de morte e da condição dos mortos – é um modelo para o ATOR VIVO” (2003, p. 247).

O diretor polonês inspirou-se na imagem das figuras de cera⁵⁹ para compor os personagens de suas obras no Cricot 2⁶⁰ e questionou-se “como é possível chegar à verdade do homem privada de todas as máscaras com as quais nos cobrimos. Onde encontrar a verdade pura, sem os ‘tiques’ dos maus atores?” (ROSENZVAIG, 1995, p. 43). Ele mesmo supunha que seria na ausência da vida, ou na aproximação da possibilidade da morte, como esclarece Skiba-Lickel, no livro *L’acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor* (1991):

O ator e a figura de cera, dois elementos do teatro de Kantor se interpenetram. O ator como figura de cera, a figura de cera como imagem de um homem vivo. O ator dá a aparência de morte. A figura de cera dá a aparência de vida. Este jogo de aparências está na base da atuação do jogo do ator kantoriano [...] Para igualar sua presença e seu poder expressivo, Kantor lhes propõe um conflito, um contra o outro. A figura de cera é um reflexo morto da vida, o ator é um reflexo vivo da morte (SKIBA-LICKEL, 1991, p. 59).

A proximidade da morte, ou a presença dela, para Kantor, estaria associada à liberdade. Nenhum ser humano pode ser livre. “A liberdade não existe, a liberdade é um conceito social ou filosófico que raras vezes se realiza. Na realidade, creio que o homem só chega a ser livre com a morte” (ROSENZVAIG, 1995, p. 16 e 17). É por esse motivo que os

⁵⁹ Para Kantor há uma diferença muito sutil entre a figura de cera e o manequim. Este último estaria em uma etapa anterior à morte. ROSENZVAIG, 1995, p. 34.

⁶⁰ Cricot 2 é o nome do grupo fundado por Kantor em 1955, na Cracóvia - Polônia.

personagens dos espetáculos de Kantor parecem ter sido desenterrados (ROSENZVAIG, 1995, p. 32), trazem no corpo a idéia concreta da morte, a imagem presente em preto e branco, a figura de cera que se movimenta num ritmo constante, ou a imobilidade.

Pode-se pensar que esse aspecto da obra de Tadeusz Kantor foi influenciado pelo pensamento estético de Bruno Schulz, que trouxe à tona um universo que refletia o horror, a destruição, a realidade degradada, bem como pela dramaturgia de Witewicz, na qual reinava a catástrofe e a destruição, recusando o psicologismo e as formas tradicionais do fazer artístico⁶¹.

O pesquisador teatral Wagner Cintra esclarece que

[...] A morte onipresente testemunha a vida que luta para se sustentar dos restos do passado. A esses seres autômatos cuja vida se esvai a cada instante, nada resta às personagens a não ser jogar intensamente com a vida, condição essa, a única para assegurar o pouco que ainda resta. A ação mecânica e as repetições tornam-se o contraponto do estado de inanição que se encontra na morte. Agir, agir ao extremo, essa é a determinação essencial e a garantia primeira da vida sobre a morte. No entanto, a morte é um fato e ao lado dos manequins, cadáveres das crianças que os velhos foram no passado, não se sabe mais a diferença entre a vida e a morte. Por vezes, os cadáveres parecem muito mais vivos, e os vivos, mortos. (2003, p. 113).

Por essa razão, é possível dizer que Kantor criou o ator à imagem e semelhança do manequim, como Deus criou o homem à sua imagem e semelhança. Assim, ao mesmo tempo em que o homem está condicionado a um modelo de perfeição (Deus), o ator estaria condicionado ao modelo do manequim, segundo o ideal da concepção estética de Kantor. Dessa forma,

[...] existe uma espécie de aniquilamento do humano que está esmagado por duas entidades avassaladoras, a marionete e o Deus que reforçam alhures, o caráter trágico da existência do ator. De um lado, a ausência de consciência que em Kantor se confirmará também como a ausência da vida, ausência necessária para a existência de vida na arte, transfigura-se desde já como modelo para o ator vivo. Mas antes de romper com a prisão da consciência e submergir no mundo puro da marionete, como queria Edward Gordon Craig, é necessário que o ator desfaça os enganos da duplicidade humana. Desfeitos os enganos, o ator deve, enfim, entregar-se à ação – agir é melhor do que conhecer (CINTRA, 2003, p. 68).

⁶¹ CINTRA, 2003, p. 22.

Os atores de Kantor, em sua maioria, poderiam ter saído das ruas ou de qualquer outro lugar, isto é, não eram atores profissionais consagrados ou experientes. Isso permite supor que o nível de manipulação de Kantor sobre seus atores poderia ser maior, dado o fato de que geralmente essas pessoas eram homens e mulheres sensíveis, capazes de se entregar por inteiro e de transportar para a cena toda a organicidade que apresentavam na vida cotidiana, porque eram destituídos de vícios de interpretação. Os personagens eram eles mesmos, não havia uma construção psicologizada, tampouco a necessidade de treinamento.⁶² Mas, de acordo com Kantor, representar a própria vida no teatro não seria suficiente. O ator sendo ele mesmo não é ator, pois conforme a definição tradicional, o ator é sempre um intérprete (KANTOR, 1991, p. 9).

Para Kantor, o ator não deveria interpretar ou construir um personagem no sentido psicológico, mas sim agir em consonância com as intenções dadas pelo diretor. Segundo ele, “o melhor ator é aquele que não é ator”.⁶³ Nesse aspecto, para Kantor, o paradoxo ator-marionete é admissível, visto que não queria em suas obras um ator no sentido tradicional, ou seja, interpretando um personagem, porém aquele ser apto a cumprir a função do ator sem carregar a sua condição psicológica para essa criação, executando com precisão as indicações do diretor, sem esquecer que a obra teatral sempre é ficção. “Todos os elementos contribuem para uma osmose completa do ator com seu personagem”⁶⁴, afirmava Kantor, esclarecendo ainda que para a existência dessa condição em cena era necessário que o ator se privasse de sua principal função: atuar (SKIBA-LICKEL, 1991, p.28).

Nas obras de Kantor havia a presença de atores vivos utilizando-se de referências trazidas pelo próprio diretor. Havia também a constatação de que o ator, em todos os espetáculos, permaneceria sendo ele mesmo, seu caráter não mudaria, a modificação seria

⁶² Treinamento pode ser entendido como um mecanismo de aperfeiçoamento do trabalho do ator fora de cena. Pode ser realizado cotidianamente de forma individual ou coletiva. Necessita de uma sistematização.

⁶³ KANTOR In: SKIBA-LICKEL, 1991, p. 51.

⁶⁴ Idem, p. 28.

dada pela situação. Kantor fez referência à *Commedia dell'arte*, em que constantemente apareciam os mesmos personagens, embora em diferentes situações⁶⁵.

A cena de Kantor permitiria a presença de ambigüidades e indefinições. O diretor não pretendia explicar racionalmente seus espetáculos. Não existiam nomes, construções psicológicas, ou certezas. O que passava pela boca dos atores nem sempre passava pelo cérebro. Os atores-manequins de Kantor atuavam na condição de

[...] estar no limite entre o homem e a marionete, envoltos na ambigüidade, no espaço inacabado das definições. Eles estão sem saber muito bem porque estão no mundo. Desprotegidos, incomunicados, desprovidos de paixão, de desejos, não são assexuados, mas tampouco inclinados à sexualidade. Se parecem com as marionetes, mas não chegam a sê-las [...] Nós não nos emocionamos pelo que se passa a cada um deles, porque é como se estivessem dentro de uma pintura: o que nos emociona é o quadro (ROSENZVAIG, 1995, p. 32).

Para Kantor, não seria possível falar ao coração dos homens através de suntuosas cenografias (ROZENSVAIG, 1995, p. 24). A peculiaridade deveria residir no menor objeto, no detalhe, na precisão e na plasticidade que a cena traria à imaginação do espectador. Porém, Kantor imaginava a cena como um quadro, e para um pintor, a eficácia da plasticidade deveria ser fundamental em sua concepção.

Considerando esse ponto de vista, Kantor pretendia criar uma organicidade do conjunto da cena, de modo que nenhum dos atores se sobressaísse aos demais. Logo, estando eles “marionetizados”, o ideal do diretor se completaria e este assumiria o papel de coordenador da obra. Dessa forma, Kantor estaria destruindo a ilusão cênica e ao mesmo tempo estimulando a performance dos atores, criando uma nova realidade cênica na qual a presença do diretor em cena construiria um novo valor para sua arte.

O diretor polonês migrou das artes plásticas para a cena, e transitou do trabalho com tintas para o posterior trabalho com pessoas. Não organizou um método, no entanto seus

⁶⁵ KANTOR, 1991, p. 10.

procedimentos indicam que ao propor a “despersonalização” dos atores, Kantor estaria reafirmando a condição de diretor presente e atuante em cena, interferindo diretamente no andamento e no desenvolvimento desta. Além disso, criava no palco a idéia de sonho, não de realidade, por isso os atores poderiam utilizar-se de artifícios como a repetição, a estranheza ou a sugestão.

Em *A classe morta*, composta a partir de um texto de Witiewicz, chamado *Tumor cervical*, os personagens são na maioria velhos, que representam em uma sala de aula a busca da infância perdida, “simbolizada pelos manequins de crianças em uniforme escolar e que são carregados pelos pequenos velhos. A criança está unida ao velho para sempre” (CINTRA, 2003, p. 90). Esses personagens são um misto de vivos e não vivos, manequins e atores, crianças e velhos, causam uma estranheza movimentando a imaginação, a memória do passado e do presente não só de Kantor, mas também dos próprios atores e espectadores.

Cintra descreve uma cena de *A classe morta*:

O espetáculo é como um quadro que retrata um pesadelo. Os homens velhos e as mulheres velhas possuem uma aparência cadavérica, estão sentados nas carteiras da escola que são visivelmente pequenas para eles no tamanho atual. Sua postura é fixa e bizarra, assim como as figuras de cera. Todos estão vestidos de negro. As personagens são vigiadas pelo Bedel, sentado em uma cadeira e por uma Faxineira Morta. Durante longos minutos, os “escolares perpétuos” examinam o público com um olhar apagado, assim como um vidro embaçado. Repentinamente, uma mão senil se eleva, uma segunda, uma terceira, todas insistentemente. Uma pirâmide de mãos. Todos pedem silêncio para serem interrogados, mas em vão (2003, p. 99).

Assim, de acordo com Kantor, a relação estabelecida entre os cadáveres e os humanos vivos determina uma relação antropológica, porque continua a crescer sempre, para muito além da idade adulta. “Esses bonecos são como que dimensões extra-biológicas. A sua materialidade é apenas um fator deliberadamente simbólico para localizar, no plano da arte, uma ocorrência, por assim dizer, que se prolonga até o fim da vida” (CINTRA, 2003, p. 91)

Kantor referiu-se criticamente às proposições de Kleist e, por conseqüência, às de Craig, pois não acreditava que a marionete pudesse substituir o ator vivo. Sendo a morte um

componente essencial da obra, far-se-ia necessária a presença do homem - ser vivo -, para reforçar a condição da morte na apresentação da vida.

Não creio que o manequim ou o boneco de cera possam substituir o ator vivo, como queriam Kleist e Craig. Isto seria muito fácil e ingênuo. Trato de definir os motivos e o destino desta criatura estranha que de imediato apareceu nas minhas reflexões e idéias. Sua aparição está de acordo com minha convicção, cada vez mais poderosa, de que a vida só pode ser expressada na arte através da falta de vida, a referência à morte, às aparências, ao vazio [...] (KANTOR, 2003, p. 247).

Kantor considerava os manequins (bonecos) como uma reprodução realista da morte, por sua estaticidade, por sua cor, por seu vazio, pela condição do jogo instaurado em cena, concentrando a atenção do público no exercício de percebê-los confundidos com os atores vivos. “Paradoxalmente, em Kantor, o sentido da concepção da vida é reivindicado pela ausência da vida” (ROSENZVAIG, 1995, p. 43 e 44).

Poderia existir uma particularidade na relação esboçada ator-manequim: enquanto o ator se aproxima da forma estética e cinética do manequim, ele estaria trazendo para o corpo ações, movimentos e sensações relacionados à imagem que o manequim propõe (em Kantor a zona da morte). Além da mobilidade mínima do corpo-manequim, existe a falta da urgência, a falta de ansiedade. Eles estão em cena. Não necessitam realizar algo que se apresenta com tempo determinado, nem necessitam mostrar características dos personagens por meio de muitos gestos ou falas. Estão plenos na condição de entrega às mãos do criador. Dessa forma, os atores, e, em conseqüência, os personagens “não se perguntam nada, absolutamente nada. Não pensam... recordam. Quem se pergunta tudo, nos limites do espelho, no limite entre a audiência real e a imagem refletida de seus atores personagens, é Kantor” (ROSENZVAIG, 1995, p. 52). Por isso que o procedimento de Kantor era de estar em cena, interferindo, modulando as próprias sensações que geralmente estavam relacionadas aos seus sonhos.

No contexto do trabalho prático de Kantor não havia a preocupação com a formação da técnica do ator como ocorria com outros diretores. Cada espetáculo tinha um método de

trabalho resultante das opções estéticas, que necessariamente eram influenciadas pelas opções ideológicas do diretor, traçando por vezes uma relação antagônica com o teatro naturalista.

Era possível, nas obras de Kantor, detectar a presença de muitos elementos pictóricos, metáforas visuais, elementos de seus sonhos, objetos criados através de imagens vindas da memória e também aqueles de uso cotidiano.

Não há sucessão cronológica dos fatos na memória, mas um emaranhado de imagens que se justapõem. Era desta maneira que Kantor construía as cenas, como composições de recordações de seu passado.

Em *Wielopole, Wielopole*, outro espetáculo criado por Kantor, os personagens são as recordações do diretor, agem como manequins que trazem a mensagem da morte. Soldados, padres, objetos e bonecos convivem num universo que reconstrói aspectos da história de Kantor e da Polônia, pela reflexão e manipulação do passado, pois, como afirma Cintra,

[...] ele [Kantor] não acredita no artista que quer ser futurólogo. O futuro não existe. No entanto, o passado é muito concreto, e o passado são os fatos que existem em nossa memória. Desta forma, ao manipularmos os acontecimentos do nosso passado, nós também manipulamos uma porção do nosso tempo presente. Este é o método de Kantor, criar algo novo com os restos do passado (2003, p. 42).

A marionetização, portanto, passaria a ser uma convenção teatral que conservaria sua vida dentro do cenário iluminado, no tempo exato da representação. Seu fundamento existiria quando o público percebesse a opção ideológica do diretor, a entrega do ator, que,

[...] oculto, metamorfoseado continuamente, sem descanso, [...] aceita, não sem amargura, ser uma gota de chuva no oceano. Não há rebelião. Eles sabem que do outro lado do espelho a vida transcorre normalmente. Prisioneiros dos limites da cena, aceitam o destino de ser somente imagens, reflexão ótica, aceitam ser vida depois da morte (ROSENZVAIG, 1995, p. 51).

Kantor acreditava que o espaço físico do teatro é algo que possui um vínculo profundo com o trabalho do ator. Ao mesmo tempo em que esse espaço físico é reduzido, o espaço mental aumenta e, segundo Rosenzvaig, cria proporções inimagináveis (ROSENZVAIG, 1995, p. 56).

O autor refere-se a espaço mental como sinônimo de espaço simbólico, capaz de operar sensivelmente na percepção dos espectadores e, por que não, do próprio diretor? Tadeusz Kantor encontrava-se presente nos limites do espaço da representação, como o intermediário entre o público e os atores (ROSENZVAIG, 1995, p. 58).

Então seria Kantor o delimitador do espaço simbólico dos atores? Qual o nível de autonomia que os atores/personagens teriam?

A construção desse espaço metafísico só se daria de forma completa se contasse com a participação ativa do público. A audiência deveria estar mergulhada no universo daqueles personagens, nas angústias geradas, nas imagens propostas e só dessa maneira seria criado esse universo simbólico formador de sensações e reflexões, ou seja, “assim como a sua concepção de espaço amplo, os espetáculos de Kantor transcendem as dimensões do espaço físico convencional, podendo ser representado em qualquer local, e até mesmo dentro de um teatro tradicional”(CINTRA, 2003, p. 33).

Os atores, desta forma, não ultrapassariam os limites impostos pelo diretor, porque estariam na zona visual e mental deste, ao alcance de suas mãos. Eles permaneceriam imersos na ambigüidade de seus personagens, na companhia dos objetos de cena sem a aflição de perceber a presença da platéia e querer comunicar-se com ela.

De certa maneira, os atores realizavam pessoalmente as idéias de Kantor, emprestando seus corpos à encenação que vivia na imaginação do criador. O diretor, portanto, utilizava os corpos dos atores para exprimir suas idéias, tomando-os como objetos, ou ainda, atribuindo valores humanos aos objetos (SKIBA-LICKEL, 1991, p. 60).

Kantor, apropriando-se da situação e, presente em cena, destruía qualquer possibilidade de percepção da ilusão teatral. Não havia sequer efeitos cênicos em seus espetáculos. A luz era clara como a cor das fotografias e da pele dos manequins. Não existia variação, nem mesmo de intensidade de luz. As imagens poderiam aparecer distorcidas pela

repetição, mas não pela utilização de efeitos de cena. As ações transcorriam de forma contínua, sem interrupção, como na vida.

E, desde o falecimento de Kantor⁶⁶, dificilmente Cricot 2 continuará a realizar suas criações, pois os atores conservaram uma dependência afetiva com relação à personalidade de Kantor⁶⁷. Andrzej Welminski, um dos atores dos espetáculos de Kantor, afirma que jamais se sentiu humilhado com a condição que lhe era dada em cena. Pensava em cumprir seu trabalho com criatividade, associada a um crescimento pessoal que não poderia ser comparado a uma situação de humilhação, embora Kantor às vezes atuasse como se quisesse chegar a dominar o mundo. Para Welminski, esse era o motor da criação de Kantor⁶⁸.

2.8 O ATOR-MARIONETE: POR UM DIRETOR CONTEMPORÂNEO

É lícito pensar que os princípios e conceitos anteriormente citados podem ter reverberado em alguns experimentos estéticos de diretores e atores contemporâneos. Tadeusz Kantor foi sem dúvida uma referência para a construção espetacular de Leszek Madzik.

Madzik é um diretor polonês muito ativo na atualidade. Fundou o grupo Scena Plastyczna (Cena Plástica) em 1970, no âmbito da Universidade Católica de Lublin (Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego-KUL), instituição que subsidia as experimentações do grupo. Seu teatro revela uma composição visual e sonora, formada sobretudo por papel, luz e som. Ao longo desses mais de trinta anos, Leszek criou 16 espetáculos⁶⁹. Cada montagem requer um “material humano” próprio, ou seja, não é necessária a presença de atores profissionais em todos os espetáculos. Às vezes o diretor recruta estudantes de outras áreas ou

⁶⁶ Tadeusz Kantor morreu em 8 de dezembro de 1990. Seu último espetáculo foi *Hoje é dia do meu aniversário*.

⁶⁷ Mira Rychlicka, atriz do Cricot 2. IN: SCKIBA-LICKEL, 1991, p. 78.

⁶⁸ Andrzej Welminski, In: SCKIBA-LICKEL, 1991, p. 87.

⁶⁹ *Ecce Homo* (1970); *Narodzenia* (Natividade, 1971); *Wieczerza* (Ceia, 1972); *Włókna* (Fibras, 1973); *Íkaro* (1974); *Pietno* (Stigma, 1975); *Zielnik* (Herbarium, 1976); *Wilgóć* (Umidade, 1978); *Wedrowne* (Caminhando, 1980); *Brzeg* (O Litoral, 1983); *Petanie* (1986); *Wrota* (Portal, 1989); *Tchnienie* (A Respiração, 1992); *Szczelina* (Rachadura, 1994); *Kir* (Manto, 1997); *Calun* (Mortalha, 2000). MADZIK, Leszek. **Leszek Madzik i jego teatr**. Wydawnictwo Projekt. Warszawa, 2000.

atores iniciantes para compor o quadro visual de suas encenações. Assim como Kantor buscava fora do teatro pessoas com as características que ele imaginava interessantes para suas obras, Leszek busca atores disponíveis para a criação da cena visual, que não precisam decorar textos e estudar os personagens, mas entregar-se à obra em sua totalidade.

Ambos os diretores apresentam uma forte ligação com as artes plásticas, transferindo para o palco algumas possibilidades de construção espetacular, baseadas em princípios plásticos e visuais.

Não há palavras faladas nos espetáculos de Madzik. Ele costuma dizer que a única palavra que aparece, e de forma escrita, é o título do espetáculo, o restante é a composição que independe do texto falado (MADZIK, 2003, entrevista à autora).

O diretor polonês Leszek Madzik trabalha com noções da marionetização do ator quando afirma que, em seus espetáculos, tem o total domínio dos elementos que o compõem. Os elementos fundamentais para a criação das cenas são o papel e a luz. Os outros elementos se agregam aos poucos, inclusive o ator, para compor uma dramaturgia essencialmente visual e sonora.⁷⁰ A luz é o elemento mais teatral que existe em seus espetáculos, ela também é vista como dramaturgia (MADZIK, 2003, entrevista à autora).

De acordo com Irena Slawinska,

A relação entre a cena e a sala põe ao artista um problema particularmente importante. O *Scena Plastyczna* não é um teatro de boulevard nem comercial. Também não é um teatro da Broadway ou teatro popular. Faz parte de uma Universidade Católica e não é sem implicações que isto determina, às vezes, o repertório e o público. Os que participam do teatro de Madzik pertencem, em primeiro lugar, aos círculos acadêmicos. São professores e estudantes. Seu teatro se destina a um público suficientemente maduro ou em vias de ser suficientemente maduro para compreender este tipo de problema e poética. Não está em busca de um espectador passivo, seu teatro chama à participação⁷¹.

⁷⁰ GRIGOLO. Relatório da Oficina *Route*, ministrada por Madzik em São José do Rio Preto - SP, em 2003.

⁷¹ SLAWINSKA, Irena. *Scena Plastyczna*. In: **Lès Mains de Lumière. Anthologie des Écrits sur L'art de la Marionnette**. Charleville- Mèzières: Institut International de la Marionnette, 1996. Tradução Valmor Beltrame e Sassá Moretti.

Madzik procura relacionar-se com o espectador por meio das imagens e com ele dividir as indagações e os sentimentos pessoais dele próprio e também de seus atores, mas sem o uso de palavras pronunciadas⁷². O ator é uma parte do “quadro”, da dramaturgia visual, e é animado por Madzik, contudo não deixa de dar a vida, a forma do personagem na cena. As proposições do diretor devem ser sentidas pelo ator e não propriamente entendidas⁷³. A execução da cena ocorre mais no nível da sensação pessoal, da intuição, do que do raciocínio lógico. O ator precisa estar aberto às vibrações, aos sentidos, aos sons e às imagens. Através dessa polifonia, dessas vozes que se encontram e se combinam, se dá o teatro visual, imagético e sobretudo sensorial de Leszek Madzik.

Em *Vala*, espetáculo apresentado como resultado da oficina *Route*, ministrada por Madzik em São José do Rio Preto, em 2003, o diretor alertou ao elenco que poderia entrar em cena a qualquer momento. Assim o fez, e a performance proporcionada por sua presença foi intensa e reveladora⁷⁴. Numa ação que faria lembrar Tadeusz Kantor, Madzik dirigiu os atores durante a representação, de forma a modificar o que fora antes sutilmente combinado. Para que tudo permanecesse em sintonia, era necessário que os atores estivessem inteiramente abertos e confiantes em suas indicações, atentos ao que ele propunha a cada instante. Essa experiência revelou-se uma verdadeira percepção de marionetização: única, ao vivo, em carne e osso, e sem palavras, porque a comunicação se dava por meio de gestos e expressões de Madzik. Quando me “disse” para sair do invólucro no qual eu me encontrava, olhou-me por alguns instantes, parado ao meu lado. Percebi, então, que seria a hora de sair.

⁷² MADZIK, 2003, entrevista à autora.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Digo isso porque o próprio Leszek referiu-se muitas vezes à efemeridade dessa apresentação, dessa experiência única, que deveria ser intensa. Talvez seja por isso que não ensaiamos nenhuma vez. Tudo aconteceu pela primeira vez naquele momento, a construção de um quadro, criado no instante da cena.



Leszek Madzik em cena, em *Vala*.

Em outros momentos, reivindicava o olhar dos cinco atores que ainda estavam em cena, e dessa forma fazia a indicação das movimentações a cada um. Depois de ter “manipulado” os atores de um lado para o outro, o diretor começou a rasgar as paredes do cenário, e com gestos firmes e precisos apontava a saída. Assim Madzik finalizou o espetáculo, indicando a cada ator a “porta” pela qual deveria sair de cena e a hora exata para isso acontecer. Como se fossem bonecos nas mãos do diretor, todos realizaram com precisão as indicações dadas, saíram de cena para não voltarem mais, nem para receber os aplausos.

Dessa maneira, os atores cederam seus lugares às figuras do espetáculo, marionetizadas em cena. Figuras criadas através da confluência de luz, de imagem, de som, de movimentos e

gestos, de indicações de Leszek, da percepção do tempo de cada ator e da relação destes com o público.



Cena do espetáculo *Vala*.

Marionetizar-se, então, seria a cessão de seu “lugar”, de sua “condição de ator”, em prol de uma postura de humildade diante da tarefa do ator em cena.⁷⁵ E ainda como explicita Sobrinho, em relatório de uma oficina ministrada por Leszek,

marionetizar-se implica limpar-se de si próprio, ceder seu lugar, sua personalidade arraigada no seu repertório de signos pré-adquiridos e lançar-se puro numa experiência icônica. E, por mais paradoxal que pareça, essa atitude de desumanização do humano (..) ao contrário do que poderia parecer, revela com muito mais vigor e eficiência a essência humana.⁷⁶

O ator inserido nesse contexto, da obra vista como um quadro, é um elemento tão importante quanto a luz, o papel e o som, porém só ele tem a capacidade de perceber através dos sentidos. Assim, quando Madzik afirma que seu teatro é sensorial, que o ator deve sentir e não propriamente entender suas proposições, está reforçando o caráter não realista de sua obra. Madzik não quer que o ator “sinta” ou “entenda” o personagem, mas as vibrações da obra, do conjunto do espetáculo. Não há definição de personagens caracterizados psicologicamente. Os atores cumprem funções dentro da cena, realizam tarefas que não

⁷⁵ SOBRINHO, Teotônio. **Workshop com Leszek Madzik**. Relatório de Oficina. São Paulo, 1999.

⁷⁶ Idem.

precisam estar imbuídas de sentimentos. É como se o ator se revestisse de uma máscara de personagem-função, para integrar o espetáculo. Revestido de papel, com ou sem maquiagem, ele está imerso num universo que fala mais forte pela confluência de todos os elementos e não por uma única voz. Assim, ele estaria apto a participar desse quadro visual, manipulado pelo diretor, como se fosse a tinta na ponta de um pincel.

O crítico Stefan Sawicki esclarece que em *Scena Plastyczna* não há grandes chances para o ator, visto que o seu papel é limitado pelas funções técnicas. Paradoxalmente, ele é um importante componente, criador da estabilidade do espetáculo. Eventualmente, o ator poderá “aparecer” no espetáculo, mas somente como um componente da obra. Seria difícil satisfazer as ambições pessoais e profissionais de atores mais experientes, talvez seja por isso que Madzik prefira trabalhar com atores estudantes, ou então aqueles em condições de “desencorajar-se”⁷⁷ ou “despersonalizar-se”, para que, pouco a pouco, os atores do *Scena Plastyczna* aflorem, criando um estilo de atuação dentro das possibilidades que lhes são dadas.

Portanto, no contexto da obra do *Scena Plastyczna*, o ator ocupa claramente o lugar de coadjuvante, porque ele necessita dividir sua presença com outro, seja outro ator, seja o objeto, seja o papel ou a luz. Desse modo, estaria na condição de marionetização provocada pelo conjunto da encenação.

Uma vez observado o exemplo intervencionista do diretor Leszek Madzik, passo, no capítulo seguinte, à análise de alguns aspectos da criação artística do grupo argentino *El Periférico de Objetos*, que de uma forma muito particular trabalha com as relações de manipulação de atores e objetos em cena.

⁷⁷ Stefan Sawicki In: MADZIK, Leszek (Org.) **Leszek Madzik i jego teatr**. Wydawnictwo Projekt. Warszawa, 2000, p. 30.

3. CAPÍTULO TERCEIRO

UM OLHAR SOBRE O GRUPO EL PERIFÉRICO DE OBJETOS

3.1 O GRUPO

Neste capítulo tomo o grupo El Periférico de Objetos como foco de estudo, pois seu trabalho apresenta inúmeros elementos que se vinculam com questões referentes ao binômio ator-marionete. Esse grupo foi responsável pela reinstalação, no teatro argentino, de um olhar sobre o corpo e a exploração deste, tendo como matéria-prima elementos da cultura recente da nação argentina. De acordo com André Carreira, “o Periférico de Objetos e o grupo de dança El Descueve são a referência quando se trata sobre as dimensões do corpo na cena contemporânea de Buenos Aires” (2005b, informação verbal).

El Periférico de Objetos foi fundado em 1989 por Ana Alvarado, Daniel Veronese e Emilio García Whebi, a partir do desejo da criação de um espetáculo de objetos para adultos. Nessa ocasião, Alvarado, Veronese e Whebi faziam parte do grupo de *titiriteros* do Teatro General San Martín (o teatro oficial da cidade de Buenos Aires), que tinha sua produção voltada ao público infantil. Com a realização do espetáculo *Ubu Rey*, de Jarry, dirigido por Emilio García Whebi, nasceu ao mesmo tempo o grupo El Periférico de Objetos.

Desde então, o grupo vem trabalhando com foco na pesquisa de componentes que constituíram a principal característica de suas encenações, isto é, a relação manipulador x objeto, e relações limítrofes entre sujeito e objeto. Também se destaca a investigação do exercício do domínio de um sobre o outro.

O grupo El Periférico de Objetos se situa dentro de uma franja ampla do que pode ser considerado, segundo Jorge Dubatti⁷⁸ (2003), o novo teatro argentino.

⁷⁸ É historiador, crítico e professor universitário especializado em teatro. Dirige o Centro de Investigação em História e Teoria Teatral (CIHTT), diretor fundador do Centro de Investigação em Literatura Comparada (CILC) da Universidade Nacional de Lomas de Zomora. Publicou mais de 30 livros sobre teatro (ensaios, antologias de obras, compilações de estudos e edições de textos dramáticos).

Esse período compreende os anos da pós-ditadura⁷⁹, ou seja, “o teatro da pós-ditadura [...] o conjunto da atividade cênica e dramaturgica que se desenvolve no país a partir da restituição da Constituição e suas instituições em 1983 em diferentes linhas estéticas, ideológicas e circuitos” (DUBATTI, 2003, p. 8).

O mesmo período pode ser denominado, segundo Osvaldo Pellettieri (2001) teatro emergente:

Denomina-se teatro emergente ao teatro realizado hoje por teatristas⁸⁰ que ingressaram no campo intelectual nos anos oitenta e noventa. Como em toda terceira fase de um microsistema velho - e ao mesmo tempo primeira de um novo - apresenta uma grande variedade de tendências, como o teatro da desintegração, o teatro de resistência, o teatro da paródia e do questionamento, da performance, entre outras (2001, p. 455).

A crise econômica argentina⁸¹ dos últimos anos afetou as possibilidades de produção não só do El Periférico de Objetos, como de muitos grupos do teatro *off*⁸² de Buenos Aires, porém, fez com que esses grupos criassem outras maneiras de organização e subsistência. “As companhias, além de suas próprias micropoéticas, têm seu próprio micropúblico e seu próprio microteatro, com o qual o fenômeno da multiplicidade adquire uma nova dimensão” (ALVARADO, s/d, p. 24).

A própria Ana Alvarado afirma que a globalização cultural fez surgir um fenômeno curioso em Buenos Aires, no qual

[...] muitos teatristas são eleitos para participar de eventos internacionais, festivais, etc. e sobrevivem graças aos subsídios e turnês pelo exterior, com as quais conhecem e intercambiam com grupos de sua mesma geração, de outros países. Esta influência mútua altera a noção de identidade e de contexto

⁷⁹ A ditadura militar na Argentina se deu entre 1976 e 1983.

⁸⁰ Segundo DUBATTI (2000, p. 43), o vocábulo teatrista se impôs no campo teatral argentino nos últimos quinze anos e define o criador que não se limita a um rol teatral restrito (dramaturgia, ou direção, ou atuação, ou cenografia, etc.), resume em sua atividade o manejo de todos ou quase todos os ofícios da arte do espetáculo.

⁸¹ Nos últimos quinze anos a Argentina passou por várias crises econômicas. Depois da restituição da democracia, sob o governo de Raul Alfonsín, e posteriormente de Carlos Menem, as constantes mudanças econômicas conduziram a uma escalada do desemprego e da recessão. O país passou por uma sucessão de vários presidentes em poucos anos, gerando crises, desvalorização da moeda, greves e insatisfação popular. Em 2003 foi eleito Nestor Kirchner, que vem registrando um alto nível de aprovação popular.

⁸² O teatro *off* é identificado como aquele que está à margem dos teatros oficiais e comerciais da cidade de Buenos Aires. Também chamado de *underground*.

cultural, própria das gerações anteriores, e descobre afinidades estéticas em contextos de produção muito divergentes (s/d, p.24).

Isso repercute diretamente no trabalho do grupo El Periférico de Objetos, que há alguns anos vem recebendo aportes internacionais para a produção de seus espetáculos, como diz García Whebi,

[...] o grupo começou os trabalhos sem nenhum tipo de apoio financeiro durante os dois primeiros espetáculos até Máquina Hamlet, onde tivemos um pequeno apoio financeiro de algumas fundações, algumas bolsas e subsídios muito pequenos para poder desenvolver os espetáculos. A partir do momento em que tivemos inserção internacional, começamos a ser convidados a produzir novos espetáculos para os festivais internacionais, a ter co-produções do exterior e deste momento até hoje, seguimos financiando os espetáculos com aportes internacionais. Basicamente não há aportes nacionais, os aportes nacionais são ínfimos, pequenos (2004, entrevista à autora).

O grupo faz constantes participações em inúmeros festivais internacionais, em diversos países da América Latina e da Europa, como demonstra o fato de que *La venganza de los niños*, espetáculo a estrear em maio de 2005, seja uma co-produção da Bélgica e da Alemanha, onde será apresentado antes de estrear em Buenos Aires.

O mesmo sucedeu com os dois espetáculos anteriores: *La ultima noche de la humanidad* (co-produção de El Periférico de Objetos e Wiener Festwochen, da Áustria), que estreou em 2002 na Europa e depois na América Latina; *Apócrifo I: EL SUICIDIO.2003*, uma co-produção de El Periférico de Objetos, Theater der Welt (Alemanha), Hebbel Theater (Berlim), Festival de Avignon (França), Holland Festival (Amsterdam), Proteatro (Argentina) e Fundación Antorchas (Argentina).

A produção espetacular do grupo, nos quinze anos de existência, conta com 10 espetáculos, que não necessariamente estão em repertório: *Ubu Rey* (1989 - texto de Alfred Jarry, adaptado e dirigido por Emilio García Whebi); *Variaciones sobre B...* (1990 - versão livre de textos de Beckett); *El hombre de arena* (1992 - versão do conto homônimo de E. T. A. Hoffmann, com a colaboração de García Whebi na adaptação e na direção); *Cámara*

Gesell (1994 - peça original de Daniel Veronese, adaptada e co-dirigida com García Whebi); *Máquina Hamlet* (1995 - dramaturgia feita a partir do texto de Heiner Müller, co-dirigida por Alvarado e Whebi, com a participação de Dieter Welke); *Circoneiro* (1996 - peça original de Veronese, co-dirigida com Ana Alvarado); *Zooedipous* (1998 - texto de Veronese, Alvarado e Whebi, com direção compartilhada pelos três); *Monteverdi Método Bélico* (2000 - texto do El Periférico de Objetos, com dramaturgia de Dieter Welke, sob a direção de Alvarado, Veronese e Whebi); *La última noche de la humanidad* (2002 - inspirado no texto *Os últimos dias da humanidade*, de Karl Krauss, com direção de Alvarado, Whebi e Veronese); *Apócrifo 1: EL SUICIDIO.2003* (de Daniel Veronese e Ana Alvarado, com a colaboração dos atores, direção compartilhada por Alvarado, Veronese e Whebi) (DUBATTI, 2000, p. 30).

Alguns elementos se apresentam em todos estes trabalhos citados. São recorrentes os temas da morte, a idéia do sinistro e a presença de objetos inanimados.

3.2 O LUGAR NO NOVO TEATRO ARGENTINO

Dentro do que Jorge Dubatti classifica de “novo teatro argentino”, há algumas multiplicidades e micropoéticas que reforçam que o teatro argentino da pós-ditadura não é só resistência, mas adquire a capacidade de se reconstruir em meio à adversidade. “Gera sentido com a falta de sentido, obtém riqueza da pobreza, encontra produtividade na dor, transforma a precariedade em potência estética e ideológica” (2003, p. 16). Ou seja,

As micropoéticas – espaço de articulação das relações entre teatro e subjetividade – resistem à homogeneização e abstração numa estrutura comum ou à subordinação em um esquema hierárquico. Apropriam-se, sem reivindicar nenhum tipo de “purismo” ou homogeneidade de estratégias e procedimentos provenientes de diversos modelos atoriais (2003, p. 17).

No campo da atuação, Dubatti (2003, p. 17-20) sinalizou nove grandes modelos ou tendências das concepções de atuação hoje vigentes no novo teatro de Buenos Aires⁸³. No tocante ao El Periférico de Objetos, o autor afirma:

6. O ATOR COMO SUPERMARIONETE SIMBOLISTA: é o caso dos atores que – como queria Edward Gordon Craig – através da diversidade de estratégias, põem-se a serviço da linguagem diretorial entendida como a revelação da idéia ou essência do real. É o caso dos atores manipuladores do El Periférico de Objetos.

Dubatti esclarece que não há a intenção de fazer um inventário completo e fechado sobre as características dos atores, mas mapeá-los, tendo em vista que muitos desses “tipos” ainda podem ter inúmeras variações internas.

Em diálogo com os membros do El Periférico de Objetos, é possível perceber que estes discordam de Dubatti no que se refere à sua classificação.

Veronese apresenta discordâncias com a classificação de Dubatti, pois acredita que o ator do El Periférico de Objetos está longe de ser uma marionete simbolista. Ele afirma que:

⁸³ Segundo a classificação de Dubatti, as nove categorias de atores do novo teatro de Buenos Aires são:

1. O ATOR REALISTA-NATURALISTA: de formação stanislavskiana, considerado erroneamente durante décadas como o modelo de “ator universal”.
2. O ATOR TEATRAL DE TRADIÇÃO POPULAR LOCAL: nos últimos vinte anos, verificou-se um interesse crescente pelo estudo teórico e prático de estratégias atoriais de alguns atores argentinos do teatro popular comercial, o circo *criollo*, *varietés*, revista *porteña* e radioteatro.
3. O ATOR TEATRAL DE TRADIÇÃO CULTA EUROPÉIA OU NORTE-AMERICANA: o ator que trabalha sobre as estratégias de *clown*, segundo o modelo de Jacques Lecoq, como também sobre diferentes formulações do teatro corporal de Etienne Decroux e algumas técnicas de improvisação.
4. O MODELO ATORIAL DA ANTROPOLOGIA TEATRAL: a partir dos estímulos de Eugênio Barba, Jerzy Grotowski, Richard Schechner. Em Buenos Aires, são diversos os grupos de atores que trabalham de acordo com os princípios do teatro antropológico e a busca de uma teatralidade anterior à arte, fundamentada na observação da cultura e da natureza.
5. O MODELO ATORIAL DA TEATRALIDADE DO NÃO TEATRAL: coincide em alguns aspectos com o teatro antropológico e as *performances*, é a poética que explora a teatralidade do que não é considerado teatral em determinado período.
7. O NARRADOR ORAL: variação do ator épico. A narração oral é posta em prática por um *performer*/ator que centra seu desempenho na prática do *epos*, ou diégesis, procedimento pelo qual se narra referindo verbalmente os acontecimentos, combinados com a mimesis.
8. O ATOR COMO DELEGADO COMUNITÁRIO: o ator não é um técnico da representação dramática, mas um membro de uma determinada formação: vizinhos, alunos universitários. É muito comum nos grupos de teatro comunitário e de rua, nos quais os atores profissionais se integram, em uma “massa” geralmente numerosa, de não profissionais.
9. O ATOR ORIENTAL: ainda que em escasso desenvolvimento em Buenos Aires, alguns teatristas se apropriam das estratégias do *noh*, *butoh*, *katakali* e *bunraku* para seus espetáculos.

As definições sobre a forma de trabalho às vezes são engraçadas, não sei o que significa supermarionete e muito menos simbolista. Uma supermarionete, imaginamos um ator robótico, que não tem sentimentos e que atua sob uma forma totalmente..., está muito longe da minha idéia sobre o teatro. Minha idéia de teatro é buscar a verdade onde o ator seja um titeriteiro, possa encontrar a verdade. Isto me soa muito intelectual, me soa como um olhar intelectual. Para fazer teatro tem que se esquecer dos conceitos intelectuais. Eu compreendo ele [Dubatti] e o respeito, mas eu não posso ver isso, e se tivesse que fazer um esforço e pudesse chegar ao conceito para vê-lo, tampouco o faria. Não é algo que me permite trabalhar a teorização ou a intelectualização sobre o teatro. Em geral, eu sinto que toda a intelectualização sobre teatro serve para compreendê-lo, mas não para eu fazê-lo. Quando me encontro com alguém que me explica algo, digo então que quero vê-lo fazer. Então quando vejo que é só um discurso fora da cena, é distinto da cena, é superior... isso não serve para fazer teatro. Não me diga que se pode intelectualizar algo que não se possa desenvolver na cena. O teatro, para mim, acontece na cena (2004b, entrevista à autora).

Alvarado, por sua vez, refletiu sobre o conceito criado por Gordon Craig em relação à supermarionete, e concluiu que ele faz parte de um discurso ideológico do diretor inglês, que não pode ser aplicado aos atores contemporâneos. Acredita que a referência para o grupo pode estar muito mais próxima do que propunha Kantor, na relação com o objeto, com o manequim como modelo para o ator, do que propriamente a marionete simbolista apontada por Dubatti (ALVARADO, 2004, entrevista à autora).

Kantor declarava que o manequim seria a manifestação de uma realidade trivial “como objeto vazio [...] como mensagem de morte, como modelo para o ator” (2003, p. 245), e, um pouco descrente das idéias de Craig, criticou-as, afirmando que:

Se o teatro, em seus momentos de debilidade, sucumbia ao organismo humano vivo e às suas leis, é porque aceitava, automática e logicamente essa forma de imitação da vida que constituem sua representação e sua recriação. Pelo contrário, nos momentos em que o teatro era suficientemente forte e independente como para poder liberar-se das compulsões da vida que, ao pregar a abstração do espaço e do tempo, resultavam ainda mais vivos e mais aptos para chegar à coesão absoluta. Em nossos dias, esta alternativa perdeu tanto sua significação como seu caráter exclusivo. Já que se criou uma nova situação no campo da arte e existem novos marcos de expressão (2003, p. 242).

García Whebi também dissente das classificações de Dubatti e sugere que se pense na idéia de ator-objeto, mais do que em ator-marionete. Para ele, a imagem do ator associado a

um objeto parece ser mais degradante, se formos considerar o ator como um objeto a mais de toda a encenação. Ele teria, portanto, o mesmo valor de um objeto sonoro, visual, cinético: “O ator é um objeto a mais para o diretor e sua encenação tomarem conta. Isso não significa degradá-lo, senão ao contrário, valorizá-lo e dar o mesmo valor que os outros elementos cênicos, exatamente o mesmo valor” (WHEBI, 2004, entrevista à autora).

Veronese explicitou que o ator deve ter um bom trabalho corporal, capacidade expressiva e de síntese. Deve deixar de lado seu egocentrismo e não tentar competir com os objetos, pois o objeto ganhará sempre, por ser muito mais misterioso, mais expressivo, e por carregar consigo algo de incômodo, a presença da morte (VERONESE, 2004b, entrevista à autora).

Se o objeto “ganhará sempre”, como declara Veronese, é porque a noção de objeto remete ao universo de Tadeusz Kantor, no qual o objeto era quase que um adversário para o ator. Essa noção pode ser verificada no texto de Cintra, em que afirma que Kantor dava uma importância significativa ao objeto, porém

[...] não o utiliza somente como um instrumento de jogo. Ele o agarra, anexa-o, ele despoja-o de seus atributos tradicionais, estéticos ou formais, imediatamente utilitários. Ele o priva de suas funções habitualmente reconhecidas para lhe atribuir em seguida um novo peso de existência provocativa a partir do qual o objeto não ilustra mais o conteúdo do espetáculo, ele torna-se, para o ator, um adversário com o qual compete, um parceiro e ao mesmo tempo o objeto torna-se o próprio ator (2003, p. 61).

Seria possível então decifrar esse ator que faz parte dos espetáculos do El Periférico de Objetos? Que ferramentas atorais ele deve possuir para integrar-se na poética do espetáculo, sem interferir nem provocar ruídos na encenação?

Como a maioria dos espetáculos do El Periférico de Objetos não trabalha muito com textos dialogais⁸⁴, o grupo não necessita de atores tradicionais, ou atores oradores, e sim

⁸⁴ Os textos dos espetáculos *Câmara Gesell* e *Circonegro*, ambos escritos por Daniel Veronese, por exemplo, são essencialmente narrativos.

aqueles com multiformação, atores-bailarinos, capazes de dançar, cantar, manipular bonecos, tocar instrumentos, criar coreografias integrando-se na estética do espetáculo.

Para Alvarado, os atores do El Periférico de Objetos

[...] não são marionetes. Estão contidos dentro da encenação. Pertencem como os objetos à encenação, mas isso não quer dizer que tenham que reduzir sua expressividade e sim sintetizar. Necessitam poder sintetizar. [...] O ator de formação naturalista não tem simpatia com o objeto. O bailarino sim, porque ele está acostumado a trabalhar movimentos, silêncio, imobilidade, então ele sabe o que é reduzir. Às vezes lhes digo, vamos trabalhar ralentando, ou acelerando. Para um ator que está trabalhando com as emoções, como acelerar ou retardar? É uma coisa exterior, é o oposto do teatro naturalista (ALVARADO, 2004, entrevista à autora).

Dessa forma, coincidindo com o que buscava Kantor, o El Periférico de Objetos procura trabalhar com seus atores na esfera antagônica ao naturalismo, fazendo emergir um discurso caracterizado por elementos que não “retratam a vida”, todavia enfrentam-na, questionam-na de um modo mais cruel e provocativo.

Embora Alvarado afirme que os atores dos espetáculos do El Periférico de Objetos não são marionetes, de certa maneira o discurso da encenação revela que esses atores podem estar sendo manipulados como títeres, pois seus movimentos devem ser precisos como os dos bonecos e não devem tentar competir com eles, mas equilibrar sua expressividade com a do boneco.

3.3 O ELEMENTO SINISTRO

O sinistro⁸⁵ é um elemento conceitual muito importante, presente no processo de criação das encenações do El Periférico de Objetos. O elemento sinistro dos trabalhos do grupo remete às repercussões ulteriores das práticas da ditadura militar, parte de um momento da história da Argentina compreendida entre 1976 e 1983.

⁸⁵ “Sinistro” é a palavra usada em espanhol para o que Freud chamou de *unheimlich*, que significa o oposto de *heimlich* (familiar, doméstico). Em português, a tradução para o vocábulo é a palavra “estranho”. Prefiro a utilização do termo em espanhol por conter um significado mais interessante.

A nação argentina foi profundamente marcada pelos acontecimentos da ditadura militar, com a implantação de leis e decretos “anti-subversivos”, que fizeram lembrar as práticas nazistas, nas quais os militares faziam uso de um terror muito pior do que aquele que acreditavam estar combatendo. A revolta, a dor e o medo apareceram sobretudo na procura por esses mais de 30 mil corpos desaparecidos (torturados, afogados, fuzilados, lançados ao mar depois de terem sido dopados), no que ficou conhecida como “guerra suja”:

[...] A principal idéia dos militares era instaurar o pavor entre a sociedade civil com a intenção de estimular as denúncias e inibir e coibir a oposição. Este sistema sádico-paranóico cresceu de tal maneira que atingiu patamares inesperados, aproximando-se da perseguição empreendida pelo Tribunal do Santo Ofício, a Inquisição. Pessoas começaram a ser presas após serem denunciadas sob tortura ou a partir de denúncias anônimas, muitas depois verificadas como meras vinganças pessoais.

A perseguição começava geralmente com uma invasão noturna à casa do suspeito em dias próximos aos fins de semana, para dificultar a busca por parte dos familiares. Muitas vezes as luzes do quarteirão era cortada [sic] antes da chegada dos carros com homens fortemente armados [...]. Uma das principais estratégias utilizadas pelas forças repressoras no período era a invasão domiciliar seguida de depredação e roubo dos bens mais valiosos. Entre eles, estavam os bebês. Tanto aqueles que foram levados quando pequenos de seus pais, quanto os que nasceram enquanto estes estavam detidos, entraram em uma bem estruturada rede de "adoção paralela". Famílias de oficiais das Forças Armadas e amigos destas, colaboradores com o regime, participavam de uma lista de espera. Assim que uma nova criança era recolhida, era encaminhada a esta adoção extra-oficial e escondida. Buscava-se assim "limpar" a sociedade argentina de maus elementos, inserindo seus filhos dentro dos pretextos da “boa sociedade” (PASSETTI,2003)⁸⁶.

A busca por corpos desaparecidos, o repúdio às práticas de tortura, fez surgir na Argentina um forte movimento de direitos humanos em que se destacam duas associações, *Madres de la Plaza de Mayo* e *Abuelas de la Plaza de Mayo*, cujo objetivo é a justiça, a punição dos responsáveis pelos atos de barbárie dos governos genocidas. Há mais de vinte anos, milhares de mulheres se reúnem para lembrar de seus filhos desaparecidos, discutir ações, pressionar o governo para punir os culpados e procurar seus netos roubados na infância

⁸⁶ PASSETI, Gabriel. **Filmografia recente sobre a ditadura argentina**. Publicado em 1º out. 2003. Disponível em: <<http://www.duplipensar.net/materias/2003-10-cineargentina.html>>. Acesso em 26 fev. 2005.

pelos repressores. *Abuelas de la Plaza de Mayo*, juntamente com *H.I.J.O.S.*⁸⁷, são as referências de investigação da identidade perdida por força da repressão.

Uma das líderes do movimento Mães da Praça de Mayo clama por justiça num discurso, em 1995:

[...] Mas, claro, os cadáveres voltariam a aparecer. Hoje, a tantos anos de distância, voltam e voltam e voltam! E esses cadáveres que apareceram daquela vez na praia de Santa Teresita eram a mostra de que nossos filhos voltam! A todo tempo voltam em cada um que grita, voltam em cada um que reclama, voltam em cada um de vocês! Fizeram o terror, e não poderiam! Enterraram-nos embaixo das estradas, e não poderiam! Nós, suas mães, que saíamos às ruas há quase 18 anos, nunca pensávamos que hoje, neste lugar sinistro, íamos dizer: Assassinos! Filhos de mil putas! Nós os odiamos! Os odiamos do fundo do coração! Os odiamos, e os odiamos com a mesma força que amamos a nossos filhos! [...] Nós, as mães, nunca vamos aceitar que reparem com dinheiro o que há de ser reparado com justiça!⁸⁸

Essa marca parece estar impregnada na consciência dos argentinos que sobreviveram a tal barbárie, e é nesse ambiente que surge o *El Periférico de Objetos*, indissociado de um olhar para o momento histórico, sinistro, profundamente carregado de cicatrizes.

Freud definiu, em 1919⁸⁹, tendo como inspiração o conto *O homem da areia*⁹⁰, de E. T. A. Hoffmann, que o sinistro se relaciona com o que é assustador, que provoca medo e

⁸⁷H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y Justicia contra el Olvido y el Siencio) – Grupo político performático argentino [...] que realiza suas performances como práticas de intervenções essencialmente urbanas, criando situações, interferindo no cotidiano das pessoas, comunicando seus ideais e transformando quem assiste e quem realiza a performance.[...] O grupo argentino invade uma rua, onde está situada uma casa de um torturador da ditadura militar, ou onde ele estiver e o denuncia para a população. Nos *escraches* [nome dado às performances políticas] os H.I.J.O.S., além de seus corpos, usam figurinos e máscaras [...], tintas [...], bombas de tinta vermelha [...], entre outras “armas”. Dependendo da situação os integrantes do grupo têm que se disfarçar para invadir o espaço e surpreender a vítima [...] (BENNATON, 2003, p. 25 e 28).

⁸⁸ Hebe de Bonafini, **¡PIDO CASTIGO!** Discurso frente a la ESMA, 23 de Marzo de 1995. O discurso integral está no Anexo D.

⁸⁹ FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Obras completas**. Edição Standart Brasileira, Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

⁹⁰ O conto fantástico de Hoffmann tem início com as recordações da infância de Natanael, um jovem estudante que escrevia cartas ao amigo Lotar e à namorada Clara, lembrando fatos importantes de sua vida, como a morte de seu pai. À noite, sua mãe costumava dizer a ele e aos irmãos para irem dormir cedo, prevenindo-os de que o Homem da Areia poderia chegar a qualquer momento. Natanael efetivamente escutava os passos desse terrível homem todas as noites em sua casa, e estremecia só de pensar em encontrar com aquele “homem malvado que aparece para as crianças quando elas não querem ir dormir e joga-lhes punhados de areia nos olhos, de forma que estes saltam do rosto sangrando; depois ele os mergulha num saco e carrega-os para a Lua, para alimentar os seus rebentos. Eles ficam lá, empoleirados em seu ninho e, com o bico recurvado como o das corujas, bicam os olhos das criancinhas travessas”.

Essa horrível descrição fez com que Natanael conservasse medo em seu coração. Uma certa noite, determinado a descobrir como era de verdade aquele homem assustador, escondeu-se detrás da cortina do escritório de seu pai,

horror: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito, familiar” (FREUD, 1976, p.277).

Jentsch⁹¹, citado por Freud, utiliza-se da narração do conto de Hoffmann para explicitar que “se cria uma condição particularmente favorável para despertar sentimentos de estranheza, quando existe uma incerteza intelectual quanto a um objeto ter ou não vida, e quando um objeto inanimado se torna excessivamente parecido com um objeto animado” (apud FREUD, 1976, p. 291). O que é mais aterrorizante no conto de Hoffmann não é propriamente a descoberta de que Olímpia é um autômato, mas o fato de Natanael acreditar verdadeiramente que ela é um ser humano. Em nenhum momento ele duvida de que a jovem possa não ter vida, porque se relaciona com ela de forma graciosa, lúdica, apesar de seus

para melhor observar o visitante. Reconheceu-o como sendo o advogado Coppelius. A cena segue-se com um berro de Natanael, ao ouvir as palavras do advogado: “que venham os olhos, que venham os olhos!”. Nesse instante o menino foi pego pelo homem de forma tão violenta e ameaçadora, que o deixou desfalecido por muitos dias. Um ano depois, durante outra visita do advogado, o pai de Natanael morreu vítima de uma explosão em seu escritório. O Homem da Areia desapareceu sem deixar vestígios.

Já restabelecido, depois de muitos anos, Natanael reconheceu esse fantasma da infância no vendedor de óculos Giuseppe Coppola, um italiano que queria vender-lhe barômetros e *belli occhi, belli occhi*. Tempos depois, Natanael descobriu que os “olhos” eram apenas óculos e binóculos, e resolveu comprar um pequeno telescópio. Munido desse novo instrumento, Natanael conseguiu ver a casa do professor Spalanzani em frente à sua, e observou a bela, mas estranhamente silenciosa, filha do professor.

Olímpia, a filha do professor Spalanzani, estava sempre sentada próxima à janela, e conservava uma imobilidade que despertou o interesse do jovem estudante. Dias e dias, Natanael continuou a observar a linda jovem que permanecia com um olhar estranhamente morto.

O pai da moça resolveu dar uma festa em sua casa para apresentá-la à sociedade e Natanael, com o coração palpitante, chegou à casa disposto a convidar a jovem para dançar. Olímpia apareceu vestida de forma elegante, tocou piano, falou pouco, andou pelo salão de forma comedida e rígida e finalmente dançou com o rapaz. Este percebeu um certo descompasso na dança, mas mesmo assim não abriu mão de estar na companhia da dona da festa.

A paixão entre os dois jovens fez brotar em Spalanzani um sentimento de felicidade. Natanael, disposto a pedir a mão da moça em casamento, dirigiu-se à casa do professor e percebeu uma estranha movimentação. Espantou-se quando viu sua amada Olímpia sendo disputada pelo pai e pelo terrível Coppola, sendo arrastada e puxada de um lado pra outro. Nesse instante, Natanael percebeu que Olímpia era um autômato, cujo mecanismo fora feito por Spalanzani e cujos olhos foram colocados por Coppola, o Homem da Areia. A boneca de madeira foi levada por Coppola, restando apenas seus olhos ensangüentados no chão. A imagem terrível fez Natanael lembrar a história de sua infância e da morte de seu pai, sucumbindo a um ataque de loucura.

Depois de passar por mais uma grave enfermidade, Natanael resolveu casar-se com Clara, sua namorada de infância. Um dia, passeando pela cidade, os dois resolveram subir à torre da prefeitura. O rapaz, ao ver um objeto girando ao longo da rua, teve uma nova crise de loucura e tentou jogar a namorada da torre. Clara foi salva pelo irmão Lotar que conseguiu segurá-la a tempo. Acreditando ver o advogado Coppelius em meio à multidão, Natanael lançou-se da torre e caiu morto no chão. Coppelius havia desaparecido no meio da multidão. Hoffmann. E. T. A., **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

⁹¹ Freud cita Jentsch (1906) que teria sido o primeiro a fazer o estudo do “estranho”, tratando-o como algo que “não se sabe como abordar”. Segundo Freud, o colega não teria ido muito além do estranho como o “novo e não familiar” (FREUD, 1976, p. 277).

amigos perceberem que ela a todo tempo realizava movimentos “estranhamente compassados”.

É sinistro o mal conhecido que volta para assustar, e o medo do inanimado ganhar vida. A criança quando brinca de boneca acredita na vida daquele ser inanimado, traz um olhar lúdico para a brincadeira. Embora ela muitas vezes não perceba, existe um elemento sinistro no corpo do boneco que o faz sempre presente, quase estático e morto.

A referência ao conto de Hoffmann é importante porque remete à presença do elemento sinistro na construção da estética do El Periférico de Objetos. Além disso, como já foi dito, o grupo construiu um espetáculo chamado *O homem de areia* em 1992, claramente inspirado no conto descrito. Pode-se dizer que todo o trabalho cênico do El Periférico de Objetos diz respeito ao sinistro, jogando com um fantasma persistente do universo da cultura urbana argentina.



***O homem de areia* – espetáculo.**



Natanael de *O homem de areia*.



A mãe de Natanael de *O homem de areia*.

Cecília Propato (1998), em *El elemento siniestro en las obras de El Periférico de Objetos*, afirma que o fato de o grupo trabalhar com bonecos já comporta uma carga sinistra, reforçada pela possibilidade de contar histórias terríveis que não poderiam ser retratadas por atores. Soma-se a isso o fato de o grupo assumir a quebra do mistério, ou seja, a encenação não oculta nada, o manipulador está às vistas do público, manipulando os bonecos, sem que haja um fio invisível que dê a vida aos objetos.

Desta forma,

a contradição exposta nas obras do Periférico de Objetos entre algo inerte (objeto), que poderia estar morto, e algo vivo (manipulador) [...], busca um ponto de partida para analisar cada um dos elementos sinistros nos espetáculos deste grupo. Também, a imagem de algo pequeno que está manipulado por alguém grande provoca a sensação de que o boneco tem independência, apesar de ser possível visualizar o titeriteiro. Isso potencia o sentido do sinistro. Para culminar este ponto, a aparição do manipulador em cena é um ato *Umheimlich* (sinistro), porque deveria ter permanecido oculto, secreto, mas se manifesta em plena luz na cena (PROPATO, 1998, não publicado).



O homem de areia – espetáculo.

Assim como Craig recorreu à imagem da supermarionete para referir-se a um corpo em estado de catalepsia, prestes a morrer, Kantor propunha manequins e figuras de cera como modelos para o ator vivo, buscando a imagem do homem inerte, inconsciente, próximo do estado de morte. No teatro de Kantor, esses dois elementos se completam. O ator vivo com a aparência de morte, e o manequim morto com a aparência de vida. A correspondência desses elementos, “a figura de cera como irmã gêmea morta do ator” (MORETTI, 2003, p. 68), são imagens que vêm da memória de Kantor, ou de seus pesadelos. Esse é um indício do sinistro presente também nas obras desse diretor.

Além disso, a deformação dos corpos refere-se às idéias assustadoras e sinistras, exprimindo “todas as monstruosidades da natureza”⁹², como esclarece Cintra,

[...] a deformação da face e do próprio corpo, priva no plano formal, o teatro tradicional do direito exclusivo de representar o gênero humano à sua maneira. Os rostos dos atores deixam, pois, de exprimir estados de alma ou a pujança do espírito somente, mas a careta, típica brincadeira de criança, através de sua elasticidade prodigiosa é capaz de ampliar as circunstâncias mais simples, tornando-as incomuns (2003, p. 104).

O El Periférico de Objetos também trabalha na esfera dos objetos associados à presença da morte. Segundo Alvarado, “muitos bonecos são desenhados para estarem em ação, até as Barbies estão sempre como se em movimento. Mas mesmo assim há um *gap*, um momento em que você olha para elas e percebe a presença da morte” (2004, entrevista à autora).

Portanto, o sinistro está presente nos bonecos que não têm vida e conservam uma aparência de vida, cultivada em sua estaticidade, na potencialidade do movimento, no olhar.



Boneca antiga, pertencente ao acervo do grupo.

Os bonecos antropomórficos remetem constantemente ao plano fantasmagórico do corpo sem vida, uma imagem que assusta como a própria ameaça da morte. O ator na cena do El Periférico de Objetos – como o próprio nome do grupo avisa – se encontra em uma

⁹² CINTRA, 2003, p. 104.

situação marginal e só cobraria importância na medida de sua ação com os objetos. Assim, precisa “manipular” o sinistro para reafirmar a vida.

3.4 A PROPOSTA ESTÉTICA

A estética do grupo está fundamentada, segundo Whebi, em três pontos essenciais para a criação e o desenvolvimento dos espetáculos, que são:

[...] o princípio da morte, como a sociedade se comporta e a idéia de poder são três temas que estão todo o tempo em torno dos espetáculos, vivos. E depois, há outro tema que é mais formal no Periférico de Objetos, que é o tema da dissociação (isto é uma característica técnica, não de conteúdo), a dissociação e a problemática entre sujeito e objeto. Estabelecer lógicas de discussão entre o objeto e o sujeito, vínculos de manipulação, vínculos de força e tensão, de poder, em termos de representação e em termos físicos. Este é o outro tema que é muito caro ao Periférico e que não é só formal, mas vem do princípio formal e se transforma neste tema do vínculo do poder [...], que isso sim já é conceitual. Isto define, de certa forma, a produção do Periférico (2004, entrevista à autora).

O princípio da morte, a que se refere Whebi, está claramente ligado ao elemento sinistro e às idéias propostas por Tadeusz Kantor, pois no discurso das obras do diretor polonês é evidente a compreensão de que não se pode fazer arte sem a noção da morte, sem que ela esteja presente na concepção da obra artística.

Kantor esteve na capital argentina por duas vezes, na década de 80, apresentando os espetáculos *Wielopole Wielopole* em 1984 e *Que morram os artistas* em 1987, ambos no Teatro General San Martín. Alvarado afirma que o contato com a obra de Kantor foi marcante para a formação estética do grupo. Isso fica perceptível em seu depoimento:

Eu estudava artes visuais e foram duas ou três coisas que vi no teatro que mudaram a minha visão, uma delas foi Kantor. Na verdade eu não podia crer que este homem havia transformado o conceito, o teatro, as cores, o espaço e todas as coisas estavam ali, juntas. [...] A preferência por Kantor é evidente, mas aqui se cruzam Kantor, Grotowski, todos poloneses, teatro de espaços reduzidos, da incomodação, do objeto, da cama, do armário, mais conscientes ou menos conscientes, estas referências aparecem aqui (2004, entrevista à autora).

Embora todos os diretores do grupo concordem com o mérito da obra de Kantor no teatro mundial, nem todos assumem a referência como operante no grupo hoje em dia. García Whebi diz que Kantor já foi uma referência, e não é mais porque

Kantor já não é mais. É um perigo considerar uma referência de hoje, a referência de um teatro que já há 10 anos é velho. É um perigo em termos da contemporaneidade. Nós somos de hoje e como artistas devemos dar conta do presente. Então, foi uma referência quando começamos, e consideramos alguns elementos de Kantor muito interessantes, o processo de construção do material teatral, diria, não só no Periférico, mas a nível pessoal. [...] Mas é tão forte como outros podem ser interessantes. Não diria que há uma imposição kantoriana no Periférico, senão que há elementos da política kantoriana ou da estética kantoriana em relação ao teatro, que para nós foram fortes e que seguem sendo úteis. Mas diria que não é uma referência, não se pode falar de referência, nós consideramos que não temos referências, senão que tivemos algumas referências. E uma delas, a mais clara é a de Kantor (2004, entrevista à autora).

O nome do grupo El Periférico de Objetos⁹³ delimita o próprio campo de trabalho do “teatro de objetos” e desse lugar investiga as variações entre os vínculos do sujeito (manipulador) e do objeto atuante, partindo de uma qualidade metafórica do objeto que está mais além de sua função prévia, e, por outro lado, vai mais além do seu caráter de personagem, que se revela no somatório das tensões latentes e das tensões vindas do manipulador, ou seja, “é teatro de objetos aquele no qual o objeto não é um apêndice do ator, senão que encarna o personagem pelo somatório da tensão interpretativa do sujeito-ator que lê a vida e a tensão latente do objeto. É o protagonista da ação” (ALVARADO, s/d, p. 21).

Nesse contexto, o objeto pode ser real, físico, artificial, irracional, sonoro, visual, construído, destruído, submetido a uma ação vinda de um manipulador. Objeto pode ser qualquer coisa percebida pelos sentidos; peça, artigo de compra e venda⁹⁴. O objeto, no contexto do El Periférico de Objetos, é um elemento essencial para a construção cênica. Pode

⁹³ Sobre a eleição do termo “periférico” para o nome do grupo, Veronese esclareceu: Buscamos um nome que tinha a ver com a nossa forma de expressão. O nome “periférico” nos agradava pela maneira de pensar a nossa localização dentro do teatro. Também porque nos definia esteticamente: nos interessava a busca de autores periféricos, olhar o teatro deste outro lugar. Por outro lado, acreditamos que trabalhamos em uma zona periférica entre o “teatro de atores” e o “teatro de objetos”. (DUBATTI, 2000, p. 42).

⁹⁴ HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ser criado, manipulado, acoplado, mexido, preferido, reduzido, escondido, e ainda assim continua sendo indispensável.

No teatro de objetos há uma mudança da função, tanto dos próprios objetos quanto das pessoas que com eles se relacionam, os atores. Diferentemente do teatro tradicional, em que os objetos são tratados como “objetos de cena”, e que devem estar a serviço dos atores, da dramaturgia e da encenação, no teatro de objetos não deveria haver distinção entre atores humanos e objetos, todos os elementos deveriam estar na mesma escala de valores, ainda que Veronese afirme que “objeto ganhará sempre”⁹⁵.

A relação ator/objeto estará incessantemente permeada por uma “competição” impossível de ser resolvida, pois os dois são elementos de naturezas diferentes. Para Veronese,

[...] no objeto há algo de morte que aparece, é um personagem que abarca tudo, que incomoda. Não tens que estar pensando em tentar normalizá-lo, porque ele já não é normal. Creio que o espectador faz um jogo com o ator, em tentar compreendê-lo e arrastá-lo a alguma situação, imediatamente incorporá-lo em alguma situação. Ao contrário, o boneco está aí e a situação já está dada, não importa o que faça. A incomodidade existe porque é um elemento morto que se move, há um elemento sinistro que nos atrai e nos interessa, nós todos queremos conhecer algo sobre a morte, algo que nos assuste. Não quer dizer que gostamos disso, mas nos atrai. O ator é um homem, que por mais que esteja vestido é um corpo. O objeto é um estranho que incomoda e fala da morte (2004b, entrevista à autora).

Segundo Dubatti, a noção de teatro de objetos define um conceito mais amplo que “teatro de títeres”, porque implica no aprofundamento da linguagem estética e na relação entre o ator e o objeto, ou o boneco, que já não necessita ter a forma clássica, antropomórfica (2000, p. 42). Mesmo que a forma antropomórfica tenha aparecido em vários espetáculos do *El Periférico de Objetos*, Veronese acrescenta que o mais importante é estar investigando a relação entre o manipulador e o objeto, imbuídos da necessidade de experimentar algo novo (Veronese In: DUBATTI, 2000, p. 42).

⁹⁵ VERONESE, 2004, entrevista à autora.

Essa discussão entre sujeito e objeto permite pensar na idéia de manipulação, controle, domínio, e na superação das limitações físicas do ator humano no trabalho do El Periférico de Objetos. De acordo com Alvarado, a história desse vínculo faz lembrar o período romântico e o final do século XIX, quando muitas vozes argumentaram sobre a superioridade do objeto-ator sobre o ator-humano. O objeto-ator poderia ser considerado um ator virtual, destituído de ambições pessoais, fiel às intenções do autor e apto a ultrapassar as limitações biológicas e humanas. Nesse contexto, nasce uma necessidade de inventar um mecanismo que supere o organismo humano, um homem artificial, um autômato (ALVARADO, s/d, p. 22 e 23). Como exemplos claros, os já citados escritos de E. T. A. Hoffmann, *O homem de areia* e *Os autômatos*, ou ainda as idéias de Henrich Von Kleist e Gordon Craig.

Kleist formulou uma idéia que, posteriormente resgatada por Craig, traz a imagem da marionete (e, por conseqüência, das máquinas) como figuras exemplares de seres impessoais, capazes de vencer o psicologismo e o sentimentalismo buscado por algumas correntes teatrais. Craig anunciou a supermarionete porque possivelmente via nela o domínio do espírito sobre o corpo miserável e submetido a paixões. Considerava que “era mais honesto o homem criar um instrumento com cuja ajuda mostrará o que quer dizer, do que utilizar sua própria persona. A supermarionete é para Craig aquele ator que não rivaliza com a vida, ou seja, se libera de suas próprias limitações para adquirir as qualidades das marionetes, esses homens sem egoísmo” (MICHAUD, 1991, p. 64).

No contexto do grupo estudado, é clara a pesquisa sobre a relação entre sujeito e objeto, sobretudo no que diz respeito ao sujeito manipulador e ao objeto manipulado, sendo que ambos podem assumir a função de personagens. Sendo assim, um personagem pode ser representado pelo objeto e pelo ator, de forma alternada ou de uma só vez; objetos e atores podem interatuar como se pertencessem ao mesmo universo, adequando-se visualmente; os objetos podem humanizar-se, adquirindo a proporção humana, concebidos e movidos de

forma realista; podem ser autômatos e mover-se sozinhos, ainda que o humano esteja subentendido (ALVARADO, s/d, p. 22). Isso pode ser percebido na proposta do El Periférico de Objetos, quando é possível encontrar nos espetáculos a presença de distintos objetos, tanto os bonecos antropomórficos, como aqueles objetos construídos com diferenciados materiais, que não necessariamente remetem à figura humana.

Há ainda variadas formas de representação dos vínculos entre personagem, objeto e ator-manipulador: o objeto como parte visível em cena, manipulado por um intérprete invisível, ambos funcionando como o mesmo personagem; um objeto e um ator-manipulador, ambos visíveis como o mesmo personagem; um objeto e dois ou mais atores-manipuladores funcionando como o mesmo personagem, visíveis ou não; dois ou mais objetos encarnando vários personagens, manipulados por um ator-manipulador, visível ou não; um objeto e um ator-manipulador, visíveis, funcionando dialeticamente, inclusive como adversários; o objeto e seu manipulador funcionando como o mesmo personagem e aparecendo a voz do objeto emitida por outro, separado fisicamente do objeto e do sujeito que o manipula (ALVARADO, s/d, p. 21 e 22).

A diretora explicita ainda que “o que o grupo pratica é uma simbiose entre a manipulação e a atuação e, sobretudo a busca de novas formas de interpretação com objetos” (ALVARADO, s/d, p. 35).

Entre o objeto e o manipulador se estabelece um vínculo que deve transitar nos dois sentidos, ou seja, sujeito-objeto e objeto-sujeito. A criação desse vínculo, que muitas vezes extrapola os limites da fantasia e da realidade, do corpo manipulador e do corpo manipulado, fala sobre o elemento sinistro, causando estranheza.

Ana Alvarado, em sua monografia⁹⁶, esclarece que o funcionamento do objeto no espaço cênico depende de alguns fatores, e, segundo sua experiência, esse processo passa por 15 etapas, que são:

1. **GESTAÇÃO:** compreende o período de observação do objeto. O sujeito que observa deve encará-lo como se estivesse vendo-o pela primeira vez, ou seja, deve deixá-lo em sua imobilidade mediante a consciência de estar observando as significações que não estavam dadas previamente, as modificações que surgem no espaço, no olhar do sujeito enquanto descobre as cores, as luzes, as pequenas variações do objeto.
2. **TENSÃO:** o objeto alcança um certo tamanho, cobre um espaço, tem uma aparência externa e uma tensão latente em seu interior, que o determina e o constitui.
3. **DESENVOLVIMENTO/MOBILIDADE:** o movimento aqui é visto como o somatório das infinitas imobilidades, a troca que ocorre entre elas; a imobilidade é o estado dramático primário, que, ao se transformar em movimento, deve carregar um sentido que se forma no percurso do movimento.
4. **TIPOS DE FORÇAS:** a ação das forças vindas do exterior começa a disparar o processo de modificação e movimentação do objeto em uma determinada direção. Isso pode acontecer pela incidência de uma única força ou de um conjunto de forças que podem incidir em linha reta, em linhas quebradas e em linhas curvas.

⁹⁶ **O objeto das vanguardas do século XX no teatro argentino da pós-ditadura – Caso testemunho: El Periférico de Objetos.** Trabalho apresentado como Equivalência Universitária para a Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Universitário Nacional de Arte, Departamento de Artes Visuais, sob a orientação de Jorge Dubatti (não publicado).

5. TENSÃO INTERNA + FORÇAS EXTERNAS: um objeto é composto pelas forças internas e por aquelas que o manipulam. Para um objeto converter-se em personagem, deve haver um somatório das tensões do sujeito e do objeto.
6. INTENSIDADE: é a vida do objeto, ou seja, a intensidade que começa a ser expressada quando aparecem as contradições, as emoções internas da matéria. Intensidade pode ser o grau de energia que o objeto possui, sua forma, peso ou ainda a organização das tensões latentes.
7. VELOCIDADE: a organização das forças terá que ser equilibrada com a direção do movimento e com a velocidade deste. Pode significar ralentar ou acelerar, dentro dos procedimentos da cena.
8. DINÂMICA DO OBJETO: é determinada pela intensidade e pela velocidade do movimento do objeto. A repetição também é outro aspecto da dinâmica que torna possível a acumulação de ações e de seus sentidos.
9. MANIPULADOR DO OBJETO: é uma força externa intensa e emotiva que impulsiona o objeto. Seu corpo está conformado por zonas dissociáveis que lhe permitem ser ele mesmo, mas também ser outro, isto é, o objeto.
10. MANIPULAÇÃO: força externa ou ação exercida pelo manipulador que violenta a latência do objeto e da vida. Pode ser praticada de forma direta ou a distância. A manipulação é uma montagem de corpos, o manipulador pode ser um, dois ou mais corpos acionando um ou mais objetos.
11. DISSOCIAÇÃO: é uma ruptura temporária da unidade entre manipulador e objeto. Essas dissociações podem ser simples ou múltiplas.
12. SISTEMA OBJETAL: é constituído por segmentos formados pelo corpo do manipulador, o corpo do objeto e suas linhas de ação. Cada segmento tem um tempo de duração, um espaço ocupado, é composto por vários movimentos e

imobilidades, inclui texto, sonoridades ou silêncios que ocorrem durante um tempo determinado.

13. ATOR NÃO MANIPULADOR: o ator que não manipula, mas se vincula aos objetos sem converter-se neles, convive na cena com os personagens.
14. SÍNTESE: é um método de trabalho para o ator não manipulador que deve reduzir ao mínimo sua humanidade expressiva, adquirindo a dinâmica do objeto, sem sê-lo. O teatro de objetos é uma máquina constituída por segmentos carregados de sentido, enriquecidos por muitas unidades. O ator não é a mais importante, é apenas uma dessas unidades.
15. A MÁQUINA OBJETAL: segundo Daniel Veronese, os “espetáculos são como máquinas de produzir sentido”, como uma concentração de funções e disfunções que produzem ações teatrais, que, por sua vez, produzem o desequilíbrio das forças, e isso é necessário para que o equilíbrio não permaneça estático⁹⁷.

Todas essas etapas fazem parte de um processo que só terá resultados relevantes se for profundamente combinado com a dramaturgia. De acordo com Moretti, a dramaturgia para um teatro de objetos, ou de bonecos, precisa ser diferenciada, direta, brutal e evidente. O objeto/boneco é ele mesmo e não pode representar outras funções. Inserido na fábula, ele está, não pode fingir. A presença ativa do manipulador é que lhe confere a vida cênica (2003, p. 38).

No desenvolvimento da criação cênica do El Periférico de Objetos, tanto os objetos quanto os bonecos são escolhidos sob diversas circunstâncias. Cada escolha depende da necessidade da encenação, do tema, e da proposta cênica. García Whebi afirma que “às vezes

⁹⁷ Alvarado e Veronese, *Funcionamento do objeto no espaço cênico. Um intento do sistema periférico*, In: ALVARADO, s/d, p. 26 a 31.

o espetáculo surge a partir do objeto, às vezes o objeto surge na metade do caminho e muda a idéia, e às vezes o objeto se constrói a partir da idéia” (2004, entrevista à autora). O processo de escolha dos objetos é relativo e não sistematizado, depende do material com o qual o grupo está trabalhando.

Veronese cita o lançamento de um dardo no escuro como uma metáfora para esclarecer a opção pelos objetos para os trabalhos do grupo. No instante em que se lança um dardo na escuridão, não se sabe o que se vai abordar. Há momentos em que é necessário confiar no que o dardo aponta e pesquisar. Há momentos em que o trabalho se volta aos objetos do passado. As bonecas antigas não eram usadas há anos e agora voltam, pois o grupo pretende explorá-las novamente, uma vez que constituíram parte fundamental da imagem do trabalho grupal no seu início, e que “são muito boas para o teatro do Periférico porque são antropomórficas, são sinistras” (2004b, entrevista à autora).



Bonecas antigas usadas nos espetáculos do El Periférico de Objetos.

Esse processo pode ser percebido como um sistema de comunicação entre o ator - humano e o ator - objeto. Um objeto que sofre modificações, que incorpora às ações as modificações anteriores, está passando por um mecanismo de transformação. Um dos

objetivos dessa busca é “aprofundar o lugar onde a mutação do objeto em outro se faz possível” (VERONESE, 2004a, p. 67).

Diferentemente das escolhas de Kantor, que selecionava objetos ou construía-os baseado em imagens de sua memória (da infância, da guerra, do país), os objetos usados pelo *El Periférico de Objetos* não passam por esse tipo de seleção, porque

[...] apesar de sermos argentinos e melancólicos, somos também muito irônicos, não trabalhamos com as recordações, essas coisas vamos deixando de lado. Somos mais selvagens, trabalhamos com coisas que encontramos nas ruas e testamos. Se não entra em um espetáculo, deixamos para o próximo. Vamos como que elegendo para ver onde entra isto que encontramos, às vezes sem nos importarmos muito com o significado dessa coisa. Não somos tão melancólicos. Sim, acreditamos que quando um objeto entra no espetáculo (depois de termos pesquisado vários) ele tem uma capacidade expressiva que por algum motivo entra e não sabemos qual é, mas entra. E dizemos, bom, estes são os objetos, é sobre estes que trabalhamos. Isso nos dá uma força, uma necessidade de fazermos juntos. Aqui há bonecas de vários espetáculos, cada uma tem sua carga sem haver sido um objeto da nossa memória, sem haver sido um objeto que fala sobre nossos pais ou sobre algo. São objetos que, uma vez que entraram no espetáculo, estão carregados de uma intensidade e de uma história que só interessa a nós. Nós tratamos cada boneco como um familiar (VERONESE, 2004b, entrevista à autora).

Portanto, cada boneco ou objeto utilizado pelo grupo traz consigo a memória da obra, e não seria justo trocá-lo por outro, pois ele contém o personagem do espetáculo. Veronese conta que uma vez, em determinado espetáculo, uma boneca se rompeu e era necessário substituí-la por outra. Depois de relutar, os diretores expuseram a vontade de informar no programa da peça que a personagem tinha sido substituída por outra, tamanha a importância daquele boneco naquela função⁹⁸.

De certa forma, na obra do *El Periférico de Objetos*, o objeto manipula o ator, visto que é o objeto que determina (por sua condição de objeto, não por vontade) as condições de manipulação entre os envolvidos na relação.

⁹⁸ VERONESE, 2004b, entrevista à autora.



Ana Alvarado e Emilio García Whebi em cena.

Ana Alvarado esclarece que seria possível usar a noção da palavra “manipulação” como uma técnica para o ator. Para ela, o ator do El Periférico de Objetos exercita a manipulação como um modo de atuação⁹⁹, dando vida aos objetos¹⁰⁰ ao se utilizar de seus recursos. O que mais interessa ao grupo, segundo a diretora, não estaria isoladamente localizado no objeto ou no ator, mas na relação que se dá entre esses dois elementos em cena. Dessa forma, o ator poderia marionetizar-se e marionetizar ao outro, dependendo da proposta da encenação, sintetizando a sua expressão, nunca reduzindo-a. O ator, assim como o objeto está contido na encenação, são elementos essenciais, fundamentais, e, por que não, rivais?

⁹⁹ ALVARADO, 2004, entrevista à autora.

¹⁰⁰ Quando se trata da relação ator-objeto, cabe a expressão “animação”, do verbo animar (ânima, alma). O ator anima o objeto inanimado, embora os diretores do El periférico de objetos sempre tenham se referido à relação ator-objeto como uma relação de manipulação.

3.5 UM ESPETÁCULO DO PERIFÉRICO DE OBJETOS



La ultima noche de la humanidad – parte I
Opereta apocalíptica e hidrocefálica.



La ultima noche de la humanidad – parte II
White room.

Na primeira cena do espetáculo *La ultima noche de la humanidad* (baseado no texto *Os últimos dias da humanidade*, de Karl Krauss), havia um emaranhado de corpos misturados com barro, de forma que era quase impossível distinguir os corpos dos atores, dos bonecos e os demais objetos em cena. Essa cena foi pensada como uma guerra de trincheiras, e a representação da guerra suja, negra, gerou a cena do barro, do corpo que se disfarça na

trincheira. Por outro lado, a mesma situação de opressão era representada na segunda metade do espetáculo, na qual tudo era muito limpo, branco.

A construção desses corpos em cena partiu de imagens vindas de fotografias de guerra, de homens mutilados e de vários outros materiais que posteriormente se conciliaram em uma coreografia elementar, “uma coreografia que queria evocar algo de primitivo, ou algo dos primeiros homens, imagens de primatas, uma coreografia mínima” (ALVARADO, 2004, entrevista à autora). Cada ator tinha um boneco que deveria ser sustentado, manipulado, de forma que o corpo do ator e o corpo do boneco permanecessem vivos, dois corpos que simbolizavam um só e deveriam agir harmonicamente para não quebrar a dinâmica da cena.

Conforme a descrição de García Whebi, no espetáculo

[...] nós trabalhamos basicamente a partir de dividi-lo em duas partes que fossem opostas enquanto tempo, espaço e cor. Uma escura e a outra muito clara e em relação ao que nós havíamos entendido do material com o qual estávamos trabalhando, que é “Os últimos dias da humanidade”, de Karl Krauss. Para fazermos a primeira parte, considerávamos um espaço absolutamente degradado, e ao mesmo tempo pensamos em corpos degradados nesse mesmo espaço. Então, havia a idéia dos sobreviventes em um lugar onde o objeto e o sujeito estivessem confundidos como se fossem uma espécie de nova criação, “do barro surgimos e ao barro voltaremos – do pó viemos, ao pó voltaremos”. Havia uma idéia de uma pós-humanidade que ressurgir do barro e que trabalhando com esta idéia de boneco, ou manipulação, há a idéia de que o ser humano está manipulado, que o ser humano é um objeto que volta a ressurgir e que volta a ser manipulado, por isso também a manipular... Havia este jogo de não reconhecimento do corpo humano e do corpo do objeto. É um “ménage” de formas, cores e texturas que se tornam difíceis de identificar (2004, entrevista à autora).

Segundo Ana Alvarado, esse espetáculo foi influenciado por vários acontecimentos de guerra dos últimos anos. O grupo estava em processo de ensaios quando se deu o ataque terrorista nos Estados Unidos e a guerra no Afeganistão. A estréia do espetáculo foi na mesma época em que os EUA declararam guerra ao Iraque. Portanto, era inevitável falar sobre guerra naquele momento, e, da forma como foi construído o espetáculo, é clara a referência aos Estados Unidos, um dos grandes mentores de toda essa história.

Na segunda parte do espetáculo, denominada *White room*, com o cenário completamente limpo, *clean*, aparecia uma voz vinda de fora que ditava regras em inglês e determinava tudo o que os atores deveriam fazer em cena, explicitando assim a idéia de comando, de manipulação. Primeiramente, essas regras não eram aceitas, os atores resistiam, discutiam, mas posteriormente acabavam cedendo a algumas das “pressões” exteriores. Dessa maneira, reforçava-se a crítica aos Estados Unidos e às grandes nações, detentoras do poder bélico, financeiro, religioso e comercial.

No programa do espetáculo, há um texto que reflete a idéia do poder do homem sobre outros homens, da guerra, da morte e do triunfo de um sobrevivente diante de um corpo morto:

O momento de sobreviver é o momento do poder. O espanto ante a visão da morte se dissolve em satisfação, pois não é você mesmo o morto. Este jaz, e o sobrevivente está de pé. É como se tivesse antecedido um combate e como se você tivesse derrotado o morto. Ao sobreviver, cada um é inimigo do outro: comparado com este triunfo elementar, toda dor é pouca coisa. É importante, sem dúvida, que o sobrevivente esteja só ante um ou vários mortos. Se vê só, se sente só, e, quando se fala do poder que este momento lhe confere, nunca deve esquecer-se que deriva de sua unicidade, e só dela... A forma mais baixa de sobrevivência é a de pactuar... Assim como se mata o animal de quem alguém se alimenta - que jaz indefeso ante alguém e pode ser cortado em pedaços e repartido como presa para dar de comer a si e aos seus - assim também o homem quer matar o homem que se interpõe em seu caminho, que se opõe, que se ergue diante dele como inimigo. Quer derrubá-lo para sentir que ainda existe e o outro já não. Mas não deve desaparecer eternamente, sua presença como cadáver é indispensável para chegar a este sentimento de triunfo. Agora se pode fazer com ele o que quiser, enquanto que o cadáver não pode fazer nada. Está deitado, permanecerá sempre deitado: nunca voltará a se levantar. Pode-se roubar sua arma, pode-se cortar partes de seu corpo e conservar para sempre como troféus. Este momento de confrontação no qual foi morto o morto, cobre o sobrevivente de uma força muito particular que não é comparável a nenhuma outra. Não há instante que exija com tanta força sua repetição... (Elias Canetti, *Masa y Poder*).¹⁰¹

Cadáver é um corpo que só tem vida se for manipulado, assusta e causa terror. O corpo morto remete à idéia de fantasma, de medo da imaginação. O corpo morto como referência para o ator assusta-o. A presença da morte traça uma relação diferenciada com a

¹⁰¹ Elias Canetti, *Masa y Poder*, In: *La ultima noche de la humanidad* - programa do espetáculo, 2002, p. 10.

vida. O corpo morto só recebe estímulos, não os fabrica mais. Tudo o que incide sobre ele vem de fora, de alguém. O corpo não age, sofre as ações. Nesse sentido percebe-se a mesma relação presente na manipulação de uma marionete. Tanto o boneco articulado como o corpo morto, quando servem de modelo para o ator vivo, reivindicam a permanência de um elemento sinistro.



Boneca antiga, pertencente ao acervo do grupo.

Daniel Veronese, no texto *Automandamentos*, refere-se ao teatro mecânico e sugere a verificação do funcionamento de autômatos. Nesse texto, redigido em tópicos, existem “mandamentos” que provavelmente foram escritos para servirem de reflexão aos artistas que participam das montagens dirigidas pelo pensamento estético de Veronese¹⁰² e pela busca de uma poética capaz de “pôr em dúvida os princípios inquestionáveis da arte” (2004a, p. 69). Estão assim descritos os dois primeiros mandamentos:

1. Praticar a toda hora a manipulação com total independência da razão./ Confiar no desenvolvimento do instinto periférico.
2. Promover um princípio de substituição dos atores vivos por objetos./ Uma mudança íntima e privada com o objetivo de alcançar uma dimensão que não tenha referencialidade na nossa vida cotidiana (VERONESE, 2004a, p. 66).

Assim, fica claro que Veronese está propondo um olhar ao tratamento com objetos e atores que se comunica com algumas proposições de Gordon Craig e Kantor, por exemplo.

¹⁰² Isso inclui também as obras dirigidas por Veronese fora do ambiente do El Periférico de Objetos.

Embora os diretores do grupo não assumam claramente tais referências, é perceptível no conjunto da obra a presença desses conceitos, mesmo que eles estejam “manipulados” pelo discurso da encenação.

CONCLUSÃO

Como afirmei na Introdução, a metáfora de Gepeto e Pinocchio revela que o ser humano sempre quis fazer figurar sua imagem, seja por meio de um boneco, seja nas telas do cinema, ou através das sugestões advindas da literatura. O teatro também buscou essa figuração, mas com ênfase no exercício da despersonalização do ator para dar lugar à figura desejada.

No meu processo de pesquisa, tratei de analisar e explicitar as relações existentes entre esse binômio ator-marionete. Os diálogos com as práticas contemporâneas apareceram ao longo dos capítulos, e, sobretudo, como fica evidente no Capítulo Terceiro, quando me dediquei à análise de alguns aspectos da produção do grupo argentino El Periférico de Objetos.

A explicitação dos termos e conceitos no Capítulo Primeiro foi importante, pois constituiu-se em um guia para a elaboração das idéias dos capítulos subsequentes. Ficou claro que tanto no cinema quanto na literatura ou no teatro a busca por um ser que possa estar destituído das imperfeições do Humano é muito comum, especialmente quando o teatro reivindica uma postura do “ser ator” que seja completamente distinta das definições tradicionais do Ocidente, ou ainda das práticas aristotélicas e naturalistas.

Da observação do trabalho do grupo Cena 11, percebi que estão evidentes as noções de controle e força exercidas na construção artística da companhia. As regras são ditadas desde o início e é indispensável o cumprimento destas, mesmo que elas sofram um processo de adaptação no decorrer do procedimento, para que o mecanismo do espetáculo funcione como o planejado. Por isso, os bailarinos precisam estar continuamente atentos às modificações das regras e ao mesmo tempo aptos e disponíveis a incorporá-las ao seu trabalho. Cada corpo estabelece uma pequena variação no cumprimento de determinada regra,

portanto é constantemente necessária também a adaptação de regras aos corpos dos distintos bailarinos às regras do espetáculo numa concepção mais geral.

Mesmo que com constantes contradições, as idéias explicitadas ao longo do Capítulo Segundo, que refletem parte da concepção estética do século XIX e XX, não deixam dúvidas de que o grande interesse desses diretores e autores era se contrapor às noções artísticas vigentes. Se Gordon Craig tornava explícito que o ator deveria apagar-se em benefício das idéias do espetáculo era porque estava imaginando um espetáculo muito diferente da estética naturalista. Para ele, era essencial ter o controle da cena, e dessa forma manipular os seus colaboradores.

Da mesma maneira trabalhava Tadeusz Kantor, embora não admitisse que seus atores fossem como marionetes em cena. Protestava contra essa afirmação, ainda que o discurso do espetáculo mostrasse claramente a condição de marionetização em que os atores se encontravam. Para Kantor, os atores já haviam perdido sua capacidade de resistência, por isso deveriam submeter-se às idéias do diretor e não representar personagens, senão a eles mesmos, reduzindo sua individualidade e seus sentimentos à condição da morte.

O trabalho de Leszek Madzik propõe uma aproximação com as idéias de Kantor. Ambos diretores poloneses - e artistas plásticos -, foram responsáveis por uma visão plástica da cena, tratando os atores, os objetos, a luz e os demais elementos com a mesma proporção de valores. A construção cênica de Madzik é considerada por críticos poloneses como uma das mais importantes da atualidade naquele país. Recheada de imagens, memória, referências à guerra, à morte, à condição humana e à natureza, é assim a criação sensorial do *Scena Plastyczna*.

A obra do grupo *El Periférico de Objetos* revela uma ligação com tais conceitos, mesmo que essas idéias não repercutam diretamente como procedimentos de encenação. Assim como Kantor (para comprovar a aproximação), no discurso dos diretores do grupo

argentino a conexão com as referências não é claramente assumida, porém na concretude das encenações do grupo isso aparece com muita transparência.

Talvez o discurso do diretor (nesse caso dos três diretores) esteja “escondendo” o que a própria obra diz. Os espetáculos mostram com nitidez as influências de Gordon Craig e Tadeusz Kantor, principalmente. É nesse universo de concepções, idéias, influências, referências, que o *El Periférico de Objetos* está submerso. Pode ser que o ator do *El Periférico de Objetos* esteja marionetizado pela cena, pela encenação, e não a partir de um procedimento atorial sustentado pelo discurso dos diretores. O que é mais contundente, no entanto, é o discurso da encenação, que pelo fato de ser concebido por três distintas vozes, agrega a força e o sentido desses três artistas numa concepção comum, mesmo que eles tenham muitos pontos de vista diferentes.

O ator pode ser ator-marionete, ou ator-função, ou ator-objeto, quando está plenamente inserido no contexto do espetáculo, numa estética que não se aproxima da naturalista, num conjunto em que todos os elementos têm igual valor, em que o discurso do espetáculo é superior ao discurso individual de cada artista que está inserido nele. Isso não significa que o ator tenha menos importância que um objeto, mas, sim, que tem a mesma importância. Ele estaria mergulhado em um universo que fala a uma só voz, ele então libertaria-se da sua necessidade pessoal de mostrar-se para dar lugar ao outro.

Humildade é uma palavra relevante nesse contexto. O ator deveria deixar-se levar pelo som que toca, pelos acordes de cada melodia entoada, certo de que o teatro só sobrevive com a presença dele. Não é preciso ter dúvidas quanto ao mérito desse artista no teatro. O que todas estas vozes querem discutir é a postura dele frente ao conjunto da encenação, frente à estética, aos outros atores, à direção, aos objetos, à iluminação, ao público. O ator que se apóia nesse conceito, nessa idéia, deixa espaço em si para que o público o preencha. Deixa claro que o mais importante é o que se cria em cada apresentação, de forma única.

O ator-marionete não carrega artificialidade e sim organicidade em seu mais alto grau de precisão. A função do ator-marionete é a de animar a própria ficção. Pode até estar inconsciente de sua condição de marionetizado, ou ter a plena consciência dessa função, mas isso é indiferente no que diz respeito à condição de estar inteiramente a serviço do discurso da encenação.

Essa postura “marionetizada” do ator mostra que a própria realidade humana é posta à prova, já que a figura mecanizada remete a algo assustador, sinistro. A máquina que simula o ser vivo nada mais faz do que questionar a existência deste ser. O simulacro mecânico que aparece ao mesmo tempo revela o quão frágil pode ser a vida humana.

Acredito que tais noções funcionam como elementos provocadores para o trabalho de atores e diretores, pois fazem gerar contradições e discussões ao redor dessas duas funções. O binômio ‘ator-marionete’ parece conter um paradoxo insolúvel, nem sempre será assumido como operante na encenação. Como vimos ao longo deste texto, na experimentação prática do grupo Cena 11 e na de Leszek Madzik, as relações com conceito são mais claramente assumidas, porém na obra do grupo El Periférico de Objetos esse paradoxo está mascarado pelo discurso dos diretores e da encenação. Portanto, o ator-marionete poderá ser identificado no teatro toda vez que houver uma sugestão de manipulação por parte do diretor, ou da encenação, ou de qualquer outro elemento presente no espetáculo.

Acredito que este estudo tenha sido um estímulo para o processo de compreensão das atividades atoriais que estão relacionadas com a minha prática cotidiana, além de indicar um possível aprofundamento para uma pesquisa de doutorado, considerando que seria necessário investigar a operação deste conceito a partir das vozes dos atores, com o foco direcionado à prática da atuação. Em uma provável pesquisa posterior, gostaria de buscar não só o depoimento de atores condicionados à marionetização, mas também verificar a possibilidade de marionetização na prática de atores que não assumam essa característica.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ABIRACHED, Robert. **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Tradução de Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- AHMED, Alejandro. **Workshop de idéias – Projeto SKR** - informações verbais, Florianópolis, março de 2005.
- ALVARADO, Ana. **El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la post-dictadura**. Seminario de Equivalencia Universitaria para la Licenciatura en Artes Visuales. Buenos Aires, s/d. Version Resumen. Disponível em: <<http://www.analvarado.com>>.
- _____. Entrevista concedida à autora. Buenos Aires, 11 dez. 2004.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos**. 3.ed. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. **Teatro de animação. Da teoria à prática**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Salvador Mas. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2002.
- BELTRAME, Valmor. **Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos**. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP. São Paulo, 2001.
- _____. Material didático da disciplina do PPGT: **A marionetização do ator e a humanização do objeto**. Florianópolis, 2003.
- BENNATON, Pedro Diniz. **Rua: invasão e confiança**. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro de Artes, UDESC, 2003.
- BERNARDINI, Aurora Fornari. **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BONAFINI, Hebe. **¡Pido castigo!** Discurso frente a la ESMA, 23 mar.1995. Disponível em: <<http://www.madres.org/organizacion.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2005.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT; Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral – Textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Workshop de idéias – Projeto SKR** - informações verbais. Florianópolis, março de 2005.
- CANETTI, Elias. **Masa y Poder**, In: La ultima noche de la humanidad - programa do espetáculo, 2002, p. 10.

- CAPONE, Gione. **L' arte scenica degli attori tragici greci**. Padova: Cedam, 1935. Tradução e compilação de Gláucia Grigolo.
- CARREIRA, André. **Meyerhold e Brecht: teatro e pensamento revolucionário**. Florianópolis, 2005a (não publicado).
- _____. Entrevista à autora. Florianópolis, fevereiro de 2005b.
- CAVALIERE, Arlete. **O inspetor geral de Gogol/Meyerhold: um espetáculo síntese**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CHAVES, Yedda Carvalho. **A Biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator**. Dissertação de Mestrado. - Universidade de São Paulo, 2001.
- CINTRA, Wagner. **O circo da morte**. Dissertação de Mestrado. - Escola de Comunicação de Artes - USP, São Paulo, 2003.
- CRAIG, Edward Gordon. **Da arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DIDEROT, Dennis. Paradoxo sobre o comediante. In: **Diderot – Textos escolhidos**. Tradução e notas de Marilena Chauí e J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1979.
- DUBATTI, Jorge (Comp.). **Nuevo teatro, nueva crítica**. Buenos Aires, Atuel, 2000.
- _____. (Comp.) **El teatro argentino en el IV Festival Internacional de Buenos Aires**. Buenos Aires, Atuel, 2003.
- ERULI, Brunella. Ubu y el hombre de la cabeza de madera. **PUCK**. n 1. Charleville - Mèzières: Institut International de la Marionnette, 1991.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Obras completas**. Edição Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GRIGOLO, Gláucia. Relatório da Oficina Route, ministrada por Madzik em São José do Rio Preto – SP, 2003.
- GUINSBURG, Jacó. O titereiro da graça: Kleist – Sobre o teatro das marionetes. In: **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus. **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- JARRY, Alfred. **Ubú rey -Ubú cornudo**. Buenos Aires: Longseller, 2002.

- JURKOWSKI, Henryk. La marioneta literária. De Maeterlinck a Ghelderode. In: **PUCK** n.1. Charleville - Mèzières: Institut International de la Marionette, 1991.
- KANTOR, Tadeusz. Stanislavski, Meyerhold y yo. **Espacio de Crítica e Investigación Teatral**. Buenos Aires: Editorial Espacio, ano 5, n. 10, outubro de 1991.
- _____. **El teatro de la muerte**. 3. ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.
- KRYSINSKI, Wladimir. Um desorden sofisticado. **PUCK - El Títere y las Otras Artes – Cuerpos en el Espacio**. n.4. Institut International de la Marionette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1992.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Concepções espaciais: O teatro e a Bauhaus. **O Percevejo**. Rio de Janeiro, n. 7, 1999.
- LISTA, Giovanni. El espacio marionetizado o el teatro- máquina del futurismo. **PUCK** n.1. Charleville- Mèzières: Institut International de la Marionette, 1991.
- MAETERLINCK, Maurice. Menus propus. Le Théâtre. In: Plassard, Didier. **Lès Mains de Lumière. Textes réunis et présentés**. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionette, 1996. Tradução: Valmor Beltrame.
- MADZIK, Leszek (Org.). **Leszek Madzik i jego teatr**. Wydawnictwo Projekt. Warszawa, 2000.
- _____. Entrevista à autora. São José do Rio Preto, 2003.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **El árbol del conocimiento**. Santiago del Chile: Editorial Universitária, 1994.
- MAZZARO, Lúcio. **As engrenagens da tecnologia**. Disponível em: <<http://www.interrogacaofilmes.com/textos.asp?texto=20>>. Acesso em 21 mar. 2005.
- MEYER, Sandra. Cena 11 propõe debate de idéias. **A Notícia**, Florianópolis, 23 mar. 2005.
- MEYERHOLD, Vsevolod. **Textos teóricos**. Ed. Juan Antonio Hormigón. Madrid: ADEE, 1992.
- MICHAUD, Eric. Hombres sin egoísmo. Marionetas en la Bauhaus. **PUCK** n. 1. Charleville-Mèzières: Institut International de la Marionette, 1991.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MORETTI, Maria de Fátima de Souza. **Encanta o objeto em Kantor**. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

- PASSETTI, Gabriel. **Filmografia recente sobre a ditadura argentina**. 1º out. 2003. Disponível em: <<http://www.duplipensar.net/materias/2003-10-cineargentina.html>>. Acesso em: 26 fev. 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PELLETTIERI, Osvaldo (Diretor). **Historia del teatro argentino em Buenos Aires – El teatro actual (1976-1998), Volumen V**. Buenos Aires: Galerna, 2001.
- PRAMPOLINI, Enrico. Cenografia Futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornari. **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- PROPATO, Cecília. **El elemento siniestro en las obras de El Periférico de Objetos**. Edición Poéticas Argentinas del Siglo XX. Buenos Aires: Editorial Belgrano, 1998.
- RAGO, Luzia Margareth; MOREIRA, Eduardo F. P. **O que é taylorismo**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RODRIGUES, António Jacinto. **A Bauhaus e o ensino artístico**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- ROSENZVAIG, Marcos. **El teatro de Tadeusz Kantor. El uno y el otro**. Buenos Aires: Editorial Leviatan, 1995.
- SETTIMELLI, Luigi. **Futurismo: manifestos y textos**. Tradução de Jorge Milosz Graba. Buenos Aires: Quadrata, 2004.
- SKIBA-LICKEL, Aldona. **L'acteur dans le theatre de Tadeusz Kantor**. Buffonneries, , França, n. 26-27, 1991.
- SLAWINSKA, Irena. Scena Plastyczna. In: **Lès Mains de Lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette**. Charleville-Mèzières: Institut International de la Marionnette, 1996. Tradução de Valmor Beltrame e Sassá Moretti.
- SOBRINHO, Teotônio. **Workshop com Leszek Madzik**. Relatório de Oficina. São Paulo, 1999.
- SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003a.
- _____. **Genealogia de um corpo remoto controlador**. Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. Florianópolis, 2003b, (p. 77 e 78).
- _____. **Sobre a vontade de ultrapassar**. [mensagem pessoal]. Recebida por: <glauciagrigo@hotmail.com> em: 16 ago. 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. São Paulo: Edusp, 1996.

- VERONESE, Daniel. Automandamentos. Tradução de André Carreira. **Revista Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 19, jan. /jun.de 2004a.
- _____ . Entrevista concedida à autora. Buenos Aires, 13 dez. 2004b.
- WHEBI, Emilio García. Entrevista concedida à autora. Buenos Aires, 13 dez. 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AZEVEDO, Antônio Carlos do Amaral. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.
- CARREIRA, André. Daniel Veronese: desintegração e sabotagem. **Revista Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 19, jan./jun. 2004.
- COLLODI, Carlo. **As aventuras de Pinóquio**. Tradução de Gabriella Rinaldi. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- DOMINGUES, Diana (org.) **A arte no século XXI: A humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP, 1997.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do comediante**. Tradução de Hesíodo Facó. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FOUQUET, Ludovic. Marionnettes à Avignon, regard de spectateur. **Alternatives Théâtrales – Le Théâtre Edoublé** – n. 65-66. Charleville-Mèzières: Institut International de la Marionnette, 2000.
- HOUDART, Dominique. Manifeste pour un théâtre de marionnette et de figure. p. 41- 46, **Théâtre /Public**. Gennevilliers: Théâtre de Gennevilliers, 2000. Tradução de José Ronaldo Faleiro.
- IRAZÁBAL, Federico. Teatro y performance – oscenidad discursiva. **Teatro al Sur – Revista Latinoamericana**. Buenos Aires, n. 25, out. 2003.
- LEMAHIEU, Daniel. La danse de Kleist et la marionnette. **Alternatives Théâtrales – Objet-Dance – nº 80**. Charleville-Mèzières: Institut International de la Marionnette, 2001.
- MANGANELLI, Giorgio. **Pinóquio: um livro paralelo**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PLASSARD, Didier. **Lès Mains de Lumière. Anthologie des écrits sur l’art de la marionnette**. Charleville-Mèzières: Institut International de la Marionnette, 1996.

- _____ . **L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques Allemagne, France, Italie.** Institut International de la Marionnette. Lousanne: Editions L'Âge d'Homme, 1992.
- RAMOS, Edla Maria Faust. **Análise ergonômica do sistema hiperNet buscando o aprendizado da cooperação e da autonomia.** Tese de Doutorado. UFSC, 1996. Disponível em: < <http://www.inf.ufsc.br/~edla/>>.
- RIPELLINO, Angelo Maria. Os triunfos da biomecânica. In: **O truque e a alma.** São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____ . **Introdução às grandes teorias do teatro.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- SAGACETA, Julia Elena. **Entre objetos deseantes y diseminaciones estéticas, Zooedipous.** In: Cuadernos de Teatro n.13, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1999.
- TANTANIAN, Alejandro. **Un leviatan teatral. Un recorrido por la historia El Periférico de Objetos en 8000 caracteres.** Buenos Aires, 2002. Disponível em: <<http://www.analvarado.com>>.
- VERONESE, Daniel. **Cuerpo de prueba. Textos teatrales.** Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de CBC, 1997.
- _____ . La poétique du dénuement. L'objet selon El Periférico de Objetos. Tradução de Arnaldo Calveyra. **PUCK** n° 3, Charleville-Mèzières: Institut International de la Marionnette, 1999.
- _____ . **La deriva.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 2000.
- WHEBI, Emilio García. **Para sabotear al espectador.** In: Revista Funâmbulos, Buenos Aires: Entrevista concedida a Federico Irazábal, ano 8, n.22, nov. e dez. 2004.

FILMOGRAFIA DE REFERÊNCIA

- **BLADE RUNNER.** Direção: Ridley Scott.1982.
- **DOLLS.** Direção: Takeshi Kitano. 2002.
- **EU, ROBÔ.** Direção: Alex Proyas. 2004.
- **KAMCHATKA.** Direção: Marcelo Piñeyro. 2002.
- **LA HISTORIA OFICIAL.** Direção: Aída Bortnik y Luis Puenzo.1985.
- **LA NOCHE DE LOS LÁPICES.** Direção: Héctor Olivera.1986.
- **LE THÈÂTRE DE TADEUSZ KANTOR** – Dennis Bablet, C.N.R.S.1985.
- **MATRIX.** Direção: Andy Wachowski e Larry Wachowski.1999.
- **METRÓPOLIS.** Direção: Fritz Lang. 1926.
- **MINORITY REPORT.** Direção: Steven Spielberg. 2002.
- **O HOMEM BICENTENÁRIO.** Direção: Chris Columbus. 2000.
- **TEMPOS MODERNOS.** Direção: Charles Chaplin. 1933.
- **2001 - UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO.** Direção: Stanley Kubrick. 1968.

ESPETÁCULOS DE REFERÊNCIA

LA ULTIMA NOCHE DE LA HUMANIDAD

Espectáculo do grupo El Periférico de Objetos
Em julho de 2003 – São José do Rio Preto - SP

EL SUICÍDIO

Espectáculo do grupo El Periférico de Objetos
Em agosto de 2003 – Espacio Callejón - Buenos Aires - RA.

VALA

Espectáculo resultante da oficina Route, dirigido por Leszek Madzik
Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto -2003

SKR - PROCEDIMENTO 1

Cena 11 Cia. de Dança
Em 2003 – Centro Integrado de Cultura – Florianópolis-SC

SKINNER BOX

Espectáculo do grupo Cena 11 Cia. de Dança
Em 18 de março de 2005 – Centro Integrado de Cultura – Florianópolis-SC

APÊNDICE**APÊNDICE – RELATÓRIO DA OFICINA COM LESZEK MADZIK**

APÊNDICE

Route – Leszek Madzik

3º FESTIVAL INTERNACIONAL DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO – SP

JULHO 2003

RELATÓRIO DA OFICINA

Sexta-feira - 18 de julho

Cheguei no SESC, tudo estava deserto, 9h15 da manhã. Ansiosa por conhecer o homem, esperei alguns minutos e logo ele chegou com Danuta, a tradutora. A sala destinada ao trabalho era ampla, clara, com chão de mármore, uma sala não muito apropriada para uma oficina de teatro. No chão havia um retângulo de papel *craft*, talvez indicando o espaço de trabalho. Em cima de uma mesa, vários pincéis, tintas, muita fita *scotch*, barbante, gilete, sisal, pincel atômico e um rolo de papel branco.

A primeira impressão que tive foi muito boa. Ele me pareceu receptivo quando lhe entreguei a carta que Nini escreveu. A tradutora leu lentamente a ele, que falava pouquíssimas palavras em português, francês ou inglês.

Às 10h15 ainda havia poucas pessoas. Esperamos mais uns minutos para ver se chegava mais alguém. A oficina teve início com cinco pessoas.

Leszek começou falando por que havia deixado a pintura e migrado para o teatro. Disse que no teatro também pinta quadros, mas de forma diferente. O quadro que se vê é a cena em que se realiza o espetáculo. A luz é o pincel com a qual se pinta a cena. O quadro é criado no momento da cena e o espectador pode ver o resultado desse quadro e senti-lo, diferentemente da sensação da observação de um quadro em um museu.

Para a criação da cena, o papel e a luz são os elementos principais, todos os outros elementos farão parte do quadro posteriormente.

Madzik falou sobre a intenção da oficina, da importância de estarmos abertos e desligados do mundo para nos aprofundarmos nos exercícios que serão feitos ali. A intuição será muito importante nesses momentos, aliada à criatividade e confiança. Ele quer que nos deixemos revelar, é essencial conhecer-nos um pouco mais, desfazer-se das “camadas” que nos cercam, para que o interior possa ser revelado.

Contou-nos como os objetos podem trazer à tona sensações, sentimentos e imagens de pessoas que já se foram... Basta olhar para o sobretudo e lembrar, sentir o cheiro e a presença

daquela pessoa. Ele quer despertar em nós esse tipo de sensação, utilizando-se de objetos (construídos com papel *craft*), para formar uma dramaturgia visual. As pessoas farão parte dessa dramaturgia. O papel e a cor devem representar o que é o interior, o nosso interior. Sugeri então que um ator careca (presente no grupo) fosse o condutor da cena.

Leszek pediu que cortássemos quatro faixas de papel *craft* e pintássemos cada uma de uma cor, de modo que o papel ficasse totalmente coberto pela tinta. A escolha da cor deveria ser pessoal, de modo que, nesse momento, revelasse algo de nós. Escolhi o azul, por ser intenso, forte. Não tive dúvidas quanto à cor que iria escolher. Pinte a faixa, meus dedos, meus pés, e me concentrei naquele azul que foi ficando cada vez mais intenso, mais bonito. Eu sabia que aquela seria a minha cor.

Depois, Leszek pediu que eu pintasse uma faixa de preto. Assim o fiz, com a ajuda de alguns colegas. O primeiro momento se encerrou com essa atividade. Me impressionou o *quorum* baixo. Por um lado, será bom, porque teremos mais atenção, quase exclusiva. Mas me entristece por perceber que uma figura tão importante e nessa ocasião tão disponível, está ministrando uma oficina para cinco pessoas, quando há vagas para 15.

No segundo momento começamos a forrar estruturas de madeira (acho que serão para o exercício do portal). Foram dez estruturas firmemente forradas com *craft*. Concentração e precisão foram necessárias para que as estruturas ficassem bem forradas.

Sábado - 19 de julho

Leszek mostrou um livro de fotos belíssimas, todas feitas por ele nas viagens e oficinas pelo mundo. Textura, cores, imagens, pessoas, casas, cidades, árvores, morte. Tudo faz parte do arquivo de informações imagéticas que ele oferece no livro. Havia também uma foto da oficina que ministrou no SESC Belenzinho, em 1999.

Exercício do Portal: Leszek me escolheu para iniciar o exercício. Duas pessoas seguram a estrutura de madeira. A indicação era para que o movimento surgisse juntamente com a voz, num crescente que chegasse ao ápice no momento de rasgar o papel e atravessar o portal. Minha sensação foi de que seu estava passando por um lugar estranho (pois no momento de rasgar eu fechei os olhos), e depois não tinha onde firmar os pés. Leszek disse que eu estava um pouco contida e que poderia ter sido mais expansiva. Assim se sucedeu com as outras pessoas, que revezavam-se também para segurar a estrutura, observar, proteger.

Leszek pediu que eu soltasse o cabelo e me colocasse no meio dos portais já rasgados. Fez duas fotos dessa imagem. Depois pediu que eu passasse por dois portais, um em seguida do outro. A sensação foi diferente em relação à primeira vez. Parece que essa passagem foi

mais intensa, mais difícil, talvez por serem dois portais. A voz também foi mais orgânica e acabou junto com o movimento. Em seguida, eu e Thaís passamos, em sentido contrário, pelo portal. Assim o fizemos, ao sinal de Leszek, que se escondeu para não nos influenciar com seu tempo. Ao som de palmas corremos e ao mesmo tempo atravessamos o portal. A sensação foi diferente das duas anteriores, dessa vez senti que ia atravessar uma coisa indefinida e não sabia o que havia do outro lado.

O desenho que cada um faz, que deixa impresso no papel é uma forma de revelar o nosso interior. A maneira como perfuramos também revela algo. No primeiro portal que fiz, ficou a imagem de uma flor, um pouco contida, tímida, e nos posteriores o “desenho” foi aumentando, como se eu estivesse me revelando mais e mais a cada portal. Lembro que quando João passou, furou o papel com a cabeça. Isso foi muito significativo, pois Leszek já tinha dito que João seria o condutor da cena do espetáculo, porque é o único careca do grupo, e a imagem da cabeça careca para ele (Leszek) é importante.

A próxima tarefa foi forrar uma mesa e duas cadeiras com *craft* amassado, de modo que elas parecessem mergulhadas no barro. Primeiramente é necessário um pedaço grande de papel para torcer como um lençol. Depois abre-se o papel e faz-se dele um precioso instrumento de trabalho, resistente, texturizado, monocromático e, acima de tudo, belo.

Forrei uma cadeira, levando em conta o meu tempo de concentração. Sempre faço os exercícios em silêncio, com o máximo de dedicação. Isso já foi percebido por Leszek, que comentou que se tivesse dez pessoas como eu faria um ótimo teatro. Fiquei lisonjeada, considerei o comentário um elogio à minha concentração, dedicação e disposição em estar realizando as coisas solicitadas. Me parece que o grupo é muito heterogêneo. Meu interesse é diferente. Tento perceber todos os detalhes da condução de Leszek, a maneira como ele olha, como amassa o papel, como fala, explica os exercícios, conduz à criação sem muita imposição. Percebo sua paciência e sensibilidade para respeitar o tempo de cada um, para cada etapa do trabalho.

Bem, depois das cadeiras e da mesa forradas, posicionamo-las no meio da sala, de frente para uma parede onde estavam todos os portais. Duas pessoas, com um saco de *craft* escondendo todo o corpo, sentaram-se nas cadeiras e passaram a realizar movimentos de autodescoberta. Quando sentissem a necessidade, deveriam tentar estabelecer contato com a outra pessoa, do outro lado da mesa. Sem que os atores soubessem, Leszek colocou papel molhado no meio da mesa. À medida que os atores avançavam percebendo a água, visivelmente as reações se modificavam. A água foi amolecendo o papel e logo a atriz colocou as mãos para fora e começou a tatear a mesa. O ator demorou mais para encontrar a

água, mas seu papel foi rasgando e ao final ele estava totalmente sobre a mesa, com pedaços de papel envoltos no corpo, totalmente inclinado para o lado dela. Percebemos o lado masculino e o feminino, a delicadeza, a velocidade, que foi diferente em ambos, e como a água foi fundamental para o equilíbrio da dupla. Lamentei não ter máquina fotográfica junto comigo naquele dia. Vimos imagens belíssimas.

Domingo - 20 de julho

Neste dia a manhã de trabalho foi um pouco conturbada. Leszek explicou-nos qual era a idéia do espetáculo que iremos apresentar no dia 25, que deverá durar de 20 a 30 minutos. A sala que foi disponibilizada para o espetáculo não é como Leszek gostaria que fosse. Ele necessita de uma sala teatral, escura, com profundidade, onde seja possível abrigar vários refletores e efeitos de luz. No entanto, teremos que fazer numa sala da Swift, antiga fábrica, visualmente interessante, mas extremamente movimentada e barulhenta. A sala é ampla, mais comprida que larga e será um lugar de passagem. As pessoas passarão para ver fragmentos do espetáculo, bem ao contrário do que Leszek havia planejado.

Enquanto ele explicava como seria o espaço e o que cada um de nós deveria fazer, observei que muitas vezes ele queria falar muito mais (e às vezes falava!), mas a tradução não era precisa. Percebi então que se prestasse atenção nas palavras dele, nos gestos, no olhar e na maneira como estava expondo as idéias, entenderia muito mais detalhes do que a tradutora nos dava.

Depois da exposição veríamos os vídeos dos espetáculos de Scena Plastyczna, mas uma incompatibilidade no sistema de vídeo não proporcionou a sessão.

Passamos então a confeccionar os materiais para o cenário. Todo o material usado no espetáculo será feito por nós durante a semana. Fizemos envelopes de papel muito compridos, com fita-crepe nas duas laterais, para reforçar. A seguir amassamos todos, como se fossem uma manga de camisa, colocando o braço dentro e amassando aos poucos. O efeito é muito interessante, e bastante simples de fazer.

A próxima tarefa foi cortar os papéis para a confecção da parede. A sala será toda forrada com *craft*. Cortamos 65 pedaços de 6,2 metros cada, da largura normal de um rolo de *craft*. Penso no que Teotônio Sobrinho escreveu no relatório da outra oficina, e concordo quando fala que muitos dos participantes acham que essa etapa do processo é meramente um trabalho braçal, mas para mim não é. É, sim, o envolvimento com o papel, a descoberta de como aparecem as formas (e a curiosidade de vê-las na luz), a concentração e a consciência de estar preparando um material de trabalho tão importante quanto cada um de nós. Amanhã será

o dia da confecção dos figurinos, e com certeza será outro momento muito importante, de descoberta da própria roupa, de criação deste ser/ator/papel, que estará imerso em mais papel, e sobre sua cabeça mais papel, e ao seu redor mais papel. O ator como objeto-papel. O ator como objeto de cena... Ou, como relata Teotônio, que a tese de Leszek talvez seja a de que o objeto revele o humano com muito mais eficiência do que a representação do humano pelo próprio ser humano.

Segunda-feira - 21 de julho

Acho que hoje foi o dia em que trabalhamos mais. Foi produtivo e cansativo. Fizemos todas as paredes do espaço cênico. Vários metros de fita, vários metros de papel, vários metros de corda e muita força para amassar tudo.

Depois, escolhemos as cores para o figurino. Escolhi o azul. Interessante perceber que o papel pintado não tem a textura do papel comum, parece mais sólido, mais resistente. Segundo Leszek, esta roupa deverá revelar um pouco de nossa personalidade.

Comecei a fazer um esboço de minha roupa. Estou pensando em fazer uma saia, um top e mangas amassadas. Acho que será simples, penso em moldar no corpo, amarrar em pequenos pontos só para firmar, de modo que seja fácil para colocar e tirar.

Terça-feira - 22 de julho

Hoje é o dia de finalizar o figurino. Terminei as mangas, fiz o *top*, a saia e um adereço para o cabelo. A saia me lembrou uma flor, a mesma imagem que apareceu no papel do portal. Acho que a flor, ou a imagem dela (que parece com uma tulipa, às vezes com uma rosa), está permeando o meu trabalho nesta semana. Minha rosa é da cor azul. Acredito que a minha prática em figurino facilitou a confecção das peças, num instante tudo estava pronto. Cortei e moldei as peças no meu corpo, depois amarrei com barbantes.

Fizemos os sacos brancos e beges para o “montinho”. Será preciso entrar no saco sem rasgá-lo. Depois o saco será fechado com fita, e nós estaremos prontos para o início do espetáculo.



Portal

Quarta-feira - 23 de julho

Hoje finalizamos as estruturas dos sacos. Leszek e eu pensamos e experimentamos qual seria a melhor forma de rasgar os sacos através da corda, de modo que a parte dos pés rasgasse antes, para rasgarmos o resto com as mãos. Acredito que desta maneira vai dar certo, mas percebo que ele está bastante preocupado com a eficácia do sistema. Pelo visto é muito detalhista, e a corda tem que abrir o saco exatamente do jeito que ele imagina.

Fiz uma breve entrevista com ele, perguntando algumas coisas sobre o seu teatro. Está gravada em vídeo, disponível para todos.

Vestimos os figurinos, fizemos algumas fotos para a *Folha de São Paulo*, ensaiamos os primeiros momentos de *Vala*, uma tradução não muito precisa para o nome que Leszek quer dar ao espetáculo. Consigo entender a imagem que ele propõe, quando um arado passa, deixa marcas no chão. Essas marcas dão a idéia imagética do espetáculo. Amanhã iremos para a Swift, será o dia de começar a montar o espaço.

Quinta-feira - 24 de julho

Hoje fomos à Swift para dar início à organização do espaço. A sala é ampla, mas estava suja e sem a cara de uma sala de espetáculo. Depois que iniciamos a arrumação, a “cara” começou a aparecer. Desenrolamos as cortinas, encapamos as madeiras, forramos a mesa, colocamos na posição certa. Penso que se eu soubesse um pouco mais de francês, poderia me comunicar melhor com Leszek. Hoje, incrivelmente, em vários momentos conseguimos estabelecer uma comunicação muito precisa. Tudo o que ele explicava eu entendia, apesar da limitação da língua. Foi quase mágico, em muitos momentos ele dava as instruções para mim, para que eu repassasse aos outros. Foi uma manhã de trabalho muito

especial, na qual as compreensões “apareciam” à minha frente. O entendimento das indicações não passava por um raciocínio lógico, mas por uma outra via que não sei explicar qual era. Da mesma maneira que entendia suas proposições, observava o espaço sendo desenhado e composto, e aquelas imagens me proporcionavam uma sensação de compreensão daquilo que estava sendo solicitado.



Espaço cênico de *Vala*.



Leszek dando algumas instruções antes do início do espetáculo.

Sexta-feira - 25 de julho

Hoje é o dia da apresentação. Percebo que todos estão um pouco nervosos. Não ensaiamos nenhuma vez. Leszek não quis. Disse que esta experiência deveria ser única e especial. Ele só repassou verbalmente conosco a seqüência dos acontecimentos e insistiu para

que fizéssemos todos os movimentos lentamente. É melhor fazer errado e lento do que fazer certo e rápido, disse. Pelo que posso notar, este espetáculo trará um outro tipo de percepção ao público, sobretudo visual e sonora. Ao som da música de Arvo Pärt, teremos surpresas, avisa Danuta, (dez minutos antes do início). Leszek poderá entrar em cena quando bem quiser. Adorei essa idéia, me fez pensar em Kantor!

O espetáculo começou com um pouco de atraso. Estávamos dentro de dois sacos, completamente fechados. Uma sensação imensa de claustrofobia. Eu estava em posição fetal, o que era aceitável para um determinado espaço de tempo. Não foi o que aconteceu. Mentalmente fui desenhando o espetáculo, baseada nos sons que ouvia e naquilo que havíamos previamente combinado. Eu sabia da seqüência, só não sabia que João (o careca, condutor da cena) estaria tão equivocado no tempo, e o que era para ser lento se tornou moroso, chato, cansativo. Eu não via a hora de sair daquele saco, estava ficando sem ar, sufocada. Chegou o momento de rasgar os sacos. O meu foi o segundo a ser rasgado. Um alívio, agora que entrava mais ar. Coloquei as mãos para fora do saco e fui puxando o papel que estava na madeira, tudo como havíamos combinado. Quando terminei, de súbito alguém puxou o meu saco e rasgou mais um pouco. Olhei para fora... era Leszek. Tremi! Uns segundos depois ele voltou e rasgou ainda mais. Nesse momento entendi que era para eu sair do saco. E assim o fiz. Levantei, olhei para o público. Girei em torno do eixo e parei de frente para Osmar, que estava na minha diagonal. A partir daí não sabia mais o que poderia acontecer, pois Leszek estava mudando a seqüência combinada. Fez indicações para que as duplas trocassem de lugar. Quando olhei para meu lado direito vi que ele rasgava a saia de Poliana, depois veio em minha direção e tirou uma manga, rasgou o *top* e um pedaço da minha saia. Assim fez com os outros dois atores. A seguir começou a rasgar as paredes do cenário e fazer indicações para que saíssemos de cena. E pouco a pouco a cena foi se desfazendo, com Leszek no comando, destruindo o cenário e construindo uma ação tão performática e tão verdadeira que me deu um certo nervosismo. No final, comentou comigo que percebeu que a encenação estava muito lenta e precisava ser mexida em algum momento. Já sabíamos que ele iria entrar em cena, mas não daquela maneira. Eu, particularmente, achei maravilhoso!

Mais tarde, conversando com pessoas que assistiram ao espetáculo, comprovei minha sensação de que ele realmente estava irritado com a lentidão da performance e resolveu entrar e “acabar com tudo”.

Na despedida, com um misto de tristeza e alegria, Leszek me disse que o espetáculo não funcionou como ele havia previsto. O que ficará na minha memória serão suas palavras

finais, seu olhar e sua certeza de que não irá esquecer desses dias. Para mim, ficará a recordação, o som de uma língua estranha (*Tak, Tak!*), imagens, fotos, sensações... e o azul de minha roupa, que consegui resgatar para guardar de recordação. Assim, toda vez que olhar para esse azul, lembrarei de *Route* e *Vala*, como a imagem do sobretudo de alguém!



Leszek interferindo diretamente na cena

Gláucia Grigolo – Rio Preto/Fpolis –2003.

ANEXOS

ANEXO A - ENTREVISTA COM LESZEK MADZIK

ANEXO B - ENTREVISTA COM ANA ALVARADO

ANEXO C - ENTREVISTA COM DANIEL VERONESE

ANEXO D - ENTREVISTA COM EMILIO GARCÍA WHEBI

ANEXO E - DISCURSO ; PIDO CASTIGO!- HEBE DE BONAFINI

ANEXO A

ENTREVISTA COM LESZEK MADZIK CONCEDIDA EM 23 DE JULHO DE 2003 – SÃO JOSÉ DO RIO PRETO - SP.

| | |
|---|--|
| TŁUMACZKA: - <i>Kto jest Leszek Madzik?</i> | TRADUTORA: - Quem é Leszek Madzik? |
| MADZIK: - <i>Kto jest? No cóż, ja myślę, że od czterdziestu lat świadomości jestem człowiekiem, który robi teatr... eh... tu się realizuję, tu się spełniam, tu się dzieje wszystko.</i> | MADZIK: - Quem é? Bem, acho que após quarenta anos de consciência, sou uma pessoa que faz teatro... eh... é com isso que me realizo, que me completo, é aí que tudo acontece [para mim] . |
| TŁUMACZKA: - <i>Jaki jest teatr Leszka?</i> | TRADUTORA: - Como é o teatro de Leszek? |
| MADZIK: - <i>Hmm..., ja myślę, że taki, który pragnie zdobyć drugiego człowieka, a zaraz podzielić się z nim swoimi kłopotami.</i> | MADZIK: - Hmm..., acho que é um teatro que deseja alcançar as outras pessoas, e compartilhar as suas inquietações com elas. |
| TŁUMACZKA: - <i>Glúcia czytała, że w pana teatrze jedno jedyne słowo, które istnieje to jest tytuł i czyta, że to występuje we wszystkich pana spektaklach.</i> | TRADUTORA: - A Glúcia leu que, no seu teatro, a única palavra que existe é o título e que isso ocorre em todos os seus espetáculos. |
| MADZIK: - <i>We wszystkich...</i> | MADZIK: - Em todos... |
| MADZIK: - <i>Tak. Jest to od... w tych siedemnastu premierach, które zrobiłem, tytuł jest jedynym słowem, które pada.</i> | MADZIK: - Sim. É isso... nas dezessete peças que realizei, o título é a única palavra que aparece. |
| TŁUMACZKA: - <i>Jaką rolę ma aktor w pana teatrze?</i> | TRADUTORA: - Que papel tem o ator no seu teatro? |
| MADZIK: - <i>No, jest jakby częścią tego wizualnego obrazu...</i> | MADZIK: - Bem, ele é como que uma parte do quadro visual... |
| MADZIK: - <i>on go ożywia...</i> | MADZIK: - ele dá vida a esse quadro... |
| MADZIK: - <i>daje mu swoją rzeźbę, swoje ciało...</i> | MADZIK: - ele dá a sua própria forma, o seu próprio corpo a esse quadro... |
| MADZIK: - <i>i też organiza dramaturgię tego spektaklu.</i> | MADZIK: - e também organiza a dramaturgia do espetáculo. |

| | |
|--|---|
| <i>TŁUMACZKA: - Czy aktor jest jakby kukłą z tym, z tym...?</i> | TRADUTORA: - O ator é como uma marionete? |
| <i>MADZIK: - W pewnym sensie, a nie tylko. Nie jest to pewnie jak u Appii... to jest taki krytyk, teoretyk teatru, Appia.</i> | MADZIK: - Num certo sentido, mas ele não é apenas isso. Certamente não é [uma marionete] no sentido de Appia... o crítico e teórico de teatro, Appia. |
| <i>TŁUMACZKA: - Jaki charakter... jakie po prostu ten aktor musi mieć sobie cechy?</i> | TRADUTORA: - Que caráter... quais as características que esse ator deve ter? |
| <i>MADZIK: - Cechy?</i> | MADZIK: - Características? |
| <i>MADZIK: - Tak. Parę elementów jest ważne... na pewno jakieś zrozumienie mojej idei, czyli taka psychyczna gotowość na wejście w ten temat...</i> | MADZIK: - Sim. Alguns elementos são importantes... com certeza uma certa compreensão da minha idéia, ou seja, uma certa disposição psíquica [mental] para entrar no tema em questão... |
| <i>MADZIK: - bardziej przeczucie i przyjęcie niż zrozumienie tego, co ja mówię z nim... wychodzę do niego.</i> | MADZIK: - é mais uma sensibilidade e uma aceitação do que uma compreensão do que eu lhe digo... do que exponho para ele. |
| <i>TŁUMACZKA: - Jak się rodzą po prostu idee spektaklu, nie wszystkich, tylko pewnego?</i> | TRADUTORA: - Como nascem as idéias de um espetáculo... não de todos, apenas de um determinado espetáculo? |
| <i>MADZIK: - Ale różnie się to rozkłada! W różnych tytułach jest inny impuls...</i> | MADZIK: - Mas elas se desenvolvem de diversas maneiras! Em várias peças há um impulso diferente... |
| <i>MADZIK: - ja nie programuję się tak, że teraz postanawiam myśleć o spektaklu, w tym czasie...</i> | MADZIK: - eu não me programo de forma que, num dado momento, decido pensar num espetáculo, naquele instante... |
| <i>MADZIK: - Ja myślę, że każda chwila, każde spotkanie, z przyrodą, z człowiekiem, z problemem, którym spotykał rodziły pewną sytuację, która naprowadza do teatru.</i> | MADZIK: - eu creio que cada momento, cada encontro, com a natureza, com pessoas, com problemas com que me deparei geraram situações que deram uma orientação para as peças. |
| <i>TŁUMACZKA: - Co przychodzi w</i> | TRADUTORA: - O que vem em primeiro |

| | |
|--|--|
| <p><i>pierwszym rzędzie? Występuje u pana jakiś wizualny..., jakiś... coś... czegoś wizuowanie, czy czegoś... po prostu muzyka jakaś... inspiracja chyba?</i></p> | <p>plano? Ocorre ao senhor alguma... imagem, ou algo assim... alguma música..., uma inspiração talvez?</p> |
| <p>MADZIK: - <i>Rozumiem... rozumiem...</i></p> | <p>MADZIK: - Entendo..., entendo...</p> |
| <p>MADZIK: - <i>ja wiem...tak, no... to się różnie rozkłada... zdarzało się tak, że muzyka mi od razu ukierunkowała na pewny klimat, na pewny obraz...</i></p> | <p>MADZIK: - sei... sim, bem... isso ocorre de diversas maneiras... já aconteceu de uma música me levar imediatamente a uma certa atmosfera, a uma certa imagem...</p> |
| <p>MADZIK: - <i>Ale niekoniecznie, tylko muzyka, po prostu, są też przykłady... jakiś... jakiś... jakieś spotkania dramatu czy twarzy ludzkie... to wszystko mi kierunkuje na tytuł.</i></p> | <p>MADZIK: - mas não necessariamente a música apenas, há também exemplos... de algum... algum... algum encontro com um drama ou com um rosto... tudo isso me orienta para um título.</p> |
| <p>TŁUMACZKA: - <i>Te elementy, które pan używa: wodę, zboża ziarno czy papier... czy coś... pan znaczy? Czy dlaczego pan to używa a nie na przykład coś innego?</i></p> | <p>TRADUTORA: - Esses elementos que o senhor usa: água, grãos de trigo ou papel... será que... o senhor quer dizer algo com isso? Por que o senhor utiliza isso e não outra coisa, por exemplo?</p> |
| <p>MADZIK: - <i>Myślę, że to ma związek z tym, że ja z każdego spektaklu na spektakl szukam jego jakiejś... redukcji, ubogości, jakiejś prostoty... bardzo prostego środka wyrazu i te tworzywa, które tu mówimy dają mi tego.</i></p> | <p>MADZIK: - Acho que isso tem a ver com o fato de que eu, de um espetáculo para outro, procuro a sua... uma certa redução, uma primitivismo, uma simplicidade... um meio mais simples de expressão, e esses materiais ma dão isso...</p> |
| <p>TŁUMACZKA: - <i>Światło też prawda...?</i></p> | <p>TRADUTORA: - A luz também, não é...?</p> |
| <p>MADZIK: - <i>Tak. Ale jest to jeszcze jak pytała o tworzywo. Światło jest teatralną inspiracją... ale jak już o tym mówiłem... to są te dwa elementy ważne właśnie... przywołanie... światło jest to bardzo dla mnie silny rodzaj dramaturgii...</i></p> | <p>MADZIK: - Sim. Mas, novamente, como a senhora perguntou sobre os materiais... a luz é uma inspiração teatral... como já falei... esses dois elementos justamente são importantes... a luz para mim é um forte gênero de dramaturgia...</p> |

| | |
|---|--|
| <i>MADZIK: - To tak jak w malarstwie światło ma, na przykład, bardzo ważne znaczenie u Rembrandta czy Caravaggia, to tak u mnie w teatrze... taka sama funkcja.</i> | <i>MADZIK: - assim como na pintura a luz tem um significado muito importante, por exemplo, em Rembrandt ou Caravaggio, assim também no meu caso no teatro... [a luz tem] a mesma função.</i> |
| <i>TŁUMACZKA: - Ona oczekuje pana jak najszybciej w Florianópolis, gdzie istnieją czterdzieści dwie plaże bardzo ładne, bardzo piękne.</i> | <i>TRADUTORA: - Ela espera o senhor o quanto antes em Florianópolis, onde existem 42 praias muito bonitas, lindas.</i> |
| <i>MADZIK: - Ah... marzy mi się... mam wrażenie, że nie poczułem tutaj, w tym mieście tego..., tej przyrody...</i> | <i>MADZIK: - Ah... eu sonho com isso... tenho a impressão que não senti aqui, nessa cidade esse..., essa natureza...</i> |
| <i>MADZIK: - Ale jak będę, może mnie porwać do siebie...</i> | <i>MADZIK: - Mas quando estiver [aqui novamente], ela pode me raptar...</i> |
| <i>MADZIK: - przy okazji mógłbym się zrewanżować jakimś warsztatem tam, czy coś... jakimś działaniem...</i> | <i>MADZIK: - eu poderia então retribuir com alguma oficina lá, ou com algum..., com alguma atividade...</i> |
| <i>MADZIK: - mógłbym przywieźć drugą wystawę razem z tą..., wystawę spektakli teatralnych, wszystkich.</i> | <i>MADZIK: - poderia trazer uma outra exposição, junto com essa..., uma exposição de todos os [meus] espetáculos teatrais.</i> |
| <i>GLÁUCIA: - Merci beaucoup.</i> | <i>GLÁUCIA: - Merci beaucoup.</i> |
| <i>MADZIK: - Merci , merci.</i> | <i>MADZIK: - Merci, merci.</i> |

Tradução: Eduardo Nadalin

ANEXO B

ENTREVISTA COM ANA ALVARADO CONCEDIDA EM 11 DE DEZEMBRO DE 2004 - BUENOS AIRES
- ARGENTINA.



Ana Alvarado.

Como se formou o El Periférico de Objetos?

Bom, se formou no ano de 1989, nós éramos todos companheiros num elenco de títeres do Teatro San Martín, dirigido por Ariel Bufano, um titeriteiro muito importante daqui. Veronese e eu havíamos estudado três anos com Bufano fora do grupo do teatro, depois fizemos uma audição, entramos no elenco e aí conhecemos García Whebi, o outro integrante do Periférico. Mais ou menos dois anos depois disso, formamos El Periférico de Objetos. Em parte foi como uma confrontação, em parte aparição de tudo o que não se podia dentro do teatro oficial [risos!], o que seria como prescritivo no teatro oficial. Aqui havia um movimento muito grande do teatro *underground*, um lugar paracultural. Creio que o Periférico nasce do cruzamento disso, da formação dos títeres, que já no caso de Bufano ele já havia feito uma troca grande porque havia trabalhado em grandes salas da cidade. Aí, este foi um lugar de trabalho de muitos anos. Assim nos conhecíamos como pessoas e armamos o Periférico fora daquele grupo, não tinha nada a ver com o grupo do Teatro San Martín.

Fizemos *Ubu Rey*, de Jarry, um clássico dos titeriteiros, mas aqui, neste momento em geral, não havia teatro com bonecos para adultos em Buenos Aires, e não sei se havia em outro lugar da Argentina. Havia teatro para crianças, ou este outro tipo de teatro popular, para todos. Mas não uma coisa como *Ubu*, especificamente, para adultos, ou para jovens adultos. E foi como um estímulo paracultural, revestido pela coisa transgressora do *underground* da época, mais escatológico, mais violento. Este foi o primeiro espetáculo, quem dirigiu foi

García Whebi. Todos nós atuávamos, e aí se integraram mais duas pessoas. Em geral, o Periférico hoje são estas três pessoas, os sobreviventes... Quando formamos o grupo, havia outra garota, chamada Paula Nátoli, que esteve por três anos, depois foi se dedicar a outros projetos.

Quando fazem os espetáculos, convidam as pessoas para trabalhar com vocês?

Agora sim.

Mas vocês três permanecem dirigindo?

A história vai mudando. Hoje é assim. Desde 1998 é assim. Há três cabeças que pensam tudo e depois convocamos as outras pessoas.

Isso não impede que cada um de vocês faça outros espetáculos, como outros grupos, não é?

Não [risos!]. O Periférico de Objetos é uma coisa, depois cada um tem sua vida no teatro, outras características. Isso é rico... senão seria terrível... O Periférico, digamos, foi muito grupal nos primeiros anos em que atuávamos todos. Estava também neste momento Román Lamas, que também foi um intérprete que ficou no grupo muitos anos. E fazíamos os espetáculos entre nós.

E como é atuar e dirigir na mesma obra?

Nós podemos fazer isso pelo tipo de relação que temos. Há quinze anos trabalhamos juntos. Uma coisa é ser “ator-ator”, e outra coisa é ser “ator com objetos”. Porque o manipulador é uma pessoa que está acostumada a estar dentro e fora, permanentemente, porque, por mais que seja, está olhando a outro. Não é este tipo de relação que o ator tem consigo mesmo na cena que não lhe permite ter a consciência de todo o entorno. Isso dificulta muito, ele pode objetivar. E nesse tipo de linguagem há muita objetivação, e nós armamos muitos roteiros os três juntos. Até duas semanas antes da estréia todos fazemos tudo.

Em alguns espetáculos, Emilio e eu atuávamos. Então, nos últimos dias ficava somente Daniel do lado de fora e ele tomava as últimas decisões, porque nós confiamos uns nos outros. Quando Emilio atua e eu não atuo, somos dois de fora. Em *La última noche de la humanidad*, por exemplo, ele atuou no final do processo porque o ator que estava foi embora e Emilio teve que atuar.

Agora estamos tratando de voltar a nos concentrar em nós mesmos, em pouca gente e nos objetos. Abrimos muito e sentimos que estávamos perdendo a identidade, e aí não nos identificávamos mais. Tratamos de voltar. O Periférico de Objetos é como um critério de teatro.

O que define o teatro que fazemos não é o ator nem o objeto, senão o “entre”. Usando vários teóricos [risos!] nos parece que o que realmente cria o interesse não está posto nem no objeto, nem no ator, senão em algo que está no meio, na relação. Então, quando dou aulas, vou trabalhando várias coisas, para ver até onde eu literalmente posso despregar os corpos que trabalham, que recursos o ator vai encontrando para mandar a vida ao objeto sem tocá-lo. Como uma noção da palavra manipulação tomada como uma técnica para o ator, como se pudéssemos chamar de manipulação um modo de atuar.

Que modo de atuação é esse?

É quando se está presente como personagem e mesmo assim há outro que vive por você. Porque você dá a vida, com alguns de seus recursos. Por exemplo, um ator com outro ator: o ator não pode fazer nada até que não sinta que o outro o está impulsionando, de alguma maneira. Falo da cena, de técnicas de atuação. O diretor do espetáculo tem o olhar de fora...

Quando você atua, sente a manipulação vinda de fora?

Sou muito diretora a essa altura, é muito difícil eu me deixar dirigir. Sim, mas poderia ser, não é nada pejorativo, também significa manipular os outros, como quando criticamos os políticos [risos!] Há uma zona perversa, jogo de poder, a direção cênica pode cair aí tranqüilamente, na perversão. Não é a minha experiência, eu não tive diretores perversos, tive alguns mais ou menos autoritários [risos!], mas não manipuladores.

Jorge Dubatti descreve nove modelos ou tendências para o ator do novo teatro de Buenos Aires, e classifica os atores do El Periférico de Objetos como “supermarionetes simbolistas”. Você concorda com isso?

É uma classificação dele. Creio que Gordon Craig foi muito importante para todo o século XX, mas eu creio que a teoria de Craig é ideologia e está dirigida mais ao ator, na realidade não a nós, mas também posso tomá-la como inspiração, como parte minha. Mas me agrada mais Kantor, que também vê o objeto como um modelo para o ator, o manequim como modelo.

Kantor é uma referência forte para o El Periférico de Objetos?

Sim. Kantor é uma referência muito forte. Para mim é central, cada um tem suas explicações. Eu estudava artes visuais e foram duas ou três coisas que vi no teatro que mudaram a minha visão, uma delas foi Kantor. Na verdade eu não podia crer que este homem havia transformado o conceito, o teatro, as cores, o espaço, e todas as coisas estavam ali, juntas. Isso e a minha formação com Bufano, que era um grande mestre, e havia começado a trabalhar a manipulação à vista do público. Creio que foram os dois que me marcaram muito... O tratamento que nasce do cerimonial como procedimento... A preferência por Kantor é

evidente, mas aqui se cruzam Kantor, Grotowski, todos poloneses, teatro de espaços reduzidos, da incomodação, do objeto, da cama, do armário. Mais conscientes ou menos conscientes, estas referências aparecem aqui.

Você diz, em sua monografia, que os processos de criação dos espetáculos são longos e passam por etapas de destruir o construído. Por quê?

Porque nos frustramos muito. Todos os espetáculos passam por isso. Alguns temos muito pouco tempo e destruímos alguns dias antes da estréia [risos!].

E como fazem?

Não estreamos [Risos!]. Estreamos depois e mudamos tudo. A maioria dos espetáculos não são o que são até a metade do processo. Em geral colocamos muitas coisas e no final temos que tirar quase tudo.

Por que não agrada?

Porque não agrada, não gostamos e porque não nos conta, não comunica. Por exemplo, quando fizemos *Zoedipous* havíamos mandado fazer dez bonecos, todos iguais, que eram para nós um coro grego. Foram caríssimos! Estávamos seguríssimos do coro grego, queríamos usar este coro grego, passamos dias... Colocávamos aqui, colocávamos ali, e depois tivemos que tirá-los e acabamos usando os bonecos de sempre, e o que ficou era o que tinha que ficar, por mais que quiséssemos, os bonecos não tinham que entrar. Era uma idéia. Quando você trabalha com objetos tem que concretizar as idéias, porque se uma idéia não funciona, pode-se provar outra coisa, pelo menos deve haver um protótipo, para provar se funciona. Tudo vai muito em função do objeto. Há muitos objetos que nos dão o caminho.

Alguns textos dos espetáculos do Periférico são escritos por Daniel Veronese...

Não muitos, alguns. *Variaciones sobre B*, como o universo de Beckett criado por Daniel, *El hombre de arena* e *Circoneuro. Máquina Hamlet* é de Müller e nós três fazemos os roteiros. Daniel é autor de teatro. Cria o teatro de atores e põe em cena suas obras como autor e diretor. Só no que figura a palavra El Periférico de Objetos é que é do grupo El Periférico de Objetos. O que não figura é a estética do Daniel, que é muito diferente. Há influências, claro, porque ele é uma voz muito importante no grupo, mas, se você for ver, a linha do espetáculo é muito distinta.

Em *La última noche de la humanidad*, como criaram a cena do início? O que representam aqueles corpos emaranhados em lama e em outros corpos?

Nós lemos (superficialmente porque são 600 páginas!) *Os últimos dias da humanidade*, de Karl Krauss, que fala sobre a Primeira Guerra Mundial. É o primeiro que vê a questão da guerra midiática, a guerra em que estão metidas as informações da imprensa, de

como se arma uma guerra. É a primeira vez que se vê a complexidade de outras zonas da criação da guerra. E a Primeira Guerra Mundial era uma guerra de trincheiras, guerra de barro, soldados. Sobre esta leitura de Karl Krauss que nós nos debruçamos. Teríamos que fazer, porque o pedido da Áustria era esse. E assim geramos a cena do barro, a guerra suja, a guerra negra. Então, no espetáculo temos a parte negra e a parte branca. Eram como duas realidades da mesma coisa. Na parte negra está o sangue, a carne, o barro, a chanchada, o corpo que se disfarça na trincheira, na guerra suja, a guerra como era. E a parte branca representa (para nós, para os outros pode ser outra coisa) a mesma situação de opressão, mas completamente limpa, aparentemente não havia, mas a voz de fora ia regendo...

Em inglês!

[Risos!]

É uma crítica?

Sim, sim. Nenhum de nós é fanático pela esquerda revolucionária, mas eu creio que o grande mentor da nossa época, da guerra, são os EUA, como todos os poderosos... E depois, o nosso trabalho foi influenciado, porque estávamos ensaiando quando aconteceu o 11 de setembro, quando começou a guerra do Afeganistão, e estreamos quando começou a guerra em Bagdá. Estávamos carregados, tínhamos que falar sobre a guerra. Esta guerra, destes últimos dois anos, estava muito forte. Por isso aparece esta referência, que agora parece muito óbvia, às torres gêmeas. Quando Emilio foi à Espanha com o espetáculo, sintetizou algumas coisas que estavam muito explicadas.

Vocês ainda apresentam o espetáculo?

Sim, mas não temos muita vontade de continuar seguindo com o espetáculo.

O que estão fazendo agora?

Agora estamos fazendo, precariamente, apenas começamos a falar dele, se chama *La venganza de los niños*. Estamos arrumando as cenas, são hipóteses, pensando na infância e sua possível vingança, e nas crianças que se vingam, o que as toca. De novo aparece a infância no olhar do Periférico. Digo Periférico porque o que é Periférico não é exatamente as pessoas separadas. Nós nos preocupamos muito e inclusive usamos o adjetivo “isso é Periférico, isso não é Periférico”, para que se arme um mundo que seja deste grupo, porque às vezes, por aí, separadamente, podemos falar diferente. *Mujeres sonáran caballos e La ultima noche de la humanidad* são muito distintos, com relação ao corpo do ator, ao texto, com um montão de coisas que não são periféricas.

Quais as indicações que você como diretora dá aos atores para a construção dos corpos em cena? Como exemplo, a primeira cena de *La ultima noche de la humanidad*.

Nós trabalhamos bastante com fotos, como primeiras reuniões de mesa. As fotos são terríveis normalmente, trabalhamos com fotos de guerra, de mutilações, toda uma série de material que depois se harmonizou em uma coreografia que era muito elementar. Uma coreografia que queria evocar algo primitivo, ou algo dos primeiros homens, imagens de primatas, uma coreografia mínima. E depois estava a dificuldade de sustentar os bonecos. Isto já gera uma dinâmica para a cena. Cada um já tinha o seu boneco. Alguns dos atores de *La última noche...* eram manipuladores, Román, Emilio. Mas Eliana, que foi aluna minha, nunca tinha pegado um boneco. Tivemos que dar uma volta para não perdê-los dela e mantê-los vivos [os atores e os bonecos]. Vivos até onde estavam vivos. Deveriam suportar o peso do boneco, levá-lo; se o boneco caía, deveriam cair, porque eram dois corpos... Isso criou uma dificuldade... E depois veio o barro [risos!]. O barro veio no final, depois de tudo. Tivemos dificuldade para fazê-lo. Tínhamos que armar antes toda esta coreografia. E no meio se improvisa, se vai pautando territórios em cena, mas, bem, no meio o ator vai provando, vai movendo.

O ator tem liberdade de criar, de improvisar?

Alguma liberdade tem. O que acontece é que o teatro com objetos é complexo para improvisar.

Necessita de um rigor, de uma direção justa?

Sim, é complexo porque o movimento dos bonecos deve ser preciso. Salvo as pessoas que já têm muitos anos de manipulação, pode dissociar o objeto e quase faz o mesmo que um ator. Mas, se não tem muitos anos disso, toda a concentração no objeto dificulta muito a improvisação ou ralenta muito. O diretor vê o que é a estética, por exemplo, se eu tenho que armar um espaço para dois planos, para o plano pequeno com o nível geral do objeto e o plano grande do ator, este espaço é muito racional, ou seja, o diretor tem que gerá-lo porque não convivem no mesmo espaço, não se desenvolvem da mesma maneira. A distância que percorre um com suas pernas é infinitamente maior que o outro. Há que eleger, reduzir ao ator ou contê-lo.

E como se faz a escolha dos objetos?

Há uma parte que nós decidimos porque gostamos, pode ser arbitrária, e a outra é que nós temos acumulado muitos tipos de material. As primeiras improvisações fazemos com estes bonecos e vamos criando as minicenas, mas primeiro provamos com estes bonecos. Por exemplo, agora o que fizemos é praticamente nada, é tratar de armar uma estampa visual, e tratamos de que o que ocorra seja o mínimo imprescindível para criar a ação, para que se mantenha uma escultura. Estamos tentando isso. Nestas cenas o que faço é (faz um gesto com

o braço)... Emilio me responde com um gesto do corpo. Há um sapo, um objeto que faz como “wac!” e não se move muito, tem um sensor. Vamos criando uma coreografia com estes códigos, códigos de comunicação entre estes três, e vemos o que acontece.

Existe uma convivência de objetos com atores vivos. Essa convivência vida/morte está muito presente nos espetáculos do grupo. Por que essa relação interessa?

Creio que os objetos geram isso. Creio que o que te disse sobre Kantor não é factual, efetivamente, todos os objetos, os bonecos, os manequins têm a presença muito grande da morte. Há muitos bonecos que são desenhados para estar em ação, por exemplo, até as Barbies estão sempre como se em movimento. Mas, mesmo assim, há um *gap*, um momento em que você olha para elas e percebe a presença da morte.

Às vezes provamos com coisas impossíveis, não só com bonecos, por exemplo, com este copo... até onde posso chegar com ele cheio, vazio, etc. Como é a aparência de vida, isto tem vida? Às vezes chegamos a coisas interessantes, às vezes não. Geralmente colocamos bonecos porque é muito difícil com outros objetos criar teatro, basicamente, a teatralidade.

Vocês estão viajando muito pelo exterior. Como é a recepção dos espetáculos do grupo fora da Argentina?

Bem, está sendo muito boa, uma das coisas milagrosas da vida. Nós começamos a viajar, a princípio, pela América Latina, Brasil, Uruguai, com os primeiros espetáculos. Mas sair para a Europa e ir seguindo foi com *Máquina Hamlet*, de Müller. Creio que havia algo de casual também, nós fizemos *Máquina Hamlet* no ano em que morreu Müller. Então era como que uma das últimas encenações, estava comentada no GETEA e recebemos um convite da Alemanha. Iniciou-se um circuito através da obra porque esta encenação foi considerada como um olhar muito diferente do europeu sobre *Máquina Hamlet*. Com este espetáculo viajamos muito.

Mas não o fazem mais?

Não, não queremos na realidade. Eu gosto dele, se vejo com alunos, vejo que as coisas estão muito bem. Creio que está bem lido algo de Müller na América Latina. É muito difícil ler este texto aqui. Creio que o encontramos como uma volta....

A recepção dos outros espetáculos também é boa?

Sim, se armou como que um “setor”. O Periférico ocupa como um “setor” nestes tipos de eventos internacionais. Representa um tipo de teatro deste país, como um outro grupo do Brasil ou da Argentina, ou nova dramaturgia... Esta questão do objeto e do ator, evidentemente, por alguma razão, neste grupo se deu diferente do que havia na Europa. Há coisas para ver mais além disso. Eu vejo outro sentido quando vejo teatro com objetos lá.

Creio que nós elegemos zona de violência, de obscenidade muito radical com os objetos, que estão um pouco estetizados. Em geral, há alguns titeriteiros europeus que fazem grandes encenações, é como um esteta, trabalham muito o simbólico, os objetos como metáfora, tudo muito estético. Philippe Genty é como um paradigma de uma época, e tudo é muito lindo, está bem, não há nenhum tipo de ruptura, de violência, de horror. Creio que para eles foi novo contar o horror através dos bonequinhos. Mas sempre diziam que estávamos falando da Argentina...[risos!]. Sim, não digo que não, na Argentina.... [risos!]. Nós pensávamos estar falando do mundo exterior, não só da Argentina. Houve uma vez no Canadá, eu estava muito irritada, havíamos feito *Máquina Hamlet*, e era um momento em que a OTAN estava bombardeando a Sérvia, foi horrível... a solução deles foi atacar contra a população civil. E o Canadá estava na OTAN, é particularmente um país muito humanista, com um discurso muito civilizado... Então... *dá-le com Argentina! dá-le com Argentina!* E a violência... a releitura da violência... a repressão... a tortura... o genocídio... Em um momento eu falei: Está bem, na Argentina tem isso tudo, mas nesse momento a OTAN está bombardeando a população civil.. é genocídio isso... não porque não queiramos... Não são só os sul-americanos que cometem crimes...

Vou te mandar alguns artigos que falam das obras de Daniel, porque às vezes, quando falam das obras de Daniel, falam do Periférico. Lembre-se de não misturar...[risos!]. Quando um teórico toma a obra de Daniel inclui tudo, dentro disto está o teatro do Periférico. Sobretudo pelas pessoas que trabalham em um processo com ele e de repente desaparecem dentro da palavra Periférico de Objetos. Alguns atores que trabalham com ele são atores conhecidos do meio teatral.

Como fazem para escolher os atores para trabalharem nas obras?

Em geral, como o Periférico não trabalha muito texto falado, não necessitamos o ator convencional. Procuramos ou entre os alunos que poderemos ter, ou entre gente formada, com multiformação. Aqui há muitos atores, há atores-bailarinos, manipuladores, que não são às vezes atores, há gente com formação mista, em circo. Aqui, o ator jovem está multiformado em geral, e isso é bárbaro, porque ou canta, ou dança, ou sobe no trapézio, manipula bonecos, tem um repertório. Faz 20 anos que não se formam atores com uma só função. Aqui há muitos bons professores.

Apesar de nos trabalhos do Periférico, os atores estarem “marionetizados” em cena, eles têm que ter uma multiformação?

Sim, mas não são marionetes. Estão contidos dentro da encenação. Pertencem, como os objetos, à encenação, mas isso não quer dizer que tenham que reduzir sua expressividade e sim sintetizar. Necessitam poder sintetizar. Eu ministrei uma oficina em Mar del Plata, onde a maioria era bailarino. Os bailarinos, ao contrário do que pensam muitas pessoas, são ótimos para este trabalho, porque já têm a seqüência na cabeça, armam tudo, têm o controle do corpo para não ir em cima dos objetos e portanto perdê-los, porque o objeto lhes ganha sempre... Você pode mover-se, falar ... e o objeto está quieto... para entrar em diálogo... O ator de formação naturalista não tem simpatia pelo objeto. O bailarino sim, porque ele está acostumado a trabalhar movimentos, silêncio, imobilidade, então ele sabe o que é reduzir. Às vezes lhes digo, vamos trabalhar ralentando, ou acelerando. Para um ator que está trabalhando com as emoções, como acelerar ou retardar? É uma coisa exterior, é o oposto do teatro naturalista. Aqui há um tipo de teatro mais direcionado à escola de Meyerhold, em que fazem trabalhos muito interessantes com atores. Nós já trabalhamos com esses atores. Ricardo Bartis, por exemplo, já trabalha muito desnaturalizadamente, com o corpo muito dissociado, muito “monstruosado” [risos!], que pode se transformar em monstros, é objetivo, alguns sabem chegar aí.

Aqui eu gosto muito de um ator que vem da escola de Barba, que, teoricamente, não poderia combinar, mas este combina, com qualquer coisa [risos!]. Há atores que treinam com objetos, há atores que não.

Você falava antes sobre a noção de grupo...

Nós, quando fundamos o Periférico, era como se quiséssemos dizer a nós mesmos... A nossa geração era considerada com pouca voz, havia pouco espaço para sua voz. Então, se montava algo para poder dizer o que se queria dizer, então elegiam os autores ou reformulavam os autores, ou o autor estava dentro do grupo. Por exemplo, eles [os atores de *La chira*, espetáculo dirigido por Alvarado] são um grupo de atores que querem atravessar experiências com distintos diretores. O grupo busca a autoria, eles se entregam, elegem o diretor. O diretor anterior a mim foi Diego Cazabat, que tem um olhar completamente diferente. Eles foram sinceros no processo com ele, e depois comigo, os mesmos atores... Eu vi o espetáculo e era um espetáculo, digamos, com a estética do Cazabat. Depois passaram a isso comigo, que era com pouco movimento, olhar, parar, a princípio sofreram muito. Perguntavam: que faço? E eu dizia: nada, não façam nada! [Risos!].

Onde o Periférico de Objetos ensaia seus espetáculos?

Nós ensaiamos no estúdio, na casa do Daniel.

Vocês não têm espaço próprio?

Não, ainda não. Talvez mais tarde. Mas o que acontece é que para administrar um espaço é necessário muito tempo. E nós não temos esse tempo. Teríamos que deixar de fazer outras coisas para cuidar do espaço, do bar. Acho que este não é o momento.

ANEXO C

ENTREVISTA COM DANIEL VERONESE CONCEDIDA EM 13 DE DEZEMBRO DE 2004 - BUENOS AIRES – ARGENTINA.

Vou fazer a você a mesma pergunta que fiz a Ana Alvarado: Jorge Dubatti descreve nove modelos ou tendências para o ator do novo teatro de Buenos Aires, e classifica os atores do El Periférico de Objetos como “supermarionetes simbolistas”. Você concorda com isso?

Em geral, eu sinto que faço teatro com o Periférico ou fora do Periférico. Em *Um hombre que se ahoga* [espetáculo dirigido por Veronese] é um trabalho que não tem nada a ver com objetos. Tudo isso sempre faço, digamos, um pouco inconsciente. Todas as definições que se fazem ou se farão sobre o meu trabalho e sobre o trabalho da maioria dos teatristas são definições que o teatro não pode abarcar. Em geral, eu trato de não classificar o meu trabalho porque isso não me serve na hora de criar, porque os trabalhos são muito distintos, de acordo com cada obra, e porque toda a classificação serve mais a quem investiga o teatro do que a quem o faz. O ator como supermarionete simbolista... realmente eu não sei o que significa, nem necessito saber. Compreendo Dubatti, ele é um amigo, conheço-o muito e diria que não. Diria que não porque não posso definir meu trabalho com uma só palavra. Quando trabalho para o Periférico, trabalho de uma maneira, e em cada obra escolhemos os atores de uma maneira distinta, de uma maneira que não está preconcebida anteriormente.

Como fazem a escolha dos atores?

Este é um novo trabalho que estamos fazendo [aponta para os bonecos colocados no tablado, no centro da sala] e, todavia, não sabemos como vai ser, não temos nenhum tipo de preconceitos sobre como vamos trabalhar. Investigamos e onde vemos que aparece algo que nos interessa por um aspecto e ainda não usamos, acontece por aí.

Estão trabalhando vocês três, Ana, Emilio e você?

Sim, Ana, Emilio e eu, e ainda Felicitas que é nossa assistente. Seguramente vai trabalhar uma pessoa a mais, mas agora somos só nós. As definições, vou repetir, as definições sobre a forma de trabalho às vezes são engraçadas, não sei o que significa supermarionete e muito menos simbolista. Uma supermarionete... imaginamos um ator robótico, que não tem sentimentos e que atua sob uma forma totalmente... está muito longe da minha idéia sobre o teatro. Minha idéia de teatro é buscar a verdade, onde o ator seja um titeriteiro, um marionetista, possa encontrar a verdade. Isto me soa muito intelectual, me soa

como um olhar intelectual. Para fazer teatro tem que se esquecer dos conceitos intelectuais. Eu compreendo ele [Dubatti] e o respeito, mas eu não posso ver, isso e se tivesse que fazer um esforço e pudesse chegar ao conceito para vê-lo, tampouco o faria. Não é algo que me permite trabalhar a teorização ou a intelectualização sobre o teatro. Em geral, eu sinto que toda a intelectualização sobre teatro serve para compreendê-lo, mas não para eu fazê-lo. Quando me encontro com alguém que me explica algo, digo, então que quero vê-lo fazer. Então quando vejo que é só um discurso fora da cena, é distinto da cena, é superior... isso não serve para fazer teatro. Não me diga que se pode intelectualizar algo que não se possa desenvolver na cena. O teatro, para mim, acontece na cena.

Então, para você, o teatro é essencialmente prático?

Se há uma teorização, é posterior à prática, nunca anterior. Tudo o que tem a ver com o Periférico é algo que surge da prática, provamos e dizemos “ah, isso acontece dessa maneira”, nunca faríamos antes da prática. Quando estava trabalhando com um ator [do espetáculo *Um homem que se ahoga*], ele me disse: “Creio que Masha deveria...”. Eu disse “Porque dizes isso?”, e ele respondeu “Porque eu leio...” Enfatizei: “Como podes saber como é Masha, ou o que quer Masha se ainda não provou?” Eu sou um pouco extremo nisso, mas não permito uma teorização sobre os materiais até que eles não sejam parte do teatro... Parece que o teatro é sucesso, acontecimento, não é idéia. Teatro é acontecer em cena, não acontecer na mente e na sensibilidade do ator. Quando tem que acontecer é na cena e no corpo do espectador. É claro, no corpo do ator também, mas ele não deve sentir nada, deve fazer. Se vejo que produz algo na platéia, está bem. O ator não está em cena para se emocionar, mas para emocionar o público.

Que diferença há entre trabalhar com o El Periférico de Objetos e com outros grupos e atores? Existe uma particularidade no Periférico?

Bom, ambos são teatro. É como dizer: nadar no mar e nadar no rio ou em uma piscina. Não há sentido valorativo, mas deve saber o que se quer com o teatro. Eu, com o teatro, quero que o espectador se comova, saia da sala de uma maneira distinta de como entrou, e com os atores emprego minhas técnicas, algumas ferramentas, que quando dirijo com o Periférico são outras, que têm a ver com a matéria-prima. Há coisas que os objetos fazem muito melhor que os atores, e há coisas que os atores fazem muito melhor que os objetos. Então, não pedir em um espetáculo aos objetos as coisas que fazem os atores. Viste que não temos um só objeto em cena [falando de *Un hombre que se ahoga*] porque não precisamos. Então, para este tipo de emoção, este tipo de clima, os atores são insuperáveis. Eu não poderia fazer aquilo com

objetos. Isto que estamos fazendo agora com o Periférico nunca faríamos com atores, tem a ver com a matéria-prima que é parte do trabalho. Se pensa em objetos e se pensa em atores.

Como vocês escolhem os objetos?

Veja, alguém falou da criação como um dardo lançado no escuro. Creio que estamos lançando um dardo na escuridão e não sabemos a que vamos nos apegar. Mas confiar que, no momento em que “toca”, chega em algum lugar, haverá uma direção. Então, em um momento, trabalhamos muito com estas bonecas antigas [mostra as bonecas no tablado]. Mas já faz oito anos que não as usamos e agora poderemos usá-las. Elas são muito boas para o teatro do Periférico porque são antropomórficas, são sinistras.

Sobre a sua dramaturgia, como é encená-la no El Periférico e fora dele?

Alguns trabalhos eu escrevo para o Periférico e outros para os atores. Agora, talvez esteja mais para trabalhar com atores, porque passamos isso com o Periférico, passamos de um momento muito objetual, de trabalho com títeres, onde estávamos escondidos por trás das máscaras negras. E há isso que você viu em *El suicídio* e em *La ultima noche de la humanidad*, onde a presença atorial é muito forte, desapareceu todo o artifício, toda a manipulação. Isto foi um arco muito grande que fizemos. Em meio a este arco eu estive aprofundando outras coisas que tinham a ver com atuação, com o ator, com o corpo do ator e não com os objetos. Há uma parte minha que está muito inclinada a este tipo de teatro.

Un hombre que se ahoga, *Mujeres soñaran caballos* e *Open house*, você viu, este universo não tem a ver com os objetos. Eu sinto que é um lugar, então a minha escritura também está muito dirigida a isso. É uma escritura onde eu sinto que estou escrevendo para atores. Quando escrevo para objetos (e já faz tempo que não escrevo para objetos) as situações são muito mais cênicas, a partir das idéias cênicas escrevo, ou escrevemos, mas a partir das idéias cênicas. Algo que tem mais a ver com o discurso visual de cena, mais do que com o discurso lógico das palavras. O teatro de objetos é essencialmente visual.

Esse ator que trabalha nos espetáculos do Periférico, que recursos precisa ter?

Tem que ter um bom trabalho corporal, uma possibilidade expressiva, às vezes muito sintética, tem que, em algum momento, deixar de lado seu egocentrismo e tentar não competir com os objetos porque eles vão ganhar [risos!].

Por quê?

Porque são muito mais misteriosos. Se pára um ator na minha frente, eu vejo: “Ah, está parado, está esperando, ou olha para lá, está cansado, é enérgico...”. Me parece que no objeto há algo de morte que aparece, então é um personagem que abarca tudo, que incomoda. Não tens que estar pensando em tentar normalizá-lo, porque ele já não é normal. Creio que o

espectador faz um jogo com o ator, em tentar compreendê-lo e arrastá-lo a alguma situação, imediatamente incorporá-lo em alguma situação. Ao contrário, o boneco está aí e a situação já está dada, não importa o que faça. A incomodidade existe porque é um elemento morto que se move, há um elemento sinistro que nos atrai e nos interessa, nós todos queremos conhecer algo sobre a morte, algo que nos assuste. Não quer dizer que gostamos disso, mas nos atrai. O ator é um homem, que por mais que esteja vestido é um corpo. O objeto é um estranho que incomoda e fala da morte.

Ele sempre fala da morte?

Na primeira instância sim, porque eu sei que deveria estar sem se mover, porque está morto, mas se move... Às vezes pode ser bom vê-lo mover-se porque assim se está conhecendo algo a mais da vida. Conhecemos a morte num sentido muito mais amplo. Quando vemos um acidente, todos param para olhar... isso é tão atrativo. O boneco tem que subir à expressividade do ator, mas o ator tem que subir à expressividade do objeto.

Então sempre há um jogo, uma relação entre objetos e atores?

Em nossos espetáculos sim. Não no primeiro espetáculo, mas já no segundo se produzia isso. Nos demos conta de que o ator manejava um boneco (em *Variações sobre B...*) e o boneco olhava para o manipulador, olhava para o público, e se começou um jogo, o ator que manipulava começou a olhar o que o boneco olhava, mas este estava na sua mão. Se produzia um distanciamento mecânico e afetivo também, como se o manipulador, que todos viam que estava manipulando com sua mão, não fosse consciente de sua ação. Então, por sua atitude atoral, as pessoas deixavam de dar-se conta, ou, por convenção, viam o boneco sozinho, e o manipulador que estava atrás deveria saber o que fazer quando fosse revelado no cenário.

Tadeusz Kantor é uma referência para o El Periférico de Objetos?

Primeiro porque mais além dos objetos, ele era um criador extraordinário, muito referencial; em seus espetáculos ele estava em cena. Os espetáculos eram ele, o seu mundo, suas opções, seu dinheiro, seus fantasmas, e ao mesmo tempo era algo universal, porque fazia sentido com uma qualidade e uma profundidade, na qual falava da humanidade, não falava da sua própria humanidade... e ainda usava objetos, de uma maneira distinta, claro! Mas utilizava o objeto como um modelo para o ator vivo, ele dizia, os manequins como modelo para o ator. Está falando disso, me parece, da energia que o manequim tem, a energia mortuária que é sobre a vida, porque um manequim não pode deixar de ser matéria morta, mesmo que comece a se mover. É matéria morta com um ator vivo que está em imobilidade. Há uma grande

energia que tem a ver com a energia acumulada e que é estetizada, creio que o ator não conta com isso na hora de trabalhar. Esta síntese tem a ver com o teatro de objetos.

Kantor escolhia para os espetáculos alguns objetos que estavam relacionados com a memória dele, da família, da guerra, etc. Alguns objetos utilizados pelo El Periférico têm relação com a memória de vocês ou do país?

Não. Porque apesar de sermos argentinos e melancólicos, somos também muito irônicos, não trabalhamos com as recordações, essas coisas vamos deixando de lado. Somos mais selvagens, trabalhamos com coisas que encontramos nas ruas e testamos. Se não entra em um espetáculo, deixamos para o próximo. Vamos como que elegendo para ver onde entra isto que encontramos, às vezes sem nos importarmos muito com o significado dessa coisa. Não somos tão melancólicos. Sim, acreditamos que quando um objeto entra no espetáculo (depois de termos pesquisado vários) ele tem uma capacidade expressiva que por algum motivo entra e não sabemos qual é, mas entra. E dizemos, bom, estes são os objetos, é sobre estes que trabalhamos. Isso nos dá uma força, uma necessidade de fazermos juntos. Aqui há bonecas de vários espetáculos, cada uma tem sua carga sem haver sido um objeto da nossa memória, sem haver sido um objeto que fala sobre nossos pais ou sobre algo. São objetos que, uma vez que entraram no espetáculo, estão carregados de uma intensidade e de uma história que só interessa a nós. Nós tratamos cada boneco um familiar.

Mas eles não deixam, então, de carregar a memória do espetáculo?

Sim. Este (aponta para um boneco) é assim. Este personagem não pode ser outro objeto. É como se você estivesse contando uma história com um ator que não é ator, é um personagem. Pode atuar em película, em cinema, então os atores têm uma verdade que é suprema. Com os bonecos acontece assim, os objetos são escolhidos, o objeto existe, não se pode trocá-lo por outro, não há possibilidade de pensar que outro boneco faça melhor. Esta atitude de crença que chega perto da loucura nos faz sentir seguros. Uma vez, em um espetáculo uma boneca quebrou, íamos usar outra e queríamos colocar no programa: “O personagem tal vai ser substituído por...”. Entendes? Neste nível. Eu sei que não estamos loucos, mas este é um jogo que nos permite uma crença sobre qualquer entidade intelectual que nos olha e tenta nos compreender. Por exemplo, com as bonecas: pegamo-las pela cabeça, elas são antigas, foram construídas para serem assim, manejamo-las perfeitamente... primeiro elas são sinistras, depois colocamos as mãos dentro da cabeça como se... Então... supermarionete simbolista, o que é isso?

Ele (Dubatti) está se referindo ao conceito de Gordon Craig.

Sim, mas eu estou muito longe disso. Eu li e disse não... Com os atores não é o que eu quero. Eu quero um ator cada vez mais verdadeiro, longe da falsidade para criar um novo tipo de ficção. Como fazer para que as pessoas estejam envolvidas na situação de ficção que se instala no teatro para criar outra ficção? Os objetos não são atores, são utilizados para fazer coisas que os atores não podem fazer.

Você está chegando perto deste ator mais verdadeiro?

Sim, eu creio que sim. Não creio que haja um topo. Quando chegar a isso, acredito que vou estar procurando outra coisa. Não digo que o ator deve ser assim ou não. Isso é só investigação. Quando estou com um ator, criando um espetáculo, estou buscando formas de ensaio, de encarar o espetáculo, e que produzam algo. Quando vejo um ator pela primeira vez, muitas vezes eu penso: “Ok, já entendi isso”. Vamos falar sobre coisas realmente muito estranhas, muito poéticas, muito perversas, tudo o que pode chegar até o público. “Maravilhoso”, eu digo, mas da segunda vez já conheço esta fórmula. Eu creio que se tem feito no teatro contemporâneo um abuso desta fórmula...

Em que momento está o El Periférico agora?

Estamos em um momento de acumulação de experiências, cumprimos quinze anos, dez espetáculos, e de certa crise, no bom sentido, crise criativa, sempre tivemos crise criativa, os espetáculos nos deram muito trabalho. Faz dois anos que não fazemos um espetáculo novo, e cada um, Emilio, Ana e eu, estamos trabalhando muito fora e vivemos com cargas, com sinos funcionando em nossas cabeças, muito distintos do Periférico. Então isso, de alguma forma, interfere no trabalho. Então temos que acalmar estes sinos para poder nos concentrar especificamente no Periférico, que para isso nos unimos e continuamos como grupo.

Un hombre que se ahoga nunca poderia ser um espetáculo do Periférico, ou *Open house*, porque eu tomei todas as decisões, e aqui nós compartilhamos as decisões. Então nos unimos na juventude e nos objetos. O grupo é uma mescla do que nós somos, somos muito distintos, faz quinze anos. Estamos fazendo um esforço para criar um novo espetáculo, talvez seja o último, não sei.

Por quê?

Não sei, porque estamos voltando às fontes, aos objetos. Creio que de alguma forma é como... talvez não, talvez eu esteja me distanciando dos objetos, eles me serviram muito em uma etapa da minha vida, passei de titeriteiro a diretor de atores, tem a ver com algumas escolhas da minha vida...

Estou em um momento distinto e o objeto tem uma carga e uma expressividade que eu respeito, mas, para o que eu imediatamente digo, não entra. Penso em outra direção. Esta é uma verdade velada, obviamente os objetos têm suas verdades, são expressivos, comunicativos, mas não sou eu. Eu me expesso através deles, então, através de um ator eu me expesso de uma maneira muito mais direta. Eu posso ser o ator, eu não posso ser o objeto.



Estúdio de Daniel Veronese – local de ensaios do El Periférico de Objetos.

ANEXO D

ENTREVISTA COM EMILIO GARCÍA WHEBI CONCEDIDA EM 13 DE DEZEMBRO DE 2004 - BUENOS AIRES – ARGENTINA.



Emilio García Whebi.

O El Periférico de Objetos agora são vocês três, você, Ana e Daniel. O que existe de particular nessas três pessoas que faz com que vocês estejam trabalhando juntos há tanto tempo?

Creio que é por uma série de circunstâncias. Em princípio é a nossa mesma origem, nós nos conhecemos em 1987 trabalhando no grupo de titeriteiros do Teatro San Martín, que é o teatro oficial da cidade de Buenos Aires. Tivemos uma formação similar em relação a entender o teatro através do objeto, naquele momento só trabalhávamos para crianças, então era entender o teatro de criança através do objeto, comumente chamado de títeres ou marionetes. E quando nós vimos que o teatro de marionetes tinha outro tipo de potencialidade, além daquele de uso comum, que o teatro de marionetes deve ser popular, deve ser tradicional, deve ser humorístico, nós consideramos que estas ligações tão fortes com estes conceitos podiam ser modificadas, que o teatro de objetos podia ter outros usos que os que se vinham dando habitualmente. A partir daí, decidimos experimentar com um projeto de montagem de *Ubu Rey*, que estreamos em 1990, no qual começamos a pôr em prática outros parâmetros em relação ao teatro de objetos que, uma vez que criamos o espetáculo, seguiríamos desenvolvendo este conceito em todos os espetáculos que viriam depois, que tinha a ver com encarar uma nova forma de teatralidade através do objeto. Naquele momento não sabíamos da problemática do objeto, ou o vínculo entre o objeto e o ator, mas intuíamos

que havia outras possibilidades mais além do que a tradição supunha que devia ser para o teatro de títeres ou de objetos, ou como quiser chamar, de marionetes. Este é um dos motivos. Outro motivo foi que nós nos entendemos muito bem trabalhando juntos e que conhecemos o limite do outro e aceitamos como particularidades do Periférico de Objetos. Isto é o que deveria acontecer sempre que se trabalha em grupo.

Na Argentina, em particular em Buenos Aires, há uma mentalidade muito individualista, onde se sobrepõe a idéia do pessoal antes do grupal. Então é muito difícil encontrar grupos de teatro ou de outras coisas, que comecem e se mantenham por um tempo longo, por essa idéia de personalismo. Nós três temos personalidades muito fortes, muito determinadas, com inserção dentro do que é teatro aqui em Buenos Aires, Argentina, de forma particular, que não é o mesmo que quando trabalhamos com o Periférico. Então, com inteligência, soubemos fazer preservar a estética do Periférico para o Periférico, e, quando trabalhamos nós (esses são aportes que fazemos ao Periférico como indivíduos) o fazemos de forma particular. No Periférico chegamos a uma síntese dos aportes dos três e geramos uma estética que não é a mesma que quando nós trabalhamos individualmente fora do Periférico, com outros grupos ou dirigindo sozinhos em diferentes formas. Então, trabalhar com o grupo e considerar a importância de trabalhar em grupo foi a forma de preservar o grupo em si mesmo durante quinze anos.

Eu creio que há um terceiro elemento importante, pelo qual o grupo se mantém, que tem a ver com a idéia de trabalhar com o objeto. Neste caso, o objeto narcisista, a idéia narcisista que o ator tem, está depositada fora do ator, está depositada no objeto. Então, não há tanta preponderância do ego, mas os egos de todos estão depositados em um objeto, ou em uma série de objetos; ou considerar a obra como um objeto faz com que um possa depositar este narcisismo, este ego neste objeto, e que não apareçam determinadas situações que às vezes se cruzam na personalidade dos atores ou do grupo, que interferem no trabalho artístico. Creio que este tem sido um elemento que tem ajudado de forma considerável para nós seguirmos juntos, como grupo.

Então, o que é mais importante é a obra em sua totalidade, e não um jogo de poder que talvez pudesse existir entre as pessoas?

É claríssimo. Isso é muito claro, nós trabalhamos sempre de forma triangular, desde que começou o grupo e não só em como se trabalha grupalmente, senão como entender o teatral em uma totalidade? Essa totalidade implica em dar o mesmo valor à encenação, com todos os objetos, com todos os atores, com todo o seu universo musical, visual, sonoro, etc., e

também ao funcionamento grupal dentro desse universo. Está pensado no marco de uma totalidade, com critérios de totalidade.

Vocês três dirigem os espetáculos, mas às vezes você atua. Como acontece essa eleição, essa divisão dos trabalhos? Quando você está em cena não está dirigindo?

Nós começamos o processo juntos, dirigindo juntos. Eu trabalho na direção e provo algumas coisas na cena e vou entrando e saindo, ao mesmo tempo. Em determinado momento, quando o trabalho já está muito planejado, e já está encerrado em termos conceituais, onde o que há para fazer é terminar de dar forma, já fico diretamente dentro. Mas no princípio, toda a primeira grande parte do processo criativo, quase até o final estou fora e dentro, entrando e saindo. Claro que não posso observar a mim mesmo, mas há outras pessoas que observam e podemos discutir quando saio; discuto o material como diretor, e quando atuo, proponho como ator. Mas, até o último processo, quando já está definitiva a idéia da encenação, da atuação, quando é definitiva a idéia de tudo o que há para terminar de criar... Bom, aí eu fico diretamente dentro, mas já está quase tudo feito, digamos.

Vou fazer a você a mesma pergunta que fiz a Ana Alvarado e a Daniel Veronese: Jorge Dubatti descreve alguns modelos ou tendências para o ator do novo teatro de Buenos Aires, e classifica os atores do El Periférico de Objetos como “supermarionetes simbolistas”. Você concorda com isso?

Em princípio não concordo em absoluto com esta análise de Dubatti. Não concordo com as classificações demasiadas, menos com as classificações que faz Dubatti, como não concordo com as classificações de muitos outros, mas estou respondendo sobre Dubatti. Creio que não, em nenhum momento nós trabalhamos com símbolos, estamos muito longe de trabalhar a idéia do simbolismo, se há algo que para nós o teatro não deve ser, é simbólico ou simbolista. Manejar com signos é uma coisa, manejar com símbolos é outra, isto é, não concordo em absoluto com esta consideração, creio que pensar em nove tipos de atores distintos de Buenos Aires me parece uma limitação intelectual importante.

Sobre o conceito de supermarionete, de ser chamado, considerado como supermarionete, supõe uma idéia de manipulação, de estar marionetizado em cena...

Sim, algo disso há em relação ao conceito de Gordon Craig, de supermarionete. Há uma idéia de mais que pensar em marionete, seria algo que poderia ser mais degradante, se quiser pensar na idéia de ator como objeto. Degradante em termos de falar, como na realidade não é considerar degradante o ator como objeto, senão considerar o ator como um objeto a mais de todos os objetos que funcionam na encenação. Quando falo objeto, falo de objeto sonoro, objeto visual, objeto cinético. O ator é um objeto a mais para o diretor e sua

encenação tomarem conta. Isto não significa degradá-lo, senão ao contrário, valorizá-lo e dar o mesmo valor que têm os outros elementos cênicos. Exatamente o mesmo valor. Digo que o texto não tem um valor em si mesmo. Um texto dramático não é teatro, é um texto, nada mais. Então considerar que um bom texto vá ser uma boa obra em si é considerar que qualquer encenação de Hamlet vai ser boa. Um texto em si mesmo não tem valor. Um ator em si mesmo não tem valor, um objeto em si mesmo não tem valor. A cena é uma conjunção equilibrada, um jogo de tensão entre todos os actantes, incluindo os atores, incluindo qualquer objeto. Este jogo de tensão e este equilíbrio vão dar a obra, vai dar o objeto-obra. Então, mais que pensar na idéia de ator-objeto, ator-marionete, pensar em ator-função. O ator cumpre uma função em uma obra, da mesma maneira que todos os demais elementos que jogam em cena cumprem uma função também. Então, me interessa mais pensar na idéia de ator-função, do que na idéia de marionete, ou de que se está manipulando.

Obviamente, quando alguém dirige, está manipulando. Está dizendo, está decidindo o que fazem os atores e, por mais que o ator proponha, aquele que tem a percepção externa é o diretor e é ele que vai modelando este tipo de atuação, vai modelando o que quer que este ator faça. Então, está manipulando, de certa forma há algo disso em qualquer tipo de atuação, de direção, não é especificamente a nossa.

Como se dá a escolha dos objetos?

Depende dos espetáculos. Às vezes os espetáculos surgem a partir do objeto, às vezes o objeto aparece na metade do caminho e muda a idéia, e às vezes o objeto se constrói a partir da idéia. Então é relativo. Depende do material com o qual estamos trabalhando, há diferentes possibilidades de encarar o objeto. Que o objeto apareça no princípio e que isso dispare um material teatral, que o objeto apareça no meio e que modifique o material teatral ou não, ou que só no final apareça o objeto para, digamos, dar forma a este material que estava pensado previamente. Isto é muito relativo e nada está muito sistematizado, às vezes aparece na metade do caminho, aparece quando um começa e depois muda completamente, é relativo, depende da experiência e do momento.

Eu vi *La ultima noche de la humanidad* em São José do Rio Preto – SP, e este espetáculo me impressionou muito. Como vocês pensaram a construção daqueles corpos em cena, principalmente na cena do barro, no início do espetáculo, em que não se consegue identificar o que é um boneco, o que é o corpo do ator?

Nós trabalhamos basicamente a partir de dividi-lo em duas partes que fossem opostas enquanto tempo, espaço e cor. Uma escura e a outra muito clara, em relação ao que nós havíamos entendido do material com o qual estávamos trabalhando, que é *Os últimos dias da*

humanidade, de Karl Krauss. Para fazermos a primeira parte, considerávamos um espaço degradado absolutamente, e ao mesmo tempo pensamos em corpos degradados nesse mesmo espaço. Então, havia a idéia dos sobreviventes em um lugar onde o objeto e o sujeito estivessem confundidos como se fossem uma espécie de nova criação, “do barro surgimos e ao barro voltaremos – do pó viemos, ao pó voltaremos”. Havia uma idéia de uma pós-humanidade que ressurgir do barro e que trabalhando com esta idéia de boneco, ou manipulação, há a idéia de que o ser humano está manipulado, que o ser humano é um objeto que volta a ressurgir e que volta a ser manipulado, por isso também manipular... Havia este jogo de não-reconhecimento do corpo humano e do corpo do objeto. É um *ménage* de formas, cores e texturas que se tornam difíceis de identificar.

E você acha que isso não é simbólico?

Não, não porque o símbolo... a bandeira do Brasil está carregada de símbolos, a bandeira da Argentina também é um símbolo em si mesma. Eu vejo a bandeira e é um símbolo, e também para você é um símbolo, este mesmo símbolo. Enquanto quando trabalho com signos, eu vejo *La ultima noche de la humanidad*, você vê *La ultima noche de la humanidad* e vamos ver signos distintos. A diferença do signo é que permite a livre interpretação. Livre ou determinada interpretação que não é a mesma do símbolo. O símbolo fecha e o signo abre. Então, a leitura que nós pretendemos do material cênico sempre é de signo e nunca de símbolos. Eu não quero que me ensinem como é o mundo através de uma obra de teatro, nem que a guerra é má, ver isto e entender de forma escolástica aquilo que quer dizer o artista. A mim interessa que me abra interrogações, que me abra signos que eu me pergunte muitas coisas e que, àquele que está sentado ao meu lado como espectador, aconteça o mesmo, mas, que não se pergunte as mesmas coisas, que se pergunte coisas distintas. Esta é a diferença de trabalhar com signos e de trabalhar com símbolos. O símbolo está muito longe da estética, o signo é o material com o qual a estética deveria trabalhar.

Você falou da estética do El Periférico de Objetos, o que é esta estética?

A estética está sustentada, de certa forma, em um olhar do mundo, em uma forma de entender o mundo, de entender o vínculo dos homens, de entender a sociedade contemporânea. Esta idéia está sustentada em uma idéia que é o princípio da morte, da vida e da morte, que em todos os nossos espetáculos aparece, desde o primeiro até o último, sem que isto seja um “programa”. Não dizemos que “vamos falar de morte em todos os espetáculos”, senão que em determinados momentos este tema aparece e faz com que tudo gire, de certa forma, sobre este tema. Então, a idéia da morte, a idéia de como a sociedade se comporta também é um tema que aparece muito recorrentemente, e a idéia do poder é quase uma

consequência de material objetual com o qual trabalhamos. Quando alguém está mostrando como se move algo porque o move, de certa forma está fazendo o uso do poder. Então, é um tema tangencial, mas nós o tematizamos porque temos materiais à mão com este tema também. Então te digo: a morte, como a sociedade se comporta e a idéia de poder são três temas que estão todo o tempo em torno dos espetáculos, vivos, rondando. E, depois, há outro tema que é mais formal no Periférico de Objetos, que é o tema da dissociação (isto é uma característica técnica, não de conteúdo), a dissociação e a problemática entre sujeito e objeto. Estabelecer lógicas de discussão entre o objeto e o sujeito, vínculos de manipulação, vínculos de força e tensão, de poder, em termos de representação e em termos físicos. Este é o outro tema que é muito caro ao Periférico e que não é só formal, mas vem do princípio formal e se transforma neste tema do vínculo do poder que te falava, isso sim já é conceitual. Isto define, de certa forma, a produção do Periférico.

Você, sendo ator e diretor, como explica o equilíbrio desta relação no seu trabalho? É difícil ser diretor e ator ao mesmo tempo?

É muito ingrato. Gosto muito de ser as duas coisas, por isso faço as duas. Mas, em determinado momento, tem que eleger. Não se pode estar nas duas funções ao mesmo tempo. E, nessa eleição, um dos dois perde. O que se ganha quando pode compartilhar se perde quando um tem que ser eleito. Mas só é possível porque há gente de fora trabalhando e ao mesmo tempo há gente dentro, trabalhando. Então, é um luxo que se pode dar (neste caso eu posso me dar) pela conformação do grupo em termos históricos e em termos de trajetória, como o grupo tem manejado a possibilidade de que estejamos dentro e fora, trabalhando.

Como vocês escolhem as pessoas para trabalhar? Varia conforme a obra?

Claro. Durante muitos anos fomos quase sempre os mesmos, éramos muito poucos, havia um par de atores que trabalharam conosco até 1998, quando estreamos *Zooedipous*, e daí, na realidade, decidimos experimentar com atores convidados. Convidamos especificamente para determinadas produções, às vezes seguiram trabalhando, mas sempre estavam na condição de convidados. O Periférico se fechou como formação em nós três, e nunca quisemos que ingressasse mais gente de forma estável, senão trabalhar com a dinâmica de convidar a participar de diferentes experiências os diferentes atores. Atores ou músicos, ou iluminadores, etc. Também na parte visual e na parte de iluminação não trabalhamos com gente estável, senão convidamos quando necessitamos. Eu tenho formação como artista visual, trabalho muito sobre o visual, às vezes necessitamos algum tipo de iluminação específica e aí convocamos alguém para pedir algo muito específico, mas, em geral, desenvolvemos nossa encenação de forma integral.

Que características, que ferramentas estes atores têm que ter para trabalhar em um espetáculo do El Periférico de Objetos?

Depende do espetáculo. Como te dizia, nós problematizamos os espetáculos com vínculos entre objeto e sujeito, e às vezes trabalhamos muito sobre o objetos, e às vezes trabalhamos sobre o sujeito. Então, depende do tipo de espetáculo, convocamos gente que pode ter experiência com este tipo de desdobramento, ou às vezes trabalhamos com gente que tenha mais experiência no trabalho com seu próprio corpo. Depende da necessidade de cada espetáculo, de forma específica.

E agora estão trabalhando no espetáculo novo. Sobre o que ele fala?

Veja, nós estamos trabalhando sobre uma idéia do espetáculo que se chama *La venganza de los niños*. Estamos retornando a alguns parâmetros de quando o grupo não era muito conhecido, isto é, nós, a partir de 1995, com *Máquina Hamlet* ficamos muito conhecidos internacionalmente e começamos a viajar, começamos a responder a certos requerimentos que tinham a ver com a possibilidade de viajar, de ocupar espaços maiores, e começamos a aumentar os espaços, e como conseqüência lógica abandonamos uma estética que tinha a ver com o teatro de câmara que fazíamos aqui em 1994, com *Câmara Gesell* onde os espetáculos eram mais fechados, mais escuros, menores, e tinham um vínculo mais próximo com o espectador. Então estamos retomando essa formalidade, que por ora é partir quase de uma formalidade, voltar a trabalhar com as bonecas antigas, que também era muito próprio do nosso grupo daquela época, mas com a experiência posterior, então, fazer um cruzamento de linguagens com o que tínhamos anteriormente...

Como o grupo se sustenta financeiramente? Existe uma preocupação em vender espetáculos, fazer temporadas?

Você sabe, imagino que no Brasil deva ser semelhante, mas é muito difícil para os atores e para os grupos viverem de teatro na América Latina. Nós, de certa forma, somos privilegiados. Nós começamos sem nenhum tipo de apoio financeiro durante os dois primeiros espetáculos até *Máquina Hamlet*, quando tivemos um pequeno apoio financeiro de algumas fundações. Nós ganhamos algumas bolsas e subsídios muito pequenos para poder desenvolver os espetáculos, a partir de quando tivemos inserção internacional, começamos a ser convidados a produzir novos espetáculos para os festivais internacionais, a ter co-produções do exterior e, deste momento até hoje, seguimos financiando os espetáculos com aportes internacionais. Basicamente não há aportes nacionais, os aportes nacionais são ínfimos, pequenos. É impossível que um grupo possa criar seu espetáculo e ao mesmo tempo viver para criar outros espetáculos. Nós tivemos a sorte de ter apoio internacional sem ter que sair

para buscar este apoio concretamente. Não tivemos que sair para vender os espetáculos, nos convidaram e às vezes nos propõem produzir espetáculos novos.

Quem propõe?

Os festivais internacionais basicamente. Tivemos muito apoio do Kuntzen Arts-Festival Internacional de Bruxelas, da Bélgica, e muitas vezes co-produções com a Alemanha, com o Festival de Avignon, em Viena. Em Viena nos propuseram produzir espetáculos sem que para isso houvesse algum tipo de encargo ou de condição estética para esta produção. Às vezes há determinadas propostas, trabalhamos com determinado material como foi o caso de *La ultima noche de la humanidad*, que nos pediram um autor que fosse austríaco ou alemão, nos propuseram trabalhar com algum, não nos interessou, então fizemos uma contraproposta e elegemos especificamente este material porque sabíamos que podíamos destruí-lo e construí-lo como queríamos especificamente. Há uma negociação com o material com o qual se trabalha, que se permite fazer isto. Ao mesmo tempo, nós (e já de forma particular) temos alguns tipos de recursos dirigindo nossas próprias obras fora do Periférico, dando aulas ou oficinas, que nos permitem, ao mesmo tempo, sobreviver e poder trabalhar durante um tempo, mas, convenhamos, é difícil, e nós fazemos isso há muitos anos.

Ana comenta no trabalho escrito (monografia) que os processos do grupo geralmente são longos e que são construídos e destruídos. Isso acontece freqüentemente, estar construindo uma coisa e em determinado momento ela é destruída, para se transformar em outra coisa?

É basicamente não enamorar-se de sua própria produção, produzir, produzir, e já não é como o pintor que pinta e quando termina a tela já não o agrada. É mais difícil para a arte visual destruir a tela, mas para o diretor, para o que constrói, há esta possibilidade, destruir para voltar a construir sobre seus cimentos. É parte da dinâmica do grupo poder construir e voltar a destruir imediatamente para voltar a construir sobre as ruínas. As ruínas permitem reconstruir de outro lugar. E isso é interessante como parte do processo, poder trabalhar com aquilo que se vai construindo e que se destrói, volta a construir sobre isso que se destrói, então são como sobreposições que vão deixando acumulados elementos que servem, e seguimos construindo. Também tem a ver com trabalhar com objetos, objetos que se destroem por acidente, ou estão mal construídos e necessitam ser reconstruídos, então trabalhar esta possibilidade também no terreno da cena, concretamente.

Tadesuz Kantor é uma referência forte? Que elementos do teatro de Kantor são importantes para o Periférico?

Eu creio que Kantor foi uma referência...

Não é mais?

É que Kantor não é mais. É um perigo considerar uma referência de hoje a referência de um teatro que já há dez anos é velho. É um perigo em termos da contemporaneidade. Nós somos de hoje e como artistas devemos dar conta do presente. Então, foi uma referência quando começamos, e consideramos alguns elementos de Kantor muito interessantes, o processo de construção do material teatral, diria, não só no Periférico, mas em nível pessoal, suponho que os demais companheiros tenham dito o mesmo. Mas é tão forte como outros podem ser interessantes. Não diria que há uma imposição kantoriana no Periférico, senão que há elementos da política kantoriana ou da estética kantoriana em relação ao teatro, que para nós foram fortes e que seguem sendo úteis. Mas diria que não é uma referência, não se pode falar de referência, nós consideramos que não temos referências, senão que tivemos algumas referências. E uma delas, a mais clara, é a de Kantor.

Então, hoje não existem mais referências? Por exemplo, neste trabalho novo, não existem referências novas, somente aquelas que já estão com vocês?

Sim, se considerarmos referências alguns que fazem teatro hoje no mundo, que nos resulta interessante. Podemos dizer (se isso considerássemos como referência, como parâmetro, não para tomar elementos), poderíamos dizer que *La societas de Raffaello Sanzio*, de Romeo Castellucci, é uma referência, isto para o grupo, sem dúvida. Mas, por exemplo, para mim também uma referência é a forma de trabalhar do grupo Force Entertainment, da Inglaterra, que trabalha quase o oposto do que nós trabalhamos no Periférico. Não é uma referência de uso, mas é uma referência para poder entender o teatro de forma atual e contemporânea, de outra forma como entende o Periférico. Isto sim é como referência. Entender que há diferentes linguagens que podem ser compatíveis, que dão conta de hoje e da contemporaneidade e que não são necessariamente a resposta que um dá à contemporaneidade do teatro, senão que há outras linguagens que fazem possível a linguagem de um, que são muito distintas. E neste sentido se pode falar de referências, elementos que convivem com elementos de um, mas que não são aplicáveis diretamente à estética desse um. Seria entender o mundo teatral de uma forma mais completa daquela que entendemos.

O tema da morte é muito presente nos espetáculos do grupo. Neste próximo trabalho, este tema também é explícito? A presença da morte, a relação do ator com os objetos sem vida... Esta relação vida/morte aparece sempre?

Aparece sempre pelo fato de trabalharmos com objetos. Quando eu tomo um objeto lhe dou vida, e quando não dou, o objeto está morto. Objetivamente há algo de ontológico no objeto que está, que é a ausência de vida. Isso já está no objeto. Claro, nós estamos

acostumados com isso, senão ficaríamos espantados se considerássemos que todos os objetos são a morte ao redor a todo tempo. Vivemos rodeados de objetos. Quando se metaforiza, quando se faz carne disso, e tomamos consciência disso, de que quando nós colocamos o objeto em cena e lhe damos esta vida ontológica, estamos todo o tempo trabalhando com a vida e com a morte, então é quase impossível pensar em uma produção do Periférico na qual não esteja presente esta idéia que sobrevoa, como a idéia de morte nos espetáculos. Eu creio que sempre vamos trabalhar, como grupo, de uma forma óbvia, ou mais ou menos óbvia com esta relação entre o vínculo de vida e morte. Pode ser temática, podemos querer trabalhar especificamente o conceitual, ou, pode ser de fato. Estamos trabalhando talvez sobre outros materiais, mas esta relação, este vínculo vida/morte vai estar sempre presente.

Porque isso é próprio do objeto...

Sim, porque isso é próprio do objeto.

E também do homem...

Absolutamente. O que acontece é que nem todos decidem metaforizar, ou utilizá-lo como tal. Então, nós decidimos que o objeto em cena vai dar conta da vida e da morte.

Este novo trabalho é para 2005?

É para maio do ano que vem e vai estrear em Bruxelas.

É subsidiado pela Bélgica?

Sim, é subsidiado pela Bélgica e Alemanha. Estrearemos lá e depois estaremos aqui.

Vocês são muito rigorosos como diretores?

Como trabalhamos há muito tempo juntos há um rigor e um auto-rigor, isto é, eu ou Daniel ou Ana sabemos o que se pode propor para o Periférico, desde atuação, idéias, e aquilo que não, porque não é parte da linguagem do Periférico. Neste sentido, não é que haja uma idéia de censura e de autocensura, senão uma idéia de rigor e auto-rigor. Então, sabemos o que, por uso, ou por quinze anos de grupo, se pode experimentar e aquilo que não se pode experimentar. Neste sentido, há um rigor a priori, que se aplica a elementos que se deixa de fora porque se sabe que não são desta estética. Mas quando trabalhamos somos bastante específicos e rigorosos, pontuais na idéia de marcar uma idéia ou de marcar determinada resolução cênica nessa idéia. Somos bastante obsessivos ao tratar de cumprir esta idéia ou esta situação cênica até as últimas conseqüências. Não somos de trabalhar muitas horas na mesma situação, não é que nos empatamos em determinada situação da atuação, senão que às vezes a deixamos de lado para continuar e depois retomamos. Somos rigorosos, mas não somos excessivamente rigorosos.

Então vocês podem experimentar outras coisas fora do Periférico?

Absolutamente, sempre há algo pelo qual sabemos que algumas coisas de fora podem ser incluídas no Periférico e outras que vão ser impossíveis de fazer parte deste quadro.

ANEXO E

¡PIDO CASTIGO!

DISCURSO FRENTE A LA ESMA, 23 DE MARZO DE 1995.

HEBE DE BONAFINI

DISPONÍVEL EM: <<http://www.madres.org/organizacion.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2005.

Compañeros, amigos, madres queridas:

Se cumplen 19 años del comienzo del horror. 19 años, y ese día algunos aplaudieron, otros lloraron, otros estuvimos indiferentes. Pero ninguno de los nuestros, hace 19 años soñaba con que hoy las Madres iban a estar acá, frente a este edificio de la muerte, a este edificio que le llaman "escuela", a este lugar que debiera quedar como el monumento al horror, como monumento a la muerte, como el monumento más grande a los asesinos más grandes que pisaron nuestra patria.

Yo quiero decir, compañeros, que para nosotros no es nuevo lo que dice Scilingo; que lo dijimos desde el principio, que desgraciadamente sabíamos del "penthonaval", que desgraciadamente sabíamos lo que pasaba, que tiraban vivos a nuestros hijos en la base de Punta Indio con los aviones de la base, poniendo los pies de nuestros hijos en cemento blando y cuando el cemento se secaba los tiraban.

Pero claro, los cadáveres volvían a aparecer. Hoy, a tantos años de distancia, ¡vuelven, y vuelven, y vuelven! Y esos cadáveres que aparecieron aquella vez en las playas de Santa Teresita, eran la muestra de que nuestros hijos vuelven, ¡todo el tiempo vuelven en cada uno que grita, vuelven en cada uno que reclama, vuelven en cada uno de ustedes! Hicieron el terror ¡y no pudieron! Los tiraron vivos al mar ¡y no pudieron! Los quemaron con gomas ¡y no pudieron! Los enterraron abajo de las autopistas ¡y no pudieron!

Nosotras, sus madres, que salimos a la calle hace casi 18 años, nunca pensábamos que hoy en este lugar siniestro les íbamos a decir: ¡Asesinos, hijos de mil putas: los odiamos!

¡Los odiamos desde lo mas profundo de nuestro corazón! ¡Los odiamos, y los odiamos con la misma fuerza que amamos a nuestros hijos!

¡Cómo no vamos a odiar a Scilingo y a Vergez... nunca nos vamos a sentar en su mesa, porque es la mesa de los malditos, de los asesinos! Y nos da mucha bronca que haya organizaciones como las Abuelas y el CELS que dicen que se sentarían en la mesa de ellos, de los que asesinaron a mas de 30.000 personas.

¡Nosotras, las Madres, nunca vamos a aceptar que reparen con plata lo que hay que reparar con justicia!

¡Jamás vamos a propiciar la reparación económica porque el capitalismo todo lo arregla con plata!

¡Ni la plata, ni los muertos, ni los Scilingo, ni los Vergez!

La desaparición de personas es un delito permanente, que no proscribe porque es un delito de

lesa humanidad, por eso nos presentamos con el doctor Barcesat de la Liga por los Derechos del Hombre y nuestros abogados para pedir el procesamiento de Scilingo y ahora de Vergez. También denunciamos la venta de armas que tienen que ver con los tratados con estos tipos que están acá. Ellos son traficantes de armas y de drogas. ¡Esto es esta Escuela!

Por eso hoy aquí, está rodeada de tantos jóvenes y tantos periodistas que representan hoy al querido Rodolfo Walsh, de quien nunca nos vamos a olvidar, y a los cientos de periodistas desaparecidos que se jugaron la camiseta para hacer lo que había que hacer, y a nuestros hermosos hijos que sucumbieron a mano de estos asesinos.

¡Hijos queridos! ¡Hoy aquí, el respeto más grande, el amor más grande, la fuerza más grande!

Ellos van a seguir traficando armas, van a seguir vendiendo a sus hijos, que los van a repudiar y condenar. De ellos nunca sus hijos van a estar orgullosos, y nosotras tratamos todos los días de merecer a los hijos que tuvimos.

¡Cada vez estamos mas orgullosas, queridos hijos, de ustedes! Sabemos que acá adentro, en este suelo, aquí en esto que se llama "escuela", donde vienen muchos jóvenes a hacer gimnasia, abajo de ese pasto están los cuerpos de ustedes.

¡Pero que importancia tienen los cuerpos hoy, si lo que vale es que sus ideas florecen en cada joven que lucha, en cada uno que reclama, en cada uno que pide, en cada uno que sueña, en cada joven que tiene fantasías!

¡Florecen todos los días en cada niño que nace y su madre tiene esperanzas que nazca en libertad!

Hoy aquí, en este lugar, le anunciamos a todos ustedes que el 4 de mayo, en la Plaza de Mayo vamos a hacer durante todo el día un Juicio para condenar a los asesinos, y a ustedes, jóvenes, los nombramos jueces de ese juicio. Los jóvenes serán los jueces para condenar a los asesinos. Los jóvenes van a ser los jueces que van a condenar y ahí habrá juristas, y habrá alegatos y habrá defensas indefendibles.

Pero ustedes serán los mejores jueces, los que puedan condenar mejor, porque son los más claros, porque no quieren nada para ustedes, porque como nuestros hijos, nos enseñaron la solidaridad.

4 de mayo en la Plaza de Mayo, recordando los 18 años de las Madres. El 30 de abril cumplimos 18 años con esta lucha. El 4 de mayo en la Plaza, cobijados por un gran pañuelo que un grupo de arquitectos esta haciendo.

¡Ahí vamos a estar, para mostrarle al mundo que no hay indulto, que no hay perdón, que no hay obediencia debida, que no hay punto final, que no importa cuántas veces decreten la muerte de nuestros hijos! ¡No importa cuántas exhumaciones hagan, no importa cuántas cosas nos quieran imponer!

Nosotras ahí, con todos los que quieran participar, con los juristas que nos quieran ayudar, haremos la condena pública y política que todo pueblo necesita para poder empezar a caminar un camino de libertad, un camino de justicia que no sea este que nos propone este plan de Cavallo y Menem, que no es otro que seguir matando y matando con Escuela de Mecánica o sin Escuela de Mecánica.

Y para terminar, quiero leer lo que leí hace muchísimos años y que tiene un gran significado hoy.

"Por estos hijos nuestros, nuestros hijos
¡pido castigo!"

"Para los que de sangre salpicaron la patria
¡pido castigo!"

"Para el verdugo que mando esta muerte
¡pido castigo!"

"Para el traidor que ascendió con el crimen
¡pido castigo!"

"Para el que dio la orden de la agonía
¡pido castigo!"

"Para los que defendieron el crimen
¡pido castigo!".

"No quiero que me den la mano empapada en sangre
¡pido castigo!"

¡No los quiero de embajadores, tampoco en sus casas tranquilos! ¡Los quiero ver aquí,
juzgados, en este lugar, compañeros...!