

ARYADNE CRISTINY DE OLIVEIRA AMÂNCIO

**GRUPO ESPANCA!:**  
**ARRANJOS POÉTICOS PARA UMA CENA CONTEMPORÂNEA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO EM ARTES  
UBERLÂNDIA – MG  
JANEIRO 2012

ARYADNE CRISTINY DE OLIVEIRA AMÂNCIO

**GRUPO ESPANCA!:**  
**ARRANJOS POÉTICOS PARA UMA CENA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO EM ARTES  
UBERLÂNDIA – MG  
JANEIRO 2012

AMANCIO, Aryadne Cristiny de Oliveira

Grupo *Espanca!*: Arranjos poéticos para uma cena contemporânea / Aryadne Cristiny de Oliveira Amâncio. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

115 f.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Programa de Pós-graduação em Artes, 2012.

1. teatro contemporâneo. 2. Teatro – Tese. I. ARANTES, Luiz Humberto Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia, Mestrado em Artes, Programa de Pós-graduação em Artes. III. Título



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

---

**Grupo Espanca!: arranjos poéticos para uma cena contemporânea.**

Dissertação defendida em 28 de fevereiro de 2012.

---

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes  
Presidente da banca

---

Prof. Dr. André Luiz Antunes Netto Carreira - UDESC  
Prof. Dr. Membro externo

---

Profª. Drª. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques  
Membro interno (PPG Artes - UFU)

A Deus, força maior que me guia e orienta  
Aos meus pais, por me dar a chance de trilhar os caminhos, com coragem e sensibilidade  
Ao meu companheiro, por acalantar a histeria e o caos da descoberta  
Aos meus amigos, pela compreensão e permanência  
Ao meu orientador, pelas sábias e sóbrias palavras de inquietação  
A aqueles que ainda se deixam defrontar pelo infinito universo do conhecimento e se jogam  
em busca da lucidez

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todos os meus professores da Universidade Federal de Uberlândia, lugar no qual dediquei os meus últimos 8 anos de formação. Não é por acaso que nossa história pode ainda continuar! Estas pessoas me deram a chance de conhecer e ensinaram-me a gostar de conhecer cada vez mais, meu respeito e admiração a todos.

Ao *Espanca!* pela paciência e atenção no esclarecimento das minhas intermináveis dúvidas. Fui espancada docemente pelos seus trabalhos.

Ao meu orientador, Luiz Humberto Martins Arantes, que com sua firmeza e sabedoria guiou mais uma vez meu caminho.

A Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques e Andre Luis Antunes Netto Carreira, participantes da minha qualificação, que com suas atenciosas palavras me auxiliaram a compor este trabalho final.

A CAPES pela bolsa, que mais que auxílio foi incentivo em tempos em que o estudo da arte ainda se coloca como ponto complexo diante do contexto mercadológico brasileiro.

## RESUMO

Esta pesquisa procurou discutir por meio do grupo mineiro *Espanca!* e dos seus espetáculos *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Congresso Internacional do Medo* a abordagem contemporânea que os elementos da palavra, do espaço e do tempo se arranjam de forma a trazer a tensão de ruptura e apropriação dos conceitos do teatro moderno. Com a pesquisa focada no trabalho do *Espanca!* pode-se analisar a utilização de tais elementos e de que maneira eles podem revelar caminhos para a construção de uma obra poética ligada às transformações do seu tempo e elemento de identidade para o grupo teatral. A pesquisa revela na criação do grupo os vestígios de um pensamento que aborda a contemporaneidade como força motriz de apropriação para os arranjos poéticos e relaciona-se com o processo de criação como estímulo a formas de se explorar a linguagem teatral e o discurso implícito na narrativa. A palavra, o espaço e o tempo neste contexto são reconfigurados como forma de proporcionar uma comunicação que revele o discurso poético do grupo e consiga amparar os desejos de fala e reflexão do mundo para com a sociedade. As obras revelam uma criação edificada com os reflexos do campo teatral contemporâneo, porém profundamente marcadas pela apropriação de elementos e propostas do teatro moderno, singularizando uma obra que ao mesmo tempo que evoca as transgressões de fragmentação e alinearidade da narrativa procuram alinhavá-las ao conceito de presença e encontro marcantes do teatro clássico.

## ABSTRACT

This research discusses the mining group by *Espanca!* On his shows *Por Elise*, *Amores Surdos* and *Congresso Internacional do Medo* and a contemporary fear that elements of the word, space and time are arranged so as to bring the breakdown voltage and appropriation of the concepts of modern theater. With the research work focused on the *Espanca!* can be analyzed using these elements and how they may reveal ways to build a poetry linked to change in time and the identity element for the theater group. The research reveals the creation of the remains of a group that deals with contemporary thinking as the driving force of appropriation for the poetic and arrangements related to the process of creating and stimulating ways to explore theatrical language and speech implicit in the narrative. The word, space and time in this context are reconfigured as a way to provide a communication that reveals the poetic discourse of the group and can support the desires of the world speaking and thinking to society. The works reveal a building built with the reflections of contemporary theatrical field, but deeply marked by the appropriation of elements of the modern theater and proposals, singling out a work that evokes the same time as the transgressions of narrative fragmentation and no linearity seek to align them to the concept presence and striking against the classical theater.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Foto do espetáculo *Por Elise* do grupo *Espanca!* 2006 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 2: Foto do espetáculo *Por Elise* do grupo *Espanca!* 2006 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 3: Foto do espetáculo *Por Elise* do grupo *Espanca!* 2006 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 4: Foto do espetáculo *Amores Surdos* do grupo *Espanca!* 2008 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 5: Foto do espetáculo *Amores Surdos* do grupo *Espanca!* 2008 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 6: Foto do espetáculo *Amores Surdos* do grupo *Espanca!* 2008 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 7: Foto do espetáculo *Congresso Internacional do Medo* do grupo *Espanca!* 2010 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 8: Foto do espetáculo *Congresso Internacional do Medo* do grupo *Espanca!* 2010 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 9: Foto do espetáculo *Congresso Internacional do Medo* do grupo *Espanca!* 2010 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 10: Foto do espetáculo *Por Elise* do grupo *Espanca!* 2009 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 11: Foto do espetáculo *Por Elise* do grupo *Espanca!* 2009 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 12: Foto do espetáculo *Por Elise* do grupo *Espanca!* 2009 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 13: Foto do espetáculo *Amores Surdos* do grupo *Espanca!* 2008 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte

Imagem 14: Foto do espetáculo *Amores Surdos* do grupo *Espanca!* 2009 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 15: Foto do espetáculo *Amores Surdos* do grupo *Espanca!* 2009 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 16: Foto do espetáculo *Congresso Internacional do Medo* do grupo *Espanca!* 2009 – Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 17: Foto do espetáculo *Congresso Internacional do Medo* do grupo *Espanca!* 2009 –  
Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

Imagem 18: Foto do espetáculo *Congresso Internacional do Medo* do grupo *Espanca!* 2009 –  
Arquivo cedido de registro pessoal do grupo

## SUMÁRIO

UM INÍCIO DE PERTURBAÇÃO .....	1
1. UM POUCO DE <i>ESPANCA!</i> .....	7
1.1 GRUPO DE COLABORAÇÃO: UMA FORMA DE ORGANIZAÇÃO DA CRIAÇÃO.....	13
2. DOS QUINTAIS DE ELISE AO UNIVERSO DO MEDO: CRIANDO UM UNIVERSO TANGÍVEL .....	24
2.1 A PALAVRA DISPARADA .....	30
2.2 NÃO SE ENVOLVAM, POR ELISE .....	31
2.3 A POESIA SURDA .....	37
2.4 AS PALAVRAS QUE VEM DO MEDO .....	41
3. O ESPAÇO SENSÍVEL E O TEMPO ENTRE PERCEPÇÕES.....	48
3.1 DO QUINTAL PARA O MUNDO .....	51
3.2 QUADROS DE UM MESMO TEMPO .....	58
3.3 FAMÍLIA, LAMA, SAPATOS E UM HIPOPÓTAMO .....	65
3.4 A ESPERA DE UM TELEFONEMA .....	71
3.5 A TRADUÇÃO DO MEDO.....	76
3.6 A RESPOSTA QUE SE CALA .....	83
CONSIDERAÇÕES EM RETICÊNCIAS: AQUI O TEMA NÃO TEM PONTO FINAL .....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA .....	101
ANEXOS .....	106

## UM INÍCIO DE PERTURBAÇÃO

A pesquisa a ser apresentada não pretende conceituar o teatro contemporâneo, mas promover a discussão sobre os elementos da palavra, do tempo e do espaço presentes na atual cena teatral que se arranjam de forma a trazer a tensão de ruptura e apropriação dos conceitos do teatro moderno. Com a pesquisa focada no trabalho do *Grupo Espanca*<sup>1</sup> pode-se analisar a utilização de tais elementos e de que maneira eles podem revelar caminhos para a construção de uma obra poética ligada às transformações do seu tempo.

O ponto de partida para a pesquisa sobre o trabalho do *Espanca!* iniciou-se no momento em que assisti as obras do grupo na Mostra Nacional de Teatro de Uberlândia em 2006. Percebi que as obras dialogavam com muito das minhas procuras dentro dos processos de criação teatral e o que assisti sinalizava um trabalho em grupo que amadurecido apontaria para um caminho dentro das propostas teatrais da atualidade. Eu que participava de um grupo teatral da Universidade Federal de Uberlândia, com um trabalho aprofundado da linguagem teatral, porém com uma direção centrada na função do diretor, assim eu procurava uma forma mais compartilhada de trabalho e o que havia encontrado no cenário teatral se mostrava distante da minha realidade. A proposta do grupo mineiro *Espanca!* me chamou a atenção pela simplicidade, não havia ali nenhum aparelho de última geração, figurinos pomposos ou cenários a perder de vista, mas em contrapartida um trabalho dramaturgicamente e atoralmente preciso, semântico e *afetivo* e ainda, compartilhado. A partir disso, minha curiosidade se aguçou e o desejo de investigar o grupo e seus processos de criação se tornou uma meta dentro do mestrado.

A investigação no início se mostrou complexa devido à dificuldade de estudos sobre o grupo e suas criações, a maior parte do material encontrava-se em sites de críticos teatrais e/ou arquivos de festivais e premiações que o grupo arrebanhara até o ano de 2011. O maior montante de informações dispostas sobre o grupo está inserida nos festivais dentro e fora do país, recurso este que ainda não havia encontrado nas outras pesquisas que havia feito. A história do grupo está intrinsecamente ligada a rede de festivais e editais de fomento no país, evidenciando uma atividade teatral com forte ligação à área de produção teatral para a sobrevivência do grupo.

Neste espaço a pesquisa constituiu sua fonte de dados intercalando a voz do grupo às informações por ele cedidas de arquivos de apresentações e processos de criação. A identificação de elementos contemporâneos junto aos preceitos tradicionais do teatro trouxe à

---

<sup>1</sup> Grupo oriundo de Belo Horizonte fundado pelos atores Paulo Azevedo, Sâmira Ávila e Grace Passô no princípio de 2004.

tona o desejo de querer pesquisar os caminhos adotados por este grupo para chegar a tal obra artística. Uma pesquisa cunhada pelos vestígios da criação, a recepção espetacular e o olhar de uma pesquisadora/atriz que procura no seu trabalho e no de seus parceiros a elucidação de ansiedades e conflitos pertinentes ao fazer/pesquisar teatral.

A atual pesquisa tem o intuito de estabelecer, por meio das obras teatrais do grupo, um olhar mais aprofundado sobre as apropriações e ressignificação dos conceitos da linguagem teatral, fazendo dos processos criativos teatrais elementos construtores de novos saberes. A pesquisa se detém nos aspectos espetaculares das obras e o que dentro dos processos criativos delas possa ser dado relevante para a abordagem contemporânea dos elementos da palavra, do espaço e do tempo. Há de se evidenciar o cabedal de informações que se levantam nesta temática, mas a pesquisa se restringe a perceber os estímulos que se alinham com os recursos utilizados como forma de produção de identidade do grupo e reflexão crítica social que ele propõe. Neste ponto o aprofundamento em relação a dramaturgia textual cênica foi um dos pilares para a pesquisa traçar os seus caminhos de discussão.

Os saberes dentro desta pesquisa estão aliados a proposições do teatro contemporâneo, que possui em sua cerne a tensão estabelecida entre texto e cena à partir da crise do drama. As formas de abordagem da palavra são utilizadas não somente como discurso literário, mas como o conjunto de estruturas que formam a oralidade e que envolvem os aspectos rítmicos, imagéticos, o volume, a intensidade e estados corporais acionados à partir e através deste elemento. Essa forma de abordagem trouxe novas diretrizes para a construção e representação do discurso teatral.

O espaço ao retirar-se da sua função realista e pictória implode e explode o seu conceito em um elemento sensorial/afetivo, incumbido de produzir experiências de significação para o ator e o público. Há um arranjo de fatores imagéticos e sensoriais, que culminam na sensibilização do público para e na obra. As obras trazem ao espaço desde um emaranhado de texturas, cores, cheiros, sons, imagens até o vazio silencioso do não identificado, preenchendo o espaço, que agora não é somente o do palco, de presença.

O tempo na contemporaneidade teatral mostra-se fragmentado, corroído pela ansiedade das metrópoles, da tecnologia e das novas mídias, o *fast brain food*. O teatro, a partir desta constatação, trabalha com este elemento ao criar supressões e ampliações do sentido temporal para o público. A presença, algo imprescindível ao teatro, reformula os fazeres teatrais e a própria posição do ator em relação a obra.

O teatro contemporâneo, lida com o trunfo da arte teatral, a presença. E é este elemento que irá traçar as diretrizes para o teatro do século XXI. Até hoje o conceito de teatro contemporâneo ainda resvala em um emaranhado de lacunas teórico/práticas, mas as

produções que surgem no final do século XX e início do século XXI podem auxiliar a elucidar os caminhos para esta conquista.

O discurso que se estabelece nesta pesquisa sobre o contemporâneo dentro do teatro, antes de tudo, é por meio do apanhado histórico da linguagem teatral, reunindo informações sobre as tensões entre texto e cena. Isso porque “o novo teatro aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que entre texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito” (LEHMANN, 2007, p. 245). A crise do drama se estabelece a partir desta tensão, dando vazão ao trabalho do ator, às iniciativas de trabalhos pautados na recepção teatral, nas novas abordagens de criação e apresentação de trabalhos dentro dos grupos teatrais e a utilização de espaços de ocupação alternativos para as obras.

Um ponto importante nesta pesquisa que não deve ser esquecido é do ponto onde se fala desta contemporaneidade teatral, que se estabelece fora do “eixo” dominante do teatro brasileiro, que no caso seria Rio de Janeiro e São Paulo até a atualidade. Esse fator é importante, pois até a chegada deste pensar e fazer teatral contemporâneo fora deste eixo apropriações são realizadas de acordo com o meio em que estes saberes são disponibilizados. A pesquisa não tem o intuito de estabelecer as variações que os saberes teatrais sofrem de acordo com o local e os profissionais que os utilizam, mas levanta este ponto como forma de não deixar camuflado este fator que pode ser significativo quando se aponta uma pesquisa fora das “metrópoles” culturais.

Ao estabelecer o *Espanca!* e suas obras como objeto de estudo, a pesquisa foca o diálogo dos processos de criação, a obra concebida do grupo e os elementos contemporâneos com enfoque no trabalho. Ao realizar tal pesquisa, estabelece-se um desenvolvimento do estudo das unidades significantes e a utilização dos elementos contemporâneos da palavra, do tempo e do espaço nas obras do grupo pesquisado.

Diante deste quadro, as reflexões que adiante serão levantadas partem do olhar de uma artista para outros artistas, identificando dentro de seus espaços de trabalho formas de criação que se assemelham e se distanciam evidenciando escolhas de métodos criativos para o seu grupo de trabalho. Vale lembrar também que esta pesquisa insere uma reflexão sobre o trabalho de um grupo mineiro, influenciados pelas correntes artísticas vindas dos pólos metropolitanos, porém sem perder o contato com raízes de uma cultura de tradições fortes e pensamentos conservadores advindos da tradição coronelista e de resistência negra.

O intuito da pesquisa não é rotular o Grupo *Espanca!* como “o” grupo que trabalha com os elementos contemporâneos da palavra, do tempo e do espaço, mas sim analisar como as suas obras dialogam com a história e o fazer teatral no século XXI, que agrega vastos

conhecimentos do teatro clássico, porém coabita com um conceito de desconstrução destes conhecimentos.

Os elementos contemporâneos da palavra, do tempo e do espaço são trabalhados dentro dos processos criativos do grupo como uma ponte capaz de criar um diálogo entre obra e público e assim dar origem a uma experiência reflexiva sobre o seu estar no mundo. A ruptura com os conceitos modernos do teatro se colocam quando há a necessidade de propor readaptações do fazer teatral, pois assim consegue-se chegar nas diferentes necessidades de comunicação de *afeto* do público. Esta forma de comunicação precisa ser, como traz o significado de contemporâneo do dicionário Bueno, “do nosso tempo, atual” (BUENO, 2005), colocado no momento presente, neste tempo/espaço envolto em mudanças.

Por isso que os trabalhos que aqui serão tratados possuem a leitura destas abordagens da palavra, do espaço e do tempo rompendo a estrutura moderna do teatro, mas por diversas vezes, também estruturam-se e colocam-se sob conceitos e composições do teatro clássico. O que traz à luz da contemporaneidade teatral as obras *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Congresso Internacional do Medo* é o arranjo cênico híbrido de elementos, no qual a poesia da cena se revela *afetiva*\* e emaranhada de conhecimentos que se atualizam no decorrer do desenvolvimento da linguagem teatral.

O foco principal é revelar como as estruturas contemporâneas de palavra, do tempo e do espaço acabaram por influenciar o trabalho de criação do grupo, corroborando para uma concepção cênica moldada por arranjos contemporâneos em uma base tradicional do teatro. Entende-se, desde já, que o trabalho do grupo se coloca em meio às produções do século XXI e reverbera os conceitos e fazeres desta época e do cenário teatral mineiro, evidenciando uma apropriação de elementos trazidos pelas vanguardas teatrais.

A pesquisa está articulada à partir do uso da palavra no discurso artístico dos três espetáculos do *Espanca! Por Elise*, *Amores Surdos* e *Congresso Internacional do Medo* e revela técnicas do processo artístico que reverberaram na obra artística final. Estas técnicas estão ligadas à construção de pensamentos do fazer contemporâneo e demonstram como o grupo trabalha com o uso da palavra, do tempo e do espaço à partir deste pensamento.

A pesquisa é dividida em três capítulos, uma introdução, as considerações finais e a bibliografia utilizada. Aqui disposta está a introdução, denominada *Um Início de Perturbação*, na intenção de revelar o impulso investigativo sobre o objeto e as diretrizes que permeiam o desvelamento das questões propostas para o objeto. Um dos pontos importantes desta introdução é a percepção da instabilidade do conceito de teatro contemporâneo. Isso devido

---

\* O afeto, neste momento, é entendido como um conceito que Renato Ferracini traz em seu artigo *Ação Física: afeto e ética* como sendo um gerador de experiência e vivência intensiva.

principalmente ao *déficit* de delimitação das práticas e os elementos que as compõe, elementos estes que trazem traços híbridos e uma relação de descomposição e fragmentação com dos conceitos modernos.

O primeiro capítulo denominado *Um Pouco de Espanca!* abre a pesquisa dando informações referentes ao grupo estudado, sua caminhada no cenário teatral e tentando alavancar dados importantes do núcleo de criação para a compreensão dos pensamentos e questões que darão impulso aos processos criativos de cada espetáculo. Neste capítulo ainda a pesquisa procura delimitar no seu subcapítulo *Grupo de Colaboração: Uma Forma de Organização da Criação* a forma de organização que o núcleo de criação do *Espanca!* estabelece para o desenvolvimento criativo dos espetáculos, estabelecendo conceitos de divisão de tarefas de criação e formação de equipe criativa, a fim de trazer ao entendimento do leitor o pensamento sobre o fazer grupal que conduz o trabalho desta equipe. Estes conceitos influenciarão dentro dos processos criativos do espetáculo na capacidade multirreferencial de concepção das obras.

O segundo capítulo *Dos Quintais de Elise ao Universo do Medo: Criando um Universo Tangível* traz a discussão sobre o elemento primeiro de criação no grupo *Espanca!*, que é a palavra. Por meio dos subcapítulos *A Palavra Disparada*, *Não se Envolvam*, *Por Elise* e *A Poesia Surda* a pesquisa perpassa os espetáculos *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Congresso Internacional do Medo* discutindo a instauração do discurso poético do grupo e inicia a pesquisa de transposição texto/cena/texto de seus espetáculos. A palavra tomada pelo grupo à partir de seu sentido mais amplo se torna som, ritmo, gestualidade, imagem, sensação e sentidos. Ela configura o canal de comunicação que cria a poética cênica e torna possível a criação das forças de *afeto* dramatúrgico cênicas do grupo.

O terceiro capítulo *O Espaço Sensível e o Tempo Entre Percepções* permite a investigação do espaço como lugar de abrigo da presença e do acontecimento. Neste ponto, os espetáculos estudados trazem a tona, à partir da presença atoral objetiva ou subjetiva, lugares que ampliam os sentidos de *afeto*. Ao mesmo tempo em que traz concretamente uma disposição clássica do palco italiano, o grupo consegue criar universos paralelos de significância capazes de expandir as percepções para além do espaço de atuação. O ator e o seu corpo são trabalhados como microespaços de significação, que ao se relacionar com o espaço físico que os envolve estabelece ligações de sentidos e sentimentos, fazendo assim do espaço um elemento multireferencializado de acordo com a relação de cada indivíduo.

O tempo, neste capítulo, é discutido como um elemento mensurável pelas percepções. O tempo dentro das obras do grupo *Espanca!* subverte as teorias aristotélicas de acordo com o modo em que se quer dispor as teatralidades. As corporalidades auxiliadas pelos elementos

cênicos da luz, das imagens, das repetições textuais, das disposições espaciais formam um conjunto de elementos que de acordo com suas possibilidades podem revelar uma percepção de tempo/espaço muito diferente da real. O fluxo temporal dentro das obras do *Espanca!* estão aliados a subjetividade dos indivíduos atuantes, ou seja, quanto maior sua agonia, maior a percepção temporal de sua angústia. Isso é causado devida a construção dramatúrgica do grupo que nos revela o ponto final das situações e estabelece as micropercepções sensíveis daquele espaço de tempo até chegar a sua finalização. Aqui se vê uma exploração dos entre tempos de início e fim das histórias, a fim de revelar com maior profundidade os mecanismos dramatúrgicos possíveis de narratividade.

As *Considerações em Reticências: Aqui o Tema Não Tem Ponto Final* finaliza a pesquisa mensurando os dados obtidos pela pesquisa e revelando o trabalho do grupo como impulsor de formas de trabalho compartilhado e poéticas cênicas dramatúrgicas estimuladas pelos elementos da contemporaneidade. A pesquisa se encerra abrindo lacunas para o estudo de grupos e procedimentos teatrais da atualidade para compreensão do cenário do teatro brasileiro e seu desenvolvimento junto às áreas artísticas.

Diante deste quadro a pesquisa busca dissertar sobre o trabalho teatral do *Grupo Espanca!*, em meio às apropriações artísticas que fazem da cena contemporânea para a concepção de seus espetáculos. Na dissertação, os pontos a serem discutidos e analisados serão com enfoque teórico sobre o grupo e suas três produções, revelando elementos que dialogam com o contexto contemporâneo do fazer teatral diante da palavra, do espaço e do tempo. A pesquisa ainda sinaliza técnicas utilizadas para o trabalho em grupo, estabelecendo a criação e reapropriação de pensamentos e práticas que podem auxiliar no desenvolvimento de capacidades criativas do fazer teatral dos grupos de teatro da atualidade.

## CAPÍTULO I

### UM POUCO DE *ESPANCA!*

O trabalho do Grupo *Espanca!* teve início em 2004 formado pelos atores Grace Passô, Marcelo Castro e Paulo Azevedo que buscavam por um teatro mais representativo que fosse próximo da atualidade.

A história de vida destes jovens até o encontro na Cia Clara de Belo Horizonte perpassou por formações diferentes. Na época, Paulo Azevedo tinha 26 anos e Samira Ávila, 24, ambos jornalistas. Marcelo Castro, 21 e Gustavo Bones, 20 estudavam Artes Cênicas e Grace Passô, 23 era estudante de Letras.

O início da caminhada deste grupo foi no Festival de Cenas Curtas, realizado pelo Grupo Galpão que tinha como intuito revelar novas criações locais e “pensar o teatro em voz alta”<sup>2</sup> e se consagrou na Mostra Paralela do 14º Festival de Teatro de Curitiba, em 2005. O grupo já obteve respostas positivas do público e da crítica em relação ao seus três trabalhos feitos: “Por Elise” (2004), “Amores Surdos” (2006) e “Congresso Internacional do Medo”(2008), ganhando projeção na cena teatral nacional e internacional.

O grupo já conquistou o Prêmio de Melhor Texto pela Associação Paulista de Críticos de Artes - APCA e o Prêmio Shell 2005, de Melhor Dramaturgia com a peça “Por Elise” e ainda possuem, com esta produção, a indicação da revista Bravo! como um dos cem melhores espetáculos produzidos nos últimos oito anos no Brasil. Foi concorrente ao Prêmio Shell de 2008 nas categorias autor, diretor e cenário, indicada a Prêmios como o Prêmio Qualidade Brasil (SP), Prêmio Shell SP 2008 (categorias de melhor texto, direção e cenário), e foi vencedora do Prêmio Usiminas - Simparc, nas categorias de melhor atriz e texto com o espetáculo *Amores Surdos*.

Sediado em Belo Horizonte (MG), o *Espanca!* foi fundado em 2004 [...] Atualmente, Grace Passô, Gustavo Bones e Marcelo Castro respondem artisticamente pela companhia, que conta com artistas convidados em todas suas criações; parcerias que são fundamentais para a busca da companhia por um “teatro contemporâneo” preocupado, em mesma medida, com a pesquisa e a comunicação, acreditando que para isso é necessário reavaliar e revalidar o conceito de “comunicação com o público”. (*ESPANCA!*, 2008)

---

<sup>2</sup> Retirado da entrevista que Grace Passô deu sobre o *Grupo Espanca!* à Revista Overmundo. Neste momento, a dramaturga e atriz do grupo procura delimitar a idéia de teatro como meio de expressão cênica, munido de um discurso textual e corporal capaz de falar em alto som as suas idéias e concepções de mundo.

O grupo *Espanca!* apesar do nome sugestivo para uma proposta de trabalho teatral mais agressiva<sup>3</sup> como os seus contemporâneos Teatro de Vertigem e Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, possui uma abordagem diferenciada da poética cênica. Esta abordagem está mais ligada à violência das afetividades humanas, dilaceradas pela dificuldade de comunicação sensível entre os pares sociais. A violência das cenas não é a física, mas sim a psicológica, atrelada ao fel da convivência humana em tempos de modernidade. O concreto dos arranha-céus se coloca nas relações de afeto dos indivíduos, a ponto de concretizar a solidão de cada um.

Esta poética cênica do grupo, no que diz respeito às atuações e à organização da dramaturgia espetacular, possui muito da influência dos processos criativos experimentados com Anderson Aníbal, na Cia Clara, no qual grande parte do grupo teve contato.

Havia ali uma confecção de ações e imagens minimalistas, não-histriônicas, associadas a uma poética que se dava tanto no texto da encenação quanto no texto falado pelos atores e atrizes. Isso era um diferencial: Anderson Aníbal trabalhava com uma separação, intencional ou não, entre o que os atores falavam, a história e a narrativa (montagem). Tudo isso confluía numa encenação carregada de lirismo e pequenas ações (corpos que se encontravam diante de corpos, em estados de quietude e entrega afetiva, sem exaltações emocionais) etc. (GARROCHO, 2009)

É com bases neste universo que o *Espanca!* constrói cenicamente e dramaturgicamente os seus três espetáculos abordados nesta pesquisa: *Por Elise* (2004), *Amores Surdos* (2006) e *Congresso Internacional do Medo* (2008). A marca do grupo está no desenvolver histórias cotidianas, buscando a complexidade das relações humanas imbuídas nesses contextos.

A construção do texto e das cenas dentro das obras do *Espanca!* perpassa narrativas pessoais das personagens, o desenvolvimento de cenas dramáticas e apartes com dança e projeções. O grupo também trabalha com a utilização de efeitos plásticos em seus três espetáculos no intuito de construir universos físicos das subjetividades das personagens.

A narrativa está presente nos três espetáculos, tanto na sua forma textual quanto na sua forma imagética como meio de criar universos de composição poética capazes de criar ambientes tangíveis na comunicação com público. Estas narrativas extrapolam o conceito da narrativa de Bertolt Brecht<sup>4</sup>, pois não possuem um atrelamento com a lógica aristotélica, ou seja, não procuram a mimese, a linearidade temporal, espacial e o fator moral e ético das

---

<sup>3</sup> O termo agressivo aqui está aliado a idéia de concepções de espetáculo em que o impacto estético teatral está atrelado a proposta de chocar o público, no intuito de obter um sentido reflexivo sobre a obra ou o assunto.

<sup>4</sup> Encenador, dramaturgo e poeta alemão do início do século XX. Suas pesquisas teórico e práticas do teatro contemporâneo tornaram-o célebre presença nos estudos teatrais pelo mundo.

ações, mas a relação com os sentidos de transformação produzidos pelos fatos, as sensações e a energia da presença dos atores.

Os depoimentos representam pequenas histórias individuais narradas e transformadas em ações pelos atores. Cada depoimento representa a combinação de vários elementos para a montagem dos quadros, onde as narrativas se entrecruzam. Trata-se de dar conta do mundo contemporâneo mais do que contar uma história. O ator apropria-se de uma história, de uma cultura e a transforma poeticamente em sua escritura. A desconstrução da narrativa é feita no sentido de uma reconstrução mais subjetiva. (STELZER, 2010)

O *Espanca!* busca, por meio da filosofia e da literatura, janelas para o íntimo do homem tentando escanear seus vazios, vazios estes imbricados no seu cotidiano, nas situações ditas simplórias, porém carregadas da complexa relação humana. Cada um dos seus espetáculos que aqui serão estudados perpassam por uma construção de discurso sobre o homem e a sociedade pautados nestas áreas.

O grupo se identifica com um conjunto de companhias teatrais da atualidade que procuram integrar o seu pensamento de mundo às formas de abordagem da arte teatral. Esta visão perpassa por uma visão filosófica do homem, o qual é constituído por um universo abrangente de variáveis e interferências, que no campo contemporâneo está em constante reestruturação. O *Espanca!* transfere para as suas obras idéias que indicam conceitos de Jean Paul Sartre sobre o homem, no qual “a essência do ser humano se constrói tanto a partir das escolhas que nós mesmos fazemos quanto das escolhas que outros fazem por nós, cercandonos com um universo imprevisível de variáveis que concorrem para a determinação de nossa essência” (SANTOS, 2008), formando assim um emaranhado de ligações que, na contemporaneidade, multiplicam-se e multidirecionam-se, com o montante de informações e experiências disponíveis.

Há aí o sentido de evidenciar “o abismo de cada ser”, porém desprovido de soluções concretas para a sua salvação, o que se coloca é uma “resposta sensível às pressões sociais como forma de aumentar a conscientização do público” (SILVA, 2008, p.19) Há sim, a proposta de reflexão, diferente da encontrada nas proposições de Brecht, que estão mais ligadas ao marxismo, mas dentro das obras do *Espanca!* pautadas em uma identificação das relações internas de cada indivíduo. O grupo propõe em suas obras um caminho de conhecimento humano de fora para dentro; da situação posta ao indivíduo no seu cotidiano para a descoberta deste ser humano à partir de suas escolhas, e assim, ele se constrói na frente do público à medida que a obra é revelada.

A busca deste grupo por um teatro contemporâneo está implícita na sua forma de agir e existir, imbuído do pensamento de uma arte que reanalise ética e conceitualmente sua linguagem, por meio de pesquisa e o trabalho de comunicação, pois o que move a linguagem teatral é esta comunicação com o público.

Fala-se muito de uma linguagem nova, que o grupo *Espanca!* cria. Acredito nisso. O grupo busca uma pesquisa profunda, fazendo com que a forma e a substância não se alterem. Nos últimos tempos, muitas vezes me cansei das coisas que vi no teatro em Belo Horizonte. Longe de mim desclassificar o teatro. O que me faz refletir a cada fim de peça é a forma de fazê-lo, é entender porque as pessoas o têm feito do mesmo jeito! (MACEDO, 2006)

A designação de contemporaneamente existir está aliada a um pensamento de coexistir com outros grupos de uma mesma época e que possuem formas de trabalho que estão produzindo conhecimento para a área e que podem trocar estes conhecimentos para o fortalecimento da linguagem. A designação de contemporaneamente agir está aliada ao pensamento de que o teatro que é feito agora, deve conversar com este agora, arquitetando pontes entre a obra e o seu público e nesta lacuna está o arquiteto destas pontes, que é o ator.

A obra teatral, como desejado por Artaud, necessita *afetar* o seu público em profundidade, ou seja, criar elos de sentido e reflexão na alma, pois é dela que se constroem as relações humanas.

A grande marca do teatro contemporâneo, para a gente, está na reação a essa lógica de não mais sentir nada, de não poder se emocionar, de não se importar com nada nem ninguém. O que a gente quer é justamente o contrário: é retomar a natureza primária do teatro, em que as pessoas têm aí um momento privilegiado de encontro. Um encontro revelador de suas forças e fragilidades. (ESPANCA, 2008)

Vê-se fortemente a questão do discurso de idéias sobre o homem e os pensamentos que o alimentam, dentro do universo de criação do grupo *Espanca!*, fator este aliado às proposições teatrais vigentes dentro das primeiras décadas dos anos 2000, no qual os espetáculos tornam-se intimistas e existenciais, contrapondo-se às proposições sociais e coletivas do teatro das décadas anteriores.

Há também no *Espanca!* um fator que contribui para a revelação de um teatro mais próximo às criações teatrais do séc. XX e início do século XXI, que é o desenvolvimento de uma dramaturgia própria, calcada em um trabalho colaborativo de criação. Grace Passô<sup>5</sup> é a

---

<sup>5</sup> Grace Passô assume as funções de atriz, dramaturga e diretora no espetáculo *Por Elise*. Já no espetáculo *Amores Surdos* é atriz e dramaturga, e no último espetáculo *Congresso internacional do Medo*, ela é responsável pela dramaturgia e direção.

dramaturga que alinhava primeiramente fora do espaço de trabalho conjunto do grupo o texto proposto para os espetáculos. Este texto não é trabalhado com a rigidez de um texto pronto e acabado, pois dentro da proposta de trabalho do grupo a coletividade possui voz e estas vozes podem remodelar os sentidos e as forças dramaturgico-cênicas do espetáculo.

A importância de um dramaturgo dentro do núcleo criador de um grupo é a possibilidade de trazer a tona uma dramaturgia aliada aos desejos da equipe criadora, por meio de recursos textuais e cênicos próprios da linguagem teatral. Na medida em que este dramaturgo ainda possui um trabalho conjunto com o processo de criação, como acontece no *Espanca!*, os recursos teatrais podem ser ampliados e o discurso textual comungado com questões técnicas e práticas da criação do espetáculo.

A falta deste profissional dentro dos grupos teatrais brasileiros tende a dificultar o desenvolvimento de textos próprios, a dificuldade de adaptação da linguagem literária para a teatral e a maior possibilidade de montagens de textos estrangeiros. Esta dificuldade recai ainda nas áreas de pesquisa e formação dramaturgica que são pontos importantes para o amadurecimento de propostas que reflitam as questões teatrais nacionais.

O *Espanca!*, por meio deste diferencial dramaturgico, consegue reavaliar continuamente seu discurso, fomentando em sua equipe permanentes práticas e pesquisas do fazer teatral. Grace Passô traz para este núcleo criativo a sensibilidade e a técnica dramaturgica necessária para estabelecer os pontos comunicativos pertinentes ao discurso poético do grupo e assim fortalecer a identidade deste em meio ao cenário teatral. Os textos já previamente escritos pela dramaturga acompanham as reestruturações necessárias do processo de criação espetacular, sendo remodelados na medida em que o estudo discursivo e prático das cenas aponta as suas debilidades.

Essa forma de trabalho entre dramaturgo/atores/espetáculo é encontrada devido ao trabalho calcado na colaboração, processo este que será explanado com maior profundidade em um tópico específico para o assunto mais adiante. Esta organização criativa no *Espanca!* alimenta parcerias com outros profissionais da área artística e estabelece pontos de vista diversos sobre a construção da obra. Assim, o texto antes criado a partir de estímulos captados por Grace Passô é reestruturado no processo de criação em prol da comunicabilidade cênica. Este trabalho cíclico alimenta os criadores e estes, ao mesmo tempo, trazem estímulos que desenvolvem as capacidades criativas da dramaturga, concretizando-se em uma cena que alcança seu potencial de diálogo com o público.

Como dramaturga, Grace Passô, possui influência das escritas de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, muito determinante no sentido de vasculhar o interior do ser humano e a valorização do discurso comunicativo a serviço da temática. Suas raízes na escrita são

construídas ainda na sua infância, por meio de sua irmã formada em língua estrangeira que a ensinou a se encantar com as palavras. Os componentes de sua escrita estão nas situações cotidianas, em memórias de seu passado, em acontecimentos de amigos e experiências de vida. O grupo *Espanca!*, com sua equipe de criação, acolhe estas histórias criando um caminho de apropriação, colocando-lhes o olhar de universalidade de significantes e transpondo para a linguagem cênica o *afeto* produzido por elas. Por meio da dramaturgia do grupo pode-se notar que o ordinário traz à tona as feridas profundas de cada ser e assim

“talvez sejam a prova de que o que fazemos da hora em que acordamos até a hora em que dormimos dá um bom roteiro para um filme ou uma peça de teatro. Para transformar o cotidiano em espetáculo basta apenas ter a capacidade de se inspirar com ele” (ROSA, 2006)

A princípio tem-se a impressão de que a partir desta temática cotidiana tem-se uma atuação realista, com corpos despojados e sem a marca da atuação teatral, porém não é isso o que acontece. O palco inunda-se de drama, porém com corpos atorais marcados, limpos, performáticos, cunhados em precisos espaços e tempos, sem arrombos passionais ou estados estagnados. A palavra e os corpos dentro do espaço cênico incomodam, ferem, pois a presença ou a falta dela retoma as angústias e colocam o ser humano diante dele mesmo, em um espaço em que ele não se permite ver.

É neste espaço de invisibilidade do eu, em que o sensível se mostra violento e que o grupo aposta os três trabalhos desta pesquisa. Talvez pela juventude do grupo pode-se notar ainda nestes elementos uma grande influência de Anderson Aníbal, porém agora com um olhar mais individualista do que o que o diretor da *Caixa Clara* trazia em seus trabalhos, mas ainda aqui há “a investida nos afetos corporais, conferindo aos atores uma carga menos interpretativa e mais performática em alguns aspectos” (GARROCHO, 2009).

Neste sentido pode-se notar elementos do Teatro Essencial<sup>6</sup> de Denise Stoklos dentro do trabalho do *Espanca!*, elementos estes focados na ênfase do trabalho do ator, nas narrativas pessoais de cada atuante<sup>7</sup> e suas maneiras de ver, sentir, e reagir. Porém, se existem fatores que aproximam os trabalhos, existem outros que os dissociam, um destes está no tratamento das questões referentes aos elementos plásticos da cena. Para o *Espanca!* a força plástica do espetáculo comunga com o trabalho do ator, oferecendo-lhe espaços sensíveis de atuação, diferentemente das propostas do Teatro Essencial que remetem a um trabalho no qual o espaço assume uma condição neutra para colocar no corpo do ator a sua construção.

<sup>6</sup> Técnica teatral criada pela dramaturga, encenadora e atriz brasileira Denise Stoklos, baseada na utilização de um mínimo de elementos cênicos e na exploração máxima do corpo e da voz do *performer* essencial.

<sup>7</sup> Entende-se aqui atuante como sendo a dualidade do próprio ator e a sua representação social dentro do espetáculo.

A procura de formas expressivas capazes de assumir os discursos cênicos do *Espanca!* promove dentro do grupo constantes pesquisas de linguagem e técnicas cênicas, que por vezes encontram nas proposições das vanguardas teatrais do século XXI bases para as suas idéias. Dentro destas proposições a escolha por assumir uma forma de *trabalho de grupo*, diferenciado da encontrada das décadas de 70 e 80 expõem uma nova abordagem de pensar os grupos teatrais e suas formas de organização no *Espanca!*. Este ponto terá seu foco aprofundado mais a frente na pesquisa e mostrará como este fator alimentou as escolhas cênicas do grupo.

Esta abordagem de grupo e o olhar sobre o humano pela linha filosófica trazem dois elementos fortes para a construção da identidade do grupo. Esta identidade está ligada ao reconhecimento da forma como o *Espanca!* trabalha com estes dois elementos, não sendo mais a identidade ligada aos indivíduos participantes do espetáculo, como ocorre no conceito de *teatro de grupo* até o final dos anos 90.

O grupo *Espanca!* possui na força de sua dramaturgia a identidade de sua criação teatral, por este motivo que a abordagem de suas obras tem como ponto crucial primeiramente a compreensão do uso da palavra. A palavra, tomada nesta pesquisa em seu sentido múltiplo, guia o início deste mergulho nas apropriações do grupo *Espanca!*, a fim de revelar os arranjos poéticos propostos por este grupo que comunga de idéias e práticas da cena contemporânea teatral brasileira.

Mas antes de colocar em debate o elemento da palavra, que a pesquisa propõe acolher, será necessário o entendimento de dois conceitos aqui dispostos anteriormente, que são importantes para a compreensão do grupo e seu trabalho. Estes conceitos são o teatro de grupo e o trabalho colaborativo, componentes que trazem a forma como o grupo se organiza como equipe de trabalho artístico e o pensamento que gera sua atuação na cena teatral.

## **1.1 GRUPO DE COLABORAÇÃO: UMA FORMA DE ORGANIZAÇÃO DA CRIAÇÃO**

Uma breve explanação sobre a relação de *teatro de grupo* e a construção da identidade do *Espanca!* foi aberta anteriormente, estabelecendo assim um vínculo entre o pensamento de atuação coletiva como construtor de uma representação identificatória. Essa questão inicia-se a partir do entendimento de que identidade configura um campo de diferenciação do outro, de identificação de fatores que “podem ser abordados mediante os registros de suas expressões e de suas formas de manifestação” (DA ROLT, 2010, p. 44). No campo teatral, a identidade de um grupo está primeiramente ligada à nomenclatura que o designa. Nas modalidades de

nomeclatura teatral contemporânea tem-se os coletivos, as trupes, as confrarias, os grupos, os núcleos, os performes e até as equipes ou artistas individuais que não encontram nestas designações sua forma de organização.

Dentro do grupo *Espanca!* tem-se a forma de organização mais próxima a de *teatro de grupo*. O termo “teatro de grupo”, como insere-se nesta pesquisa, foi discutido por André Carreira, em seu artigo *Teatro de grupo anos 1990: um novo espaço de experimentação* e se refere a um movimento que surgiu no processo de democratização do fim do século XX. Este termo vem sendo utilizado nas décadas de 1970 e 1980 muito mais relacionado a um pensamento militante que influenciou os grupos no período da ditadura militar. Tem-se ainda este pensamento discutido por Claudia Arruda Campos com o Teatro de Arena<sup>8</sup> em seu Livro *Zumbi, Tiradentes* e podemos verificar exemplos diversos de bibliografia sobre o Oficina<sup>9</sup>.

O grupo *Espanca!* coloca-se dentro deste chamado *teatro de grupo* mais atual, que se define mais pela sua articulação em projetos cênicos, do que em espaços de coletividades e contra regimes autoritários vistas nas estruturas grupais dos anos 1970 e 1980.

Existiu neste período um processo de transição no modelo hegemônico dos grupos independentes. Se até o começo dos anos 80 ainda predominaram as práticas de agrupações dedicadas a projetos comprometidos com um teatro vinculado com a luta social e política – uma matriz militante –, com a crise da ditadura surgiram novas dinâmicas coletivas mais preocupadas com pesquisas sobre o ator e com os procedimentos expressivos. A transformação foi marcada por uma nova ênfase em um teatro de reflexão sobre o ser humano e sua cultura. Um teatro de grupo centrado no trabalho dos atores e preocupado com possíveis intercâmbios entre diferenças culturais. (CARREIRA, 2010, p. 318)

Neste contexto, o grupo de artistas do *Espanca!* buscam, como traz CARREIRA sobre teatro de grupo “a noção de teatro de grupo como um elemento de identidade” (CARREIRA, 2006), não só evidenciado a preocupação na formação atoral e espetacular, mas também criando um espaço outro de reflexão, no qual há o desenvolvimento de estética. A identidade, então, está ligada ao reconhecimento da forma como o *Espanca!* lida com a formulação de seu discurso poético cênico. Nesse sentido, o grupo traz uma diferente abordagem do conceito de *teatro de grupo* moderno, que ainda coloca nos atores participantes a questão identitária.

---

8 O Teatro de Arena de São Paulo (ou somente Teatro de Arena) foi um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 50 e 60.

9 O Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona é uma companhia de teatro das mais importantes do Brasil localizada em São Paulo. No espaço no qual o grupo trabalha atualmente existia o Grupo Oficina que foi fundado em 1958 por um grupo de alunos da Escola de Direito do Lago de São Francisco. Porém com o período ditatorial este grupo foi desfeito e mais tarde quando um dos integrantes do antigo grupo, José Celso Martinez Corrêa, voltou do exílio foram retomadas as atividades teatrais no espaço formando assim o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona.

O modelo de *teatro de grupo* nesta pesquisa procura evidenciar o lugar do *Espanca!* em meio a tantas outras formas de organização de companhias teatrais. A escolha de sua forma de trabalho denota uma maneira de exposição e trato com os seus participantes e o que o grupo quer passar como imagem para o seu público. Isso também está ligado ao sentido de permanência do grupo no cenário teatral, que nos últimos tempos busca enquadrar as companhias e/ou artistas em modelos de organização segmentados para o fomento artístico.

Apesar do *Espanca!* ser um grupo jovem no meio teatral brasileiro e possuir um organograma de trabalho fixo para cada criação e ainda estar em processo de construção de sua história teatral, seu método de trabalho aponta para uma forma mais comungada da construção espetacular. Grupos de teatro que são apontados como nomes de relevância no modelo de *teatro de grupo* possuem uma história longa e ativa no cenário teatral mostrando muito mais que seus discursos, uma forma de trabalho em equipe sólida e funcional, como o caso do Grupo Galpão de Belo Horizonte. O que de importante é necessário mostrar é que a escolha do *Espanca!* pelo modelo de *teatro de grupo* foi escolhido por não desejar um trabalho solo, mas sim um trabalho de “várias mãos”, um trabalho que seja concebido por pontos de vista que concebam o ser humano na sua pluralidade focados no intuito de sensibilizar o artista e o público que o assiste.

As várias parcerias com artistas pertencentes a outros grupos teatrais, ou até a profissionais da área artística sem vínculos com grupos teatrais, promove atualizações no quadro de artistas criadores das obras do *Espanca!*, porém sem perder a essência do discurso poético do grupo. As parcerias estabelecem-se de acordo com a identificação de artistas interessados no desenvolvimento do discurso poético que o grupo estabelece e podem ser feitas por meio de convites dos diretores ou da dramaturgia e/ou indicações de pessoas próximas aos participantes do grupo. Este fato poderia levar a idéia de *teatro de grupo* para um lugar bem distante do que é feito no *Espanca!*, mas apesar das contrariedades existem elementos que ainda permitem a leitura de um trabalho conjunto promotor de ligações de idéias e práticas.

Apesar de promover esta constante reestruturação do núcleo criador, o *Espanca!* ainda prioriza um conjunto permanente de atores, que muitas vezes não se mantém devido às novas realidades dos artistas cênicos ou o desejo de experiência em outras áreas artísticas ou o desejo de trabalho com grupos que trabalhem com poéticas diferenciadas. Porém a forma de trabalho calcada nas habilidades individuais em prol do trabalho conjunto, o intuito de estabelecer meios de formação, aprimoramento e pesquisa das artes cênicas junto a uma equipe e a criação de espetáculos e processos de criação para o desenvolvimento de um grupo teatral ainda mantêm-se vivos dentro do pensamento de grupo do *Espanca!*.

Esta noção de *teatro de grupo* está mais aliada ao *Espanca!*, pois vai de encontro dos contextos industriais baseados na criação “fast food teatral”, produções estas em que artistas são contratados para desenvolver uma certa função, em um determinado tempo e posteriormente “cada um vai para o seu canto”. Existe sim no *Espanca!*, alguns artistas que trabalham nas concepções técnicas que possuem este momento passageiro de confraternização de idéias e depois seguem suas direções, porém este momento não está aliado a concepção de intuito somente financeiro. Estes profissionais estabelecem parcerias de pesquisa mútua, de desenvolvimento de projetos que auxiliam no crescimento de suas habilidades e a provocação de seus potenciais criativos, o que revela muito mais que um vínculo monetário entre os pares.

O pensamento nesse sentido é que *o grupo passa a ser uma terra fértil*, como desejou Grotowski, capaz de criar conhecimentos, relações, “desnudar-se” para uma compreensão do ser humano e da linguagem teatral como meio de *afeto*, ou seja, uma relação com o outro e com o seu meio. A idéia é criar meios de se produzir continuamente trabalhos com pesquisa do fazer teatral, por meio de um grupo que tenha estabilidade na cena teatral.

Nos espaços de criação do grupo *Espanca!* insere-se este discurso e também revela uma estrutura de experimentação, treinamento e produção artística geradora do trabalho criativo, deixando de ter o foco primordial de relação com a comunidade.

O Teatro de Grupo constitui uma categoria de organização e produção teatral em que um núcleo de atores movidos por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade e, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que diz respeito à própria concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acaba por criar uma linguagem que o identifica [...] O que chamamos de “teatro de grupo” não é, no entanto, a mera organização coletiva. Os grupos passam a usar este conceito para marcar sua posição de divergência em relação ao teatro empresarial, em que o ator não está engajado no projeto e a equipe se desfaz logo que a temporada termina, forma de produção cada vez mais presente no mercado teatral após o início dos anos 1970. Em lugar do salário pago pela empresa, o grupo remunera seus integrantes por meio de um sistema de cooperativa, o que faz dos atores os donos do empreendimento. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL TEATRO, 2010)

As questões relacionadas ao ator também auxiliaram na mudança de pensamento sobre a terminologia *teatro de grupo*, pois ao entender que o ator também cria junto à dramaturgia do espetáculo este se torna um *ator compositor* tornando-se parte deste centro de criação que anteriormente era legado aos diretores e dramaturgos. Desde o teatro clássico existe a questão do espaço de criação do ator, porém relegado ao pensamento do diretor e/ou do dramaturgo que se colocava como centro do universo criativo do espetáculo. O que se via era apenas o aceite do ator em reproduzir o que o desejo do seu ensaiador e mais adiante no tempo do seu diretor queria ver palpável. No momento em que o ator se torna *compositor* da cena abre-se

uma nova forma de criação, na qual ele colabora na construção da narrativa e sua criação cênica, ou seja, ele também faz os arranjos cênicos e dramaturgicos espetaculares.

A partir deste ponto o centro intelectual da cena passa a adquirir ramificações nos atores, dando-lhes possibilidade de intervenção em qualquer estágio de criação. Assim, não é mais o desejo de criação do diretor/dramaturgo que está sendo concretizado, mas sim o desejo do grupo, exposto nas suas colaborações, que formam as estruturas da criação espetacular. Isso pode ser feito, como no caso do *Espanca!* por meio de troca de cartas entre os participantes, de sugestões de leituras e conteúdos videográficos, de construções de cena a partir de uma problemática analisada pelos atores, de escrita de diálogos feita pelos atores a partir de laboratórios criativos etc. Existem no momento uma infinidade de formas de interferência e estímulos que evidenciam o ator como também co-criador da cena, mostrando que o trabalho do diretor/dramaturgo sofre modificações a partir de cada forma de trabalho e expondo essa linha tênue do centro criativo da obra.

O trabalho grupal a partir destas idéias de conjunto de criação, de treinamento e pesquisa calcado em uma identidade, estabelece uma nova fronteira para a reinvenção, para com a geração de novas matrizes para a criação dos espetáculos.

A identidade preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior”- entre o mundo pessoal e o mundo público de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então costura (ou, para uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 1999, p. 11,12)

No *Espanca!* a preocupação com a criação de uma identidade perpassa por conceitos que Grotowski, Barba e Artaud discursavam, no qual o ator compositor é continuamente levado a preparar seu corpo para a revelação de experiências sensíveis, um corpo dilatado, aberto para percepções, para o recebimento do mundo. O ponto de vista que o sujeito criador compreende o mundo revela muito da sua percepção deste próprio mundo. “O homem amplia seus horizontes e, conseqüentemente, sua perspectiva, inaugurando novas maneiras de encarar o mundo. O artista conscientiza-se de seu potencial como intelectual e, cada vez mais, suas propostas artísticas refletem estas mudanças.” (RODRIGUES, 2008, p.30) Daí a preocupação do grupo em constantemente preencher seus sujeitos criadores de pontos de vista diversos sobre o objeto de estudo, nutrindo sua intelectualidade para a formulação de posturas em relação a si, a sua criação e a sociedade.

A importância de se deter um conhecimento mais amplo sobre o objeto de cada obra perpassa por toda equipe criativa, reunindo o elenco ao diretor e seu dramaturgo (dentro do *Espanca!* até alguns profissionais responsáveis pela parte técnica em alguns momentos também participam desta partilha de conhecimentos). Isto contribui para o tipo de construção criativa que o grupo utiliza dentro dos seus espetáculos, que é a colaboração. Esta forma de organização do processo criativo em que “reúne o dramaturgo ao encenador e ao elenco, em sessões de exercícios, improvisações e oficinas de trabalho, o Teatro da Vertigem chama *processo colaborativo*” (COSTA, 2009, p. 58)

O *processo colaborativo* ainda reúne diferentes formas de trabalho dentro dos grupos contemporâneos, mas no caso do *Espanca!*, está aliado a um processo de trabalho no qual a equipe criativa do espetáculo (elenco, direção, dramaturgo e técnicos) partilham do desenvolvimento criativo da obra trazendo à tona, por meio de improvisações, estudos do texto e de bibliografias complementares, vários olhares para a construção final da cena e da dramaturgia do espetáculo. Sua diferenciação para outras formas de trabalho colaborativo está, por exemplo, nas formas de escrita da dramaturgia do espetáculo que se configura primeiramente em um espaço-momento a parte do conjunto criador. Grace Passô, dramaturga dos três espetáculos abordados, esboça o texto base para o processo criativo antes do início do trabalho conjugado com o elenco e, no caso do espetáculo *Congresso Internacional do Medo* no qual ela é somente dramaturga, com o diretor.

O trabalho criativo do *Espanca!*, visto superficialmente, pode ser confundido como um processo de criação tradicional do teatro, no qual o diretor ou encenador propõe o texto e as configurações cênicas e os atores se tornam simples intérpretes da criação solitária desta direção, ou até, ir a pensamentos ligados ao trabalho *coletivo*, no qual a criação é conjunta e sem funções muito definidas dentro da criação, todos auxiliam na criação de cada elemento do espetáculo até que ele tome sua forma de apresentação. Porém a partir da investigação do trabalho do grupo consegue-se notar que o trabalho está entre estes dois processos de trabalho, que configura uma identificação majoritária com o processo *colaborativo*.

A figura de Grace Passô, dramaturga, encenadora (nos dois espetáculos *Por Elise* e *Congresso Internacional do Medo*) e atriz dos espetáculos *Por Elise* e *Amores Surdos* configura uma relação estreita com a criação dos espetáculos, pois a partir de seu trabalho dramaturgico são criados os espetáculos. Essa questão foi levantada, pois a pesquisa parte da dramaturgia textual e da encenação para explorar os elementos contemporâneos da palavra, do espaço e do tempo. Como estes dois espaços são dirigidos pela dramaturga é inevitável a percepção de sua constante voz na pesquisa, sendo por muitas vezes mais aparente do que a dos outros membros criadores, configurando-se em uma função que sobressai no grupo dentro

da criação. Outra informação importante é que Grace é uma das poucas entre a equipe criadora que permanece no grupo desde o início até os dias atuais e gere os processos criativos do grupo.

Isto demonstra que o processo colaborativo no *Espanca!*, apesar de compartilhado possui uma voz que norteia seus processos, como nos processos tradicionais de direção monolítica, o que difere é que esta direção, no caso do *Espanca!*, absorve os estímulos produzidos pela equipe de trabalho, compartilha as suas proposições, remodela o processo por meio do trabalho junto à esta equipe. A dramaturgia não se concretiza apenas pelas experiências e elementos criativos do autor, ele é alimentado por uma corrente criativa dentro do processo criativo de montagem do espetáculo. Estas informações levantadas são necessárias para o leitor compreender que apesar de compartilhada, a criação possui um indivíduo que alinhava suas diretrizes e possui a voz de comando do grupo, sendo sua atuação como forma de traçar objetivos mensuráveis para a equipe de trabalho e delimitar o tempo de trabalho junto às necessidades da área, como festivais, editais de financiamento cultural etc.

O trabalho compartilhado no *Espanca!*, possui seu viés colaborativo pela forma como o trabalho de cena é levantado, pois mesmo que exista um texto já esboçado, como é o caso de *Por Elise* e *Amores Surdos*, a dramaturgia textual do espetáculo se configura à partir do trabalho prático (ensaios, laboratórios, estudos sobre o tema, debates e reflexões da equipe de criação). Este trabalho é o que preenche e define as lacunas de escrita da autora que ainda não alcançaram o que a cena solicita como recurso dramaturgico. E é neste momento que os atores, os técnicos e os demais colaboradores de criação entram no processo.

É um trabalho de mão dupla, no qual a dramaturga oferece um estímulo e os membros da equipe trabalham em cima deste estímulo fazendo-o material espetacular, assim ela recolhe dentro das proposições o que se mostrar pertinente a construção dramaturgica do espetáculo. Todo este processo de trabalho passa pelo olhar de Grace fazendo-a peça importante nesta pesquisa, a fim de compreendermos as escolhas e recursos cênico-dramaturgicos dispostos dentro das obras espetaculares do grupo *Espanca!*.

O trabalho compartilhado, com o seu viés colaborativo, teve projeção nos anos 1990, aqui no Brasil com grupos como a Cia do Latão, Teatro da Vertigem, Companhia dos Atores e muitos outros, que trouxeram um enfoque sobre o texto e a cena teatral com a característica marcante de criarem dentro de sua equipe de trabalho seus próprios textos, dirigindo e atuando em suas criações. Henrique Diaz, diretor carioca da Companhia dos Atores, utiliza o processo colaborativo na construção dos espetáculos e insere o trabalho compartilhado como forma de construção conjugada.

Eles (os intérpretes) são os meus *ghosts directors*, já que em todos os espetáculos há sempre uma ou mais preposições estéticas que são lançadas como enigmas e que são seguidas de uma busca incessante de verificações, raciocínios, questionamentos, novos materiais, dúvidas e conclusões, sempre feitas em grupo (Enrique Diaz, no Programa de Melodrama, *apud* COSTA, 2009, p. 57)

Este tipo de compartilhamento de informações para a construção espetacular no grupo *Espanca!* não se dá de forma aleatória, obedece a etapas do processo criativo dirigidos pelo encenador de cada obra. Este processo inicia-se com a exposição temática da obra pela dramaturga ao conjunto criador, segue-se pela criação de um esboço textual da dramaturga em cima da temática proposta, continua com a apresentação e discussão da temática e do esboço textual junto ao conjunto do elenco e, no caso, do diretor. Após estas etapas seguem-se discussões sobre o tema em cima de bibliografias complementares e processos práticos de improvisações. A etapa seguinte conta com a construção de cenas a partir da linha temática do espetáculo e a reformulação da dramaturgia textual. Quando a dramaturgia textual e cênica encontra-se em estágio avançado, são agregados os profissionais técnicos que trarão o enfoque da poética de visualidades do espetáculo. Com a criação dramático-cênica em seu estágio final o conjunto criador inicia o fechamento do espetáculo e os ensaios para averiguar a formatação final do espetáculo. No último estágio, há ensaios abertos para investigar a recepção do público e, por fim, a apresentação do espetáculo em festivais e temporadas na sede do grupo.

Dentro das perspectivas do *trabalho colaborativo* no grupo *Espanca!* a dramaturgia textual-cênica<sup>10</sup> é um ponto relevante na criação. Isto porque ela é um mecanismo da engrenagem da criação, seu desenvolvimento acompanha todo o processo. A dramaturgia textual tem seu primeiro esboço feito pela dramaturga do grupo Grace Passô, de acordo com seus estímulos criativos e depois, na sala de ensaio no corpo a corpo com os atores e suas improvisações, é reelaborada, como José da Costa (2009) traz: uma *escritura cênico-dramática conjugada*, capaz de alcançar na cena sua carga expressiva.

Dentro deste contexto, a figura do dramaturgo, pensada até o século XIX, sentado em sua mesa chicoteando palavras em um papel é abolida, senão por completo pelo menos em sua maior parte. O trabalho deste dramaturgo do século XX, como no *Espanca!*, passa a ser de um compositor da ação, envolvido pelo furacão criativo dos participantes, acompanhando cada golpe criador e assegurando uma unidade textual, corporal, sonora e visual das ações.

---

<sup>10</sup> Trago este termo, pois remeto a construção de um texto que é criado à partir das influências do processo de criação da cena.

O dramaturgo, acompanhando o avanço do *trabalho coletivo*<sup>11</sup>, foi sendo distanciado das criações dos grupos, que procuravam estabelecer formas de representação de suas questões e dar força ao seu grupo de artistas como autores compositores das obras. Com o *trabalho colaborativo*<sup>12</sup>, dramaturgos e grupos artísticos voltaram a dividir espaço, estabelecendo textos que davam vazão a temas que interessavam ao grupo de artistas e que estimulavam a unidade criadora. Isto porque este novo papel do dramaturgo na construção das cenas, o estímulo de um espaço propositivo foi aberto e a discussão das questões que envolviam o todo e a unidade do espetáculo se mostrou produtiva. "Desde as últimas décadas do século passado, o modo de pensar e fazer teatro mudou significativamente. Os coletivos ensinaram que escrever teatro é, também, fazer teatro — e não escrever para ver o que aquele grupo faz com seu texto" (MELLÃO, 2009)

Estas questões de unidade e coletivo dentro dos grupos afluíram o debate sobre a questão da autoria, já que os processos artísticos passaram a ter a multiplicidade das vozes na criação. Uma obra cunhada em bancos de dados plurais, no qual “as contribuições dos diversos integrantes da realização teatral para a elaboração dramática e cênica dos trabalhos constituem também um tipo de plurivocidade discursiva” (COSTA, 2009, p. 34) veio a propor um novo olhar sobre a relação corpo criativo/direção. A relação corpo criativo/direção aqui não é vista como um enfrentamento entre as partes, mas sim em uma relação de conjunto e interdependência. Os trabalhos *coletivos* levantaram o debate sobre a autonomia do corpo criador dos grupos teatrais da década de 1970, porém também trouxeram a tona a necessidade de um dramaturgo que alinhavassem o grande número de estímulos e percepções do corpo criador. Essa necessidade veio, pois com os processos *coletivos*

corre-se o risco de criar montagens que viram um amontoado descosturado de cenas. Ficou clara, assim, a importância de se ter um fio condutor, alguém que pudesse fazer a costura e criar uma história coerente e instigante (MELLÃO, 2009)

<sup>11</sup> O processo colaborativo provém em linhagem direta da chamada criação coletiva, proposta de construção do espetáculo teatral que ganhou destaque nos anos 70, do século 20, e que se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo (FREITAS, 2004, p. 4) Este tipo de trabalho possui vertentes diferenciadas de atuação em cada grupo teatral, porém possui em sua matriz a concepção de criação compartilhada por todos os membros, gerando um trabalho em que cada um na criação pode auxiliar no desenvolvimento das estruturas espetaculares. Na maioria das vezes, não possuem textos já pré escritos e trazem o desejo de criar uma dramaturgia própria para a exploração de temas que se alinhavam com o desejo de expressão do grupo.

<sup>12</sup> O processo chamado colaborativo, segundo a visão de alguns grupos, se organiza de maneira distinta ao genérico processo, tendo cada membro do grupo uma função definida, mas que funciona de modo fluído durante a criação da encenação, a criação é compartilhada. A idéia é de um trabalho horizontal em que nenhuma das funções se sobrepõe à outra, todos interferem na criação de todos, sem que se negue a responsabilidade por uma área específica. (FERNANDES, 1998, p. 17) Este tipo de trabalho pode possuir ligações bem mais estreitas com o processo coletivo de criação, sendo modificado a partir das necessidades surgidas dentro de cada grupo. O processo colaborativo de criação pode conter funções que se sobressaiam a outras, como no caso do *Espanca!* com a dramaturga Grace Passô, mas também possui como princípio a criação que assume as influências da equipe de trabalho para a construção espetacular.

A proposta de um processo artístico pautado na *escritura cênico-dramatúrgica conjugada* consegue sua viabilidade na proposta de colaboração do grupo *Espanca!*, atendendo não somente a uma “tendência do teatro contemporâneo”, mas afirmando uma construção dramatúrgica que assegure a teatralidade proposta pela poética do grupo. A dramaturga Grace Passô consegue à partir dos estímulos criativos do grupo transformar o universo imaterial das idéias e temas em discurso dramatúrgico base para a construção de uma obra *cênico-dramatúrgica conjugada*. Aqui não se estabelece uma ordem de superioridade entre o papel do dramaturgo contemporâneo sobre o dos seus precursores, haja vista a importância e grandiosidade das obras clássicas, mas sim evidenciar uma forma distinta de abordagem destes profissionais junto aos anseios dos núcleos criativos teatrais.

Uma análise profunda do trabalho do Grupo *Espanca!* revela que as estruturas do processo *colaborativo* ali desenvolvido, reflete a complexa rede de trabalho dos grupos teatrais do teatro contemporâneo, que ao mesmo tempo que se alimenta das novas proposições de criação e abordagem do teatro, não se desvencilha de sua origem, nem mesmo para negá-la.

... nenhuma escrita, mesmo que se levante contra esse outro teatro, pode ignorar sua origem. Ensaíam-se formas para representar o mundo com regras que nem sempre derivam de Aristóteles. Contudo, e aí há outro paradoxo, não pode haver ruptura radical com as antigas formas, ou melhor, apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade. (RYNGAERT, 1995, p. 6)

Mesmo com todo impulso de estímulos criativos no corpo a corpo com o elenco e o dramaturgo, há o momento em que “na clausura da biblioteca, o corpo é encerrado e todo discurso se torna texto” (COSTA, 2009, p. 46) Este texto, pode vir a tornar ser escritas cambiantes entre a imagem e o espaço, capazes de se gerar comunicação de universos palpáveis, porém em algum momento ele precisa ser organizado em códigos universais para a troca entre o corpo criativo e o campo exterior à criação.

Os recursos que o grupo *Espanca!* utiliza dentro de seu processo de trabalho tomam enfoque dentro do teatro de grupo, a fim de construir uma unidade expressiva de sua equipe, evidenciar um trabalho que possua dentro de seus participantes uma mobilização artística que se revele dentro do palco, como espaço de identidade. As parcerias dentro do processo criativo visam o aprimoramento da própria equipe de trabalho do grupo, por meio da comunhão com outras técnicas teatrais e organização institucionais, ampliando assim um auxílio mútuo entre os parceiros para seu desenvolvimento e sobrevivência no campo teatral.

O *teatro de grupo* trouxe ao grupo *Espanca!* a proposta de uma dramaturgia própria calcada nos desejos de expressão de seus participantes e o aprofundamento nas técnicas autorais e atorais dentro do grupo. As dificuldades são superadas dentro do núcleo criativo por meio do auxílio da equipe, formando redes de ajuda mútua. Esse processo de grupo proporciona um amadurecimento conjunto por meio de vivências e conhecimento de pontos de vista sobre o mundo. O grupo como um todo conhece e reconhece os olhares diversos sobre as relações humanas e assim analisa, amplia e implementa no seu discurso poético estas descobertas.

O *processo colaborativo* traz para o grupo a liberdade criativa, que ao mesmo tempo que é direcionada por um indivíduo, abre lacunas para as influências dos participantes, auxiliando em um processo que gere uma *escritura cênico-dramatúrgica* comungada com os desejos dos artistas. A influência do dramaturgo no espaço de trabalho da cena produz uma construção dos elementos espetaculares no embate com as possibilidades cênicas, deixando ficar apenas o que já encaixou-se como solução cênica para o trabalho. As propostas de encontro, de modos de fala e reações corporais auxiliam o material dramatúrgico a concretizar-se como linguagem teatral encenada. Estes elementos oferecem à criação um espaço de descoberta, que compartilhado soma formas diferenciadas de olhar sobre a narrativa e geram espaços de construção e aprimoramento artístico.

O grupo entende que os recursos que a linguagem teatral dispõe são válidos, o que será usado e o modo como ele será usado somente o trabalho de *escritura cênico-dramatúrgica conjugada* poderá dizer. Para chegar a obra final o grupo perpassa pelos conhecimentos da linguagem teatral desde sua origem buscando formas que se adéquem ao que a cena propõe. Para uma nova forma de abordagem do teatro, necessita-se revisitar as abordagens já formadas, pois para se criar algo singular, necessita-se conhecer o habitual.

## CAPITULO II

### DOS QUINTAIS DE ELISE AO UNIVERSO DO MEDO: CRIANDO UM UNIVERSO TANGÍVEL

O trabalho do Grupo *Espanca!* reflete muito das indagações dos próprios atores frente a um espaço-tempo atribulado de informações que é a contemporaneidade. Este espaço-tempo sinaliza dois fatores que frequentemente se revela no processo de criação do grupo. Um deles está ligado ao espaço geográfico de residência do grupo e de seu núcleo criador, situado no interior do país (Belo Horizonte/MG), fora dos centros culturais do país (Rio de Janeiro, São Paulo). Este fator está ligado aos elementos de tradição e vanguarda que coabitam nestes espaços interioranos e que estão em tensão permanente.

Belo horizonte é a capital e centro do Estado de Minas Gerais, com uma população de aproximadamente 2.375.444<sup>13</sup>, o que se pode analisar que não se trata de uma cidade pequena, porém em contraponto, possui ligações fortes com um sentido de tradição. Esta tradição está ligada ao latim “doação, a entrega, a transmissão completa, de um lado ao outro, tanto do saber do mestre aos seus discípulos como de uma pessoa ou de um sentimento”, (RODRIGUES, 1997, p. 1) e tem em seu centro o sentido de compartilhamento e de apropriação. A noção de tradição aqui tem o elemento da presença marcante, imbuída ainda do sentido de incorporar para si o que era do outro, no qual necessita-se de dois agentes na ação e uma relação de escuta de si e do outro.

A relação de tradição e presença associadas como forma de compartilhar algo ou alguma coisa para a incorporação de saberes pode ser notada nas manifestações populares do interior de Minas, como o Congado, a Folia de Reis, os contadores de histórias etc. Porém como já dito, Belo Horizonte é uma cidade de médio porte e se relaciona de forma dicotômica com estes estímulos populares. Se de um lado possui muito próximo a interferência de culturas de tradição, também coabita com práticas e conceitos da virtualidade e da industrialização de saberes. O que acontece no *Espanca!* é a tentativa de construir via linguagem cênica esta linha de tensão e evidenciar que, apesar de toda modernização, o homem ainda se alimenta dessa energia ritual presente na tradição. A presença e o compartilhamento ainda são bases primeiras das relações do homem e seu enfraquecimento reverbera distorções nestas relações na sociedade.

---

<sup>13</sup> Dados recolhidos do Censo 2010, no site do IBGE [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)

O segundo fator ligado ao tempo tem ligação tensiva próxima ao fator espaço, pois compreende uma concepção histórico-social da atualidade. Os moldes de vivência da sociedade atual compreendem um deslocamento do tempo, no qual o indivíduo sente o tempo passando cada vez mais rápido devido às suas inúmeras atribuições. Isto está ligado ao sentido de que “antes o tempo era associado aos eventos da natureza: estações do ano, dia e noite, nascimento e morte. Era marcado por acontecimentos físicos, cíclicos e repetitivos, o que lhe imprimia uma sensação de eternidade” (MACHADO, 2001, p. 3), mas na atualidade com as transformações tecnológicas e filosóficas “não se trata mais de querer algo e caminhar em sua direção e sim em obter, seja lá o que for, no mais curto espaço de tempo. Busca-se presteza na consecução de objetivos para que, rapidamente, se passe a outro, e a outro, e a outro, incessantemente. Temos pressa para não acabar nunca de buscar” (Id, 2001, p. 2)

Nesta busca incessante do homem contemporâneo pelo obtenção, que alguns dos valores vão sendo distorcidos, enfraquecidos e/ou até extintos. A tradição, discutida a pouco, perde espaço para a virtualidade, criando *simulacros*<sup>14</sup> vazios da capacidade essencial da presença. Neste ponto é que o grupo *Espanca!* cria sua poesia, na qual revela estes vazios produzidos pela proliferação de *simulacros* que entorpecem e inebriam as relações humanas.

O grupo *Espanca!* trata esta relação tempo-espaço nos três espetáculos de formas distintas, porém em todos estes instaura as debilidades humanas como forma de produzir *afeto*. Sua busca está na transposição dos sentimentos gerados pela tensão tempo-espaço em linguagem cênica *afetiva* para o público. A cena obedece a construção de momentos em que o silêncio dos vazios produzidos pelos *simulacros* se tornem visíveis, palpáveis ao público e o possam *afetar* em um sentido autorreflexivo. Na cena do espetáculo *Amores Surdos* em que a filha está ouvindo seu walkman para se divertir e romper o contato com os familiares, mas não vê o desespero mostrado no corpo do irmão se sentindo sozinho, evidencia um destes momentos. A partir de cenas como esta, como Peter Brook explana sobre o espaço da cena “o invisível aparece, tem por base esse silêncio, a partir do qual podem surgir todos os tipos de gestos, conhecidos e desconhecidos. (BROOK, 1999, p. 63)

Os três espetáculos da pesquisa (*Por Elise*, *Amores Surdos* e *Congresso Internacional do Medo*) constituem-se como uma trilogia importante no caminho em que o Grupo *Espanca!* estabelece rumo ao amadurecimento de suas capacidades criativas para a construção de uma cena que conseguisse criar a sua poética. Além disso, a criação destes espetáculos auxiliaram na formação da identidade criativa do grupo e na apreensão de conceitos e práticas teatrais para as suas obras.

---

<sup>14</sup> Baudrillard traz a noção de simulacro dentro de sua obra intitulada “Simulacros e Simulação”. Os simulacros são experiências, formas, códigos, digitalidades e objetos sem referência que se apresentam mais reais do que a própria realidade, ou seja, são “*hiper-reais*”.

Com os espetáculos “Por Elise”, “Amores Surdos” e “Congresso Internacional do Medo” o grupo apresenta uma trilogia com um repertório de textos originais escritos por Grace Passô em que o homem é retratado do ponto de vista do afeto. Trilogia que revê códigos do acontecimento teatral, que busca construir uma arte de gênero híbrido com peças que não são somente trágicas ou cômicas, que procura representar o homem sem reduções facilitadoras de sua condição.<sup>15</sup>

Nos três espetáculos do grupo pode-se notar uma diferenciação nas linhas de força que os movem, porém em todos os três espetáculos a pesquisa central está em responder: o que o grupo quer e deseja falar para o mundo.

Grupo de jovens, dispostos a escrever o próprio texto, ao se perguntarem sobre o que querem falar, em geral apresentam respostas bastante similares. Todos querem falar do amor, do medo, da violência. Querem falar de perdas, de morte, de solidão e de sonho. Falar do que se passa dentro deles e no entorno. (ROSA, 2006)

A forte ligação com as relações humanas, as relações com o espaço geográfico e social em que trabalham e as relações culturais no tempo e no espaço, propunham um trabalho que ao mesmo tempo que é afetado pelo meio é elemento afetivo deste. Neste sentido o grupo possui uma forma de apropriação significativa em seus trabalhos unindo as individualidades criativas dos seus sujeitos e da linguagem teatral. Estas apropriações estão atreladas às apreensões históricas e culturais dos indivíduos pertencentes a este núcleo criativo e formam a matriz da construção das obras do grupo.

O conceito de apropriação levantado nesta pesquisa gira em torno do sentido de

“reinventar a palavra como forma de interdiscursividade e de alteração do suporte lingüístico em suas possibilidades de uso e de manipulação [...] resulta de combinações, enxertos e supressões a partir de algo, mais especificamente, de experiências radicais com o texto.” (CAVALCANTE, 2006, p. 14, 15)

As apropriações vistas em cena surgem desta relação entre a individualidade do elemento pessoal e a composição teatral, revelando a teatralidade como foco principal da construção.

No caso das apropriações [...] a relação nunca é direta ou transpositiva, mas absolutamente comprometida com os níveis de leitura oferecidos pelo conjunto da máquina teatral envolvida: grupo, ator, diretor, autor, história narrada, história vivida, personagens, sujeitos etc. (Id, 2006, p. 12)

<sup>15</sup> Trecho do texto do folder *Espanca à Mostra!* Durante as três primeiras semanas de setembro de 2009, o teatro Oi Futuro Klauss Vianna recebe o *Espanca à mostra!*, uma iniciativa inédita do grupo *Espanca!*. O grupo coloca à mostra, em Belo Horizonte, os três espetáculos da companhia: “Por Elise”, “Amores Surdos” e “Congresso Internacional do Medo”.

Os espetáculos são estruturados em uma dramaturgia que se consolida com a cena, partem da palavra escrita e dela se desgarram até chegar à essência do que quer ser apresentado. Esta proposição se fortalece quando a dramaturga das obras, Grace Passô, leva para a sala de ensaio o texto que será encenado e à partir desse texto os rumos da construção do espetáculo são norteados ao *grupo de criadores*.

Neste ponto tem-se um elemento contemporâneo forte que dará base às outras influências de ruptura do teatro moderno dentro das obras do grupo, que é a palavra. Nos espetáculos a dramaturgia se baseia em uma proposição sensitiva da cena, deixando por vezes a palavra falada para revelar por meio do silêncio, do ruído, do movimento a sua própria significação. “O plano cênico e o plano literário como alquimia entre substâncias diluídas no interior da investigação e condensadas nas cenas-quadros de um teatro enquanto pintura em movimento; exercício contínuo de interpretação”. (CAVALCANTE, 2006, p. 14)

Não estamos falando de uma supressão total da palavra nas obras, mas de lacunas que são instauradas no texto sem a preocupação de um entendimento único e claro do que é apresentado. O trabalho dramático é feito em cima de uma polissemia cênica, auxiliado pelo uso de imagens e estímulo a sensações que auxiliam na compreensão do que é apresentado. O objetivo final é formar um conjunto de signos com possibilidades de articulação e compreensão conjunta – sensorial ou intelectualmente – pelo público, a fim de trazer à tona as imagens e sensações desejadas pelo grupo. “A cena não explica o texto, ela propõe para ele uma concretização provisória.” (RYNGAERT, 1998, p. 30)

A narrativa está presente nos três espetáculos, sendo estabelecida de duas formas: aquela que revela as características e dramas individuais e outra que revela por meio metafórico as relações humanas, envolvendo seus antagonismos e sutilezas. A ação narrativa está mais ligada aos conflitos individuais do que os sociais. Isto porque, este último pende para uma revelação dos conflitos de classe e ordem social e o discurso narrativo dentro das obras do *Espanca!* estão mais ligadas aos conflitos individuais.

As obras do Grupo *Espanca!* trazem em si o jogo entre a identificação e o distanciamento, a atuação e a performance, a representação espacial real e a significativa, abordando o cotidiano e a incomunicabilidade humana por meio da poesia cênica. A estrutura dos espetáculos perpassam por “formas fragmentadas e multireferencializadas, agregando como princípio condutor o desenvolvimento da esfera do sujeito, sua identidade e suas formas de inserção nos contextos sócio-culturais díspares”. (CAVALCANTE, 2006, p. 19)

O espaço cênico nestas três obras, com o palco italiano, não é escolhido por falta de opção ou por uma “facilidade” cênica, mas por uma escolha em se revelar sempre ao público, que aquilo que se passa ali é teatro e não a vida real, é um recorte, um quadro sendo pintado

de acordo com os movimentos e os sons produzidos no momento. O palco italiano é uma forma de distanciar a ação cênica de seu observador, produzir um efeito espelho de si e por este mesmo meio trazê-lo a identificação, formando assim um jogo entre identificação e distanciamento.

Assim como Gerald Tomas e Enrique Diaz trabalham em seus grupos, o *Espanca!* investe “em certos recursos de distanciamento ou de separação entre a cena e os espectadores, como as cortinas de filó [...] a iluminação primorosa” (COSTA, 2009, p. 127). Esta opção de espaço de representação revela um “certo tipo de aprisionamento – muitas vezes bastante físico – aos pequenos contextos e contingências das situações vividas (Id, 2009, p. 131) A partir desta idéia o palco italiano se reformula trazendo um novo olhar para um espaço tradicional, os recursos que nele são trabalhos o transforma em um espaço sensível.

O que o grupo busca é este olhar sensível do mundo e para ele, um teatro que consiga olhar o mundo e espelhá-lo, trazendo uma expansão dos significados, ou como Larrosa diz “uma relação de produção de sentido” (LARROSA, 2002, p. 137). Isto ocorre por meio de uma dramaturgia que traz um espaço cênico e uma atuação de um ponto de vista metafórico e metonímico. Neste sentido, a busca do novo é direcionada para o olhar sobre o homem, pois novas gerações pedem novos olhares, e este “novo” surgirá a partir deste olhar significativo do mundo.

A metáfora é próxima ao mundo dos sonhos. Gosto disso. Também gosto da possibilidade que ela nos dá de falar de algo relativo a toda humanidade, por meio de uma situação caseira, ou, ao contrário, falar de um universo pequeno através de uma situação grandiosa. (MELLÃO, 2009)

Ao citarmos o espaço cênico tem-se aí um conceito muito usado nas pesquisas do teatro contemporâneo e assim, há que se trazer a tona este conceito a partir de Pavis que discursa que o espaço cênico “é o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público” (PAVIS, 2005, p. 132).

As estruturas de ação cênica nos espetáculos do *Espanca!* perpassam por conceitos entre a performance e a atuação, expondo uma relação tênue entre as técnicas tradicionais e contemporâneas de trabalho do ator. Isso ainda aliado, em alguns atores, a uma preparação com base nas técnicas de dança para o desenvolvimento de papéis que exigem uma primazia técnica nesta linguagem.

O conceito de *performance* nos trabalhos do grupo está ligada a idéia que Glusberg defende sobre a retórica da ação e do movimento, no qual ele cita que “o desenvolvimento de uma ação com o corpo, na arte, demanda, por um lado, uma perspectiva multidisciplinar e

uma concepção de retórica que é totalmente diferente da tradicional: uma retórica da ação e do movimento” (GLUSBERG, 1994, p.64). A idéia provém de que a *performance* “implica na poética do ato-ação, o corpo como acontecimento afetivo e político” (FERREIRA, 2010, p. 2)

Spinoza também auxilia no entendimento deste conceito quando afirma que o sujeito da ação é um sujeito político que age para substituir um *afeto* passivo por um *afeto* potente. E esta ação está vinculada à ação dos sujeitos que “afirmam-se em sua não passividade, pois tem a capacidade de aumentar ou diminuir o seu *conatus*, a sua força inventiva, a sua resistência à despotencialização. Assim, relacionamos a política do *affectum viribus* (força dos *afetos*) à performance.” (SPINOSA, 2008, p. 151)

Neste sentido, o *Espanca!* promove na cena um lugar de enfrentamento, no qual sua narrativa absorve a performance como forma de criar um espaço *narrativo-performático*, que abriga a extensão temporal da narrativa ao mesmo tempo que promove a presença do agora relativo à performance. Costa traz o conceito de teatro *narrativo-performático* como

“dinâmicas em que as especificidades de campo (o literário, o cênico, o atoreal etc.) se desdefinem, o narrativo se problematiza por meio de temporalidades múltiplas ou complexas, os âmbitos do verbal, do performático e do imagético-visual (como também do sonoro a seu lado) estejam a serviço de uma desestabilização que se opera em todos e em cada um desses âmbitos, bem como na relação deles entre si, podendo essa desestabilização aparecer ou se manifestar mais claramente em um campo ou em outro de acordo com os projetos artísticos específicos” (COSTA, 2009, p. 29)

Esta conjunção revela os “vários agoras tensionados temporalmente” (Id, 2009, p. 15) capazes de criar um “teatro narrativo-performático (ambíguo, internamente paradoxal) (...) para nos referirmos à cena temporalmente multidirecionada (sempre incerta e dividida entre segmentos temporais díspares ou unidades espaciais contraditórias)” (Ibidem, 2009, p. 31). Para o esclarecimento desta tensão da narrativa e da performance em um conceito conjunto há de se evidenciar o desfazimento da idéia de uma narrativa como reconstituição ou representação estável dos fatos e uma voz que estabiliza e unifica os sentidos, há sim a negação de “apresentar o espaço e o tempo segundo elos de conexão responsáveis pela unificação lógica das partes e pela sucessão cronológica estável dos segmentos temporais (Ibidem, 2009, p. 31)

A partir destes enfoques o grupo *Espanca!* é visto como promotor de uma obra que se alimenta da dualidade de um espaço evocado pela modernidade, mas que ainda mantém suas forças tradicionais ligadas ao sentido da cultura. Sua obra se renova na debilidade humana e suas relações expostas por meio de uma narrativa que reconhece a fragmentação e a sobrecarga de informações como forma de criar uma poética própria. As relações com o meio

em que o grupo vive produz a linha de reflexão sobre o seu estar no mundo e lança olhares para a sua arte como forma de reflexão sobre o homem. A apropriação artística vem como forma de externalizar o resultado de vivências, estudo e olhares sobre o mundo e produz uma dramaturgia que alinhava o sentido e a sensação de pertencer a este mundo. A obra que se constrói no palco italiano toma formas contemporâneas ao produzir o *estranhamento* e a *afetividade* que tocam no espectador em um sentido de aqui, agora. O *narrativo-performático* se mostra como forma de contar histórias que comungam no universo coletivo, porém com a sensação de sua capacidade de provocação e tomada de posição.

Este sentido *narrativo-performático* da cena do grupo *Espanca!* pode ser melhor evidenciado à partir do processo da *escritura cênico-dramatúrgica conjugada* que o grupo faz em seus processos de criação. Para isso adentraremos no próximo tópico deste capítulo, no qual será exposto este caminho da palavra-cena construída em cada espetáculo.

## 2.1 A PALAVRA DISPARADA

As proposições do teatro contemporâneo perpassam por diferentes abordagens criadas sobre os elementos que formam o universo espetacular, principalmente no que diz respeito ao modo de comunicação. No mote desta comunicação está a palavra, que por um lado é o elemento alimentador da linha de tensão entre texto e cena de outro é o referencial do discurso identitário dos grupos teatrais da cena contemporânea.

A palavra aqui mencionada possui sentidos complexos, está integrada a sua essência comunicativa e é base de produções infinitas de significações. A palavra mais do que um sistema de sons e letras encadeadas para discriminar algo ou alguém é elemento sonoro, visual e tátil, “as palavras serão consideradas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por suas formas, suas emanções sensíveis, e não somente por seus sentidos” (COELHO, 1984, p. 157)

No trabalho do grupo *Espanca!*, como em trabalhos de grupos contemporâneos como os já citados Teatro da Vertigem, Oficina Uzina Uzona e outros como a Companhia dos Atores<sup>16</sup> e Companhia de Ópera Seca<sup>17</sup>, a questão não é a de suprimir a palavra-texto da criação teatral, mas levantar novas abordagens de manifestação dela dentro da teatralidade. Com uma proposta de *escritura cênico-dramatúrgica conjugada* o *Espanca!* possibilita um olhar sobre a palavra com recursos *narrativos-performáticos* presentes nas estruturas de criação de grupos teatrais contemporâneos.

<sup>16</sup> Companhia carioca, criada no ano de 1988, que possui como diretor e ator Enrique Diaz.

<sup>17</sup> Companhia de teatro idealizada e criada por Gerald Thomas, no ano de 1985, em São Paulo.

Num primeiro momento, a abordagem da palavra tomará corpo como dramaturgia textual, a fim de esclarecer a composição da criação textual dos espetáculos do grupo, para então delimitarmos sua maior amplitude dentro dos demais recursos da *escritura cênico-dramatúrgica conjugada*.

## 2.2 NÃO SE ENVOLVAM, POR ELISE



Imagem 1, 2 e 3

Este aprofundamento textual, acompanhando a trajetória cronológica de criações do *Espanca!*, terá início com o espetáculo *Por Elise*. Criado no ano de 2004, o primeiro espetáculo do grupo *Espanca!* inaugura o caminho de criações do grupo na cena teatral brasileira, trazendo à cena a busca do ser humano por segurança e proteção.

*Por Elise* é um espetáculo muito importante para nós não só pela repercussão que conseguiu, mas, principalmente, porque foi aí que nos encontramos. Cada um de nós estava trabalhando separado e a peça nos aproximou. Foi aí que nos organizamos enquanto grupo. *Por Elise* nos colocou as questões que nos interessava e nos permitiu começar a pensar e desenvolver nossa própria linguagem. (ROSA & ALVARENGA, 2008)

O enredo traz histórias recortadas e fragmentadas no qual uma dona de casa que plantou um abacateiro no seu quintal vive temerosa que um dos abacates caia em sua cabeça, somada à história de uma mulher que terá seu cachorro sacrificado, de um lixeiro que busca reencontrar o pai e de um funcionário da carrocinha que sonha em ir ao Japão. Os dramas são revelados em pequenas cenas de cada universo de personagem, sendo colocadas uma ou outra vez sobrepostas e não relacionadas. Os abacates caindo, as palmas acompanhadas de um mantra, o cachorro latindo palavras, o lixeiro correndo, a dona de casa olhando para cima.

O lixeiro é a representação da fé. Portanto, a ação da fé na peça é a ação de correr. A mulher é a representação da emoção. A emoção na peça tem a ação de cair. O cão é a representação da verdade. A ação da verdade é latir. Latir é a reação mais fiel ao instante. O funcionário é a representação do medo. A ação do medo é portanto, esconder-se. A

dona-de-casa é a representação da razão. A ação da razão é falar. (POR ELISE, 2005)

O espetáculo traz uma fragmentação do texto falado e encenado, revelando *coisas interrompidas*, um caráter *performativo* na atuação dando a ele um lirismo desconexo que só se completa no final com a interrelação dos pequenos enredos e das trajetórias individuais de cada personagem.

A imaginação lírica que o espetáculo faz revelar contorna a ambição dos grandes temas e nos leva às portas de histórias tão ordinárias quanto as de qualquer homem comum. No entanto, pelas mãos da autora elas são abertas com a chave de uma síntese poética extraordinária, que nos faz viver, no decorrer da encenação, breves sustos e pequenas epifanias". (CAETANO, 2008)

A relação com o conhecimento oral é posta no início do espetáculo pela personagem Elise, que do quintal de sua casa revela histórias e oferece conselhos, mostrando uma constante circularidade entre o popular e o douto, um pé na terra e os olhos no asfalto. Ela é a conselheira, a ligação metafórica do espetáculo com o espectador.

Cuidado com o que planta! É preciso ter cuidado com o que se planta no mundo. [...] Vocês vão entender porque estou fazendo isso. (...) Algumas situações na vida caem sem aviso, como abacates maduros. E não dá para usar colchões para amortecer a queda. (...) Contra a perda não há como se proteger. (PASSO, 2005)

Esta oralidade e circularidade, aliada aos olhares de olhar de Zunthor e Ginzburg, oferecem suporte teórico para a compreensão da narrativa do espetáculo, em que o movimento entre o texto, a obra e os diferentes níveis culturais de seus participantes formam a corporificação do encontro. No sentido da oralidade, há na personagem Elise a habilidade de *evocar* as histórias com uma memória sedimentada no corpo e na voz condensadas em “uma gama de vozes ancestrais, nas quais, ela busca amparo e endosso para o que vai ter seqüência, para a sua performance” (PORTELLA, 2009, p. 750) Sua capacidade de *evocar* o passado em um presente vivo constrói a ponte com os tempos, reconstrói no presente uma memória que se liga ao espaço do agora do acontecimento.

A oralidade não é amparada apenas por influências de uma cultura ligada ao espaço do conhecimento informal, alimenta-se do universo das culturas acadêmicas, que obtém suas bases na literatura e na cultura da escrita, como pode-se ver quando a personagem conta sobre a morte de seu vizinho Valico “A vida dele se fartou e ele teve um ataque de lirismo” (PASSO, 2005). O lirismo que a personagem fala, possui duas proposições, na qual a primeira

possui ligação com a *poesia trovadoresca*<sup>18</sup>, e em segunda plano, com a designação de uma forte emoção de paixão. Estas duas proposições relacionam o aspecto de circularidade de conhecimento que Ginzburg traz, sendo o primeiro relativo ao universo douto e outro popular.

Assim ao se colocar frente ao público Elise *evoca* sua habilidade, como forma de compartilhar seus conhecimentos híbridos, mas do mesmo modo que o externaliza também contrói novos conhecimentos na relação de aprendizado. O espectador e as histórias que a cruzam a ensinam uma nova maneira de olhar o mundo e a reconhecê-lo, assim como traz Ginzburg com o Menocchio, Elise deparou-se com o novo e à partir daí deflagrou-o em suas novas histórias.

[...] pelo menos um livro o inquietara profundamente, levando-o, com suas afirmações inesperadas, a ter pensamentos novos. Foi o choque entre a página impressa e a cultura oral, da qual era depositário, que induziu Menocchio a formular - para si mesmo em primeiro lugar, depois aos seus concidadãos e, por fim, aos juizes - as 'opiniões [...] [que] saíram da sua própria cabeça' (GINZBURG, 1987, p. 89).

A narrativa estabelece-se em uma dramaturgia composta por um “campo de mediações intertextuais, intertemporais, intersemióticas, interartísticas e/ou intermédias” (COSTA, 2009, p. 33) propostas primeiramente por experiências da dramaturga Grace Passô junto ao grupo e ao seu universo particular, explorando mais adiante, no processo conjunto de criação do grupo, os estímulos literários, filosóficos, videográficos e experiências pessoais dos participantes. O mote está em concretizar na teatralidade o imaginário produzido pelo texto de Passô dentro de possibilidades de *afeto*. A escolha de se produzir um material textual anteriormente ao trabalho em conjunto se mostra como recurso de se já estabelecer um foco mais preciso da direção do trabalho. O grupo desde o início possui esta dinâmica, por já possuir uma dramaturga aliada às proposições do conjunto criador e por reconhecer que o processo que não dispõem deste recurso costuma despende um tempo maior de seleção e amadurecimento da criação.

Esta proposta de se construir um texto guia do trabalho também foi experimentada por Luiz Alberto Abreu, com o Teatro da Vertigem, devido às dificuldades encontradas na primeira criação do grupo, na qual não se tinha este recurso.

[...] no segundo trabalho da companhia, as atividades de experimentação e os exercícios de improvisação dos atores só começariam quando o dramaturgo já tivesse um primeiro esboço da peça. De fato, a investigação diretamente atoral (improvisações, jogos etc.), reunindo o elenco e o diretor na sala de ensaios, só teve início a partir do momento em que a equipe já dispunha de

---

<sup>18</sup> A poesia chamada trovadoresca, realizadas na Idade Média no séculos XII a XIV, feita pelos trovadores, abrange as Cantigas de Amigo, as Cantigas de Amor e as Cantigas de Escárnio e Maldizer.

um esboço dramaturgico-literário [...] reflexões geradas no interior de encontros de estudos e de debates dos atores” (COSTA, 2009, p. 59)

O texto de *Por Elise* nasceu de escritos que Grace Passô, dramaturga e atriz do espetáculo, havia feito sobre situações que achava teatrais no cotidiano, mais tarde estes escritos foram usados para a montagem do espetáculo *Por Elise*.

Comecei a pensar Por Elise há muito tempo, quando escrevi algumas situações que considerava teatrais, situações que, no meu ponto de vista, tocavam a natureza do teatro. A primeira situação escrita para a peça, há muito, foi a de um lixeiro que encontrava seu pai que não via há anos, na rua, enquanto corria trabalhando. (ESPANCA!, 2009)

As histórias comuns chamam a atenção da artista pelo seu “aspecto extremamente cotidiano e ordinário, no melhor sentido do termo” (ROSA, 2006), pois carregam os prazeres e desprazeres, quentes e frios das relações humanas. Os elementos cotidianos alimentam o espetáculo para impulsioná-lo para o discurso de relações complexas do homem e dos seus conflitos na vida, evidenciando as contradições de seu comportamento.

Meus primeiros impulsos para criar são sempre baseados na coisa mais pragmática que existe: a sensação que determinada coisa me causa. Vou dar um exemplo: no texto de ‘Por Elise’ há um personagem que é um lixeiro. Os lixeiros, no dia a dia, inspiram uma espécie de alegria e leveza. E olha como essa sensação deslocada da realidade exige um trabalho laborioso que é próprio desse ofício. (PASSO, 2005)

Assim, no desenvolver das cenas o texto ia sendo trabalhado pelo grupo de criadores, como se denominaram, adequando-se à cena e estabelecendo uma forma para a obra. A reconstrução do texto se guiava pelo desenvolvimento das cenas, acompanhadas por Grace e discutida pelo grupo, no qual as modificações surgiam a partir dos participantes no processo de cada partitura da cena. Enrique Diaz, na Companhia dos Atores, denomina como *ghosts directors* os seus intérpretes, conferindo-lhes o poder de levantar material e dar “proposições estéticas” para a criação do espetáculo. (COSTA, 2009, p. 57)

No percurso, a criação, como discutido no livro *Gesto Inacabado, Processo de Criação Artística* de Cecília Almeida Salles, a dramaturga e encenadora Grace Passô tentava fazer visível aquilo que ainda estaria por vir, colocando-se em um processo de seleções, apropriações e combinações, assim gerando transformações e traduções. As situações iam se firmando, como Salles expõe quando discursa sobre a criação, em um “(...) jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo [...]” (SALLES, 2008, p. 34) criando e

recriando uma realidade nova para cada desafio encontrado na construção do texto e da própria cena.

Os depoimentos representam pequenas histórias individuais narradas e transformadas em ações pelos atores. Cada depoimento representa a combinação de vários elementos para a montagem dos quadros, onde as narrativas se entrecruzam. Trata-se de dar conta do mundo contemporâneo mais do que contar uma história. O ator apropria-se de uma história, de uma cultura e a transforma poeticamente em sua escritura. A desconstrução da narrativa é feita no sentido de uma reconstrução mais subjetiva. (STELZER, 2010)

*Por Elise*, em depoimento da diretora, soou ao grupo como o primeiro sopro feliz de uma criação, com a vitalidade e ingenuidade da primeira concepção. A construção do espetáculo provocou a busca por formas de abordagem da linguagem. O estudo de cenas, seja no momento de improvisação ou no estudo de texto, promovia a tensão criativa entre texto e cena, trazendo a tona para o corpo criador do espetáculo a busca por formas de representação alinhavadas ao seu discurso.

Nosso teatro é um teatro muito mais filosófico que técnico. Não nos interessa apenas o como fazer, mas, principalmente, o quê dizer. Claro, a organização cênica desse discurso que queremos afirmar passa por uma preocupação prática, de como materializar isso no palco. Mas o nosso interesse não é esse. A gente quer, essencialmente, encontrar novas formas de contar histórias sem cair numa pesquisa de linguagem hermética nem muito menos desconsiderar a presença decisiva do público. (ROSA & ALVARENGA, 2008)

Aqui pode-se notar algumas informações pertinentes ao trabalho colaborativo, no qual os criadores assumem um papel mais ativo no processo de seleção dos elementos do espetáculo, a fim de selecionar apenas os recursos que se adéquem ao discurso da obra. Neste sentido, as formas de atuação também são reavaliadas, abrindo lacunas para a proposição de técnicas interpretativas que tragam ao público o sentido da obra. Meyerhold em suas abordagens traz este pensamento a tona quando diz que “[...] a direção e a representação dos atores contribuem para elaborar novos meios de representação, conscientemente estilizados. As formas cênicas são intencionalmente intensificadas: nada sobre [sic] o palco é fortuito [...]” (MEYERHOLD, 1969, p.51)

Daniel Olivetto em sua pesquisa junto com o orientador André Carreira discursa sobre o trabalho colaborativo junto ao papel dos atores e do dramaturgo, discurso este que assemelha-se ao processo realizado dentro do grupo *Espanca!*.

Neste quadro, rompe-se a autoridade da direção monolítica: o dramaturgo sai do gabinete e vai para a sala de ensaio; o ator discute a obra, dá idéias; e assim, todos os sujeitos do grupo passam a criar em conjunto. Parece haver aqui uma profunda relação com a idéia modelar do *teatro de grupo*. Trata-se, sobretudo, de uma nova organização do papel do ator na criação. De um executor de papéis ele passa a fazer parte da discussão da totalidade do espetáculo, daquilo que se quer ver em cena, coletivamente. (OLIVETTO, 2008)

O rompimento da direção monolítica acontece no processo do *Espanca!* não de forma total, pois existe uma direção que, apesar de todos os estímulos recebidos decide quais recursos irão ser usados, mas está na forma de construção destas decisões, que são feitas no debate junto à equipe criadora. Muitas vezes dentro do processo de criação dos espetáculos a diretora Grace Passô dá o espaço para que sua equipe criadora (atores e técnicos) criem as soluções poéticas e, assim cabe a diretora captá-las e transformá-las em dramaturgia. O processo de direção não é um elemento distante do corpo de atuação, ele se agrega a este corpo de atuação para levantar conjuntamente as possibilidades para o texto e a cena.

Este processo de *escritura cênico-dramatúrgica conjugada* vai além deste processo de criação textual, pois compreende também as contribuições de elementos como improvisações corporais, o reconhecimento da espacialidade e estímulos criados por elementos literários que estão inseridos dentro do trabalho do *Espanca!*.

A troca de cartas entre o conjunto criador é um dos recursos utilizados no processo de criação do *Espanca!*. As cartas servem como instrumento de compreensão dos universos subjetivos do espetáculo, a fim de criar a materialidade necessária dos objetos espetaculares. A pluralidade de vozes auxilia a elaboração dos espaços e das dramaturgias necessárias à fazer visível os aspectos simbólicos do espetáculo. “As contribuições dos diversos integrantes da realização teatral para a elaboração dramatúrgica e cênica dos trabalhos constituem também um tipo de plurivocidade discursiva.” (COSTA, 2009, p. 55)

Por *Elise*, constituiu-se numa colcha de retalhos de *escritura cênico-dramatúrgica conjugada*, como o texto fragmentado, os abacates caindo, as danças pessoais – cerimônia das palmas, e de elementos subjetivos, como o silêncio, o som abafado dos toques na “armadura” do homem, a necessidade de acreditar que podemos nos entregar mais uma vez à vida e ao outro. No final, tem-se a plena certeza de que nada é certo demais, que existe uma relação de entrega dos indivíduos, até mesmo sem sua cessão, e disso não tem-se como escapar.

### 2.3 A POESIA SURDA



Imagem 4, 5 e 6

O estudo das viabilidades da palavra segue, agora, à partir do espetáculo *Amores Surdos do Espanca!*. Neste espetáculo, estreado no ano de 2006, temos em cena Grace Passô, Gustavo Bones, Marcelo Castro, Mariana Maioline e Paulo Azevedo, dirigidos por Rita Clemente. A criação foi realizada com o Prêmio Estímulo às Artes - Auxílio Montagem, destinado em 2005 pela Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Arte, de Belo Horizonte. O espetáculo tem sua inspiração nos elementos poéticos das peças do escritor alemão Bertolt Brecht, à partir dos elementos do distanciamento.

A obra revela em seu início uma história habitual, com um tema cotidiano – a família – e parte do pressuposto de que “todas as histórias do mundo já foram contadas” (ESPANCA, 2008). Está aí o elemento inusitado do grupo, que é a forma como se contam estas histórias e não um complexo corolário de histórias, “o que permeia a vida são as coisas simples e nelas estão toda a poesia” (Id, 2008). “O espetáculo permite fácil identificação pelo público, com seus sentimentos e conflitos tão comuns, que nos leva a refletir sobre a situação”<sup>19</sup>.

O texto do espetáculo, novamente, nasceu de Grace Passô, que o havia rascunhado em seus 17 anos, quando passou pela morte de seu pai. É uma carga de palavras comuns, relações comuns, de lugares comuns, mas afetivamente carregados de afeto. A teia textual que se constrói para o desenvolvimento da história não possui tanta fragmentação quanto na do espetáculo *Por Elise*, aqui os quadros da história transcorrem de forma mais linear, trazendo ao público uma lupa sobre as relações da família aos poucos. A diretora Rita Clemente, junto a dramaturga Grace Passô, optou por um jogo que se evidencia pelos detalhes e construiu um fio condutor que, quando o riso vira lágrima, o espectador é pego no âmago da fragilidade humana.

O grupo, nesta obra, conta com um corpo criativo que auxilia na intensa pesquisa dos diversos elementos que constituem o espetáculo desde sua gênese até os processos finais de

<sup>19</sup> Trecho do texto do folder *Espanca à Mostra!* Durante as três primeiras semanas de setembro de 2009, o teatro Oi Futuro Klauss Vianna recebe o Espanca à mostra!, uma iniciativa inédita do grupo *Espanca!*. O grupo coloca à mostra, em Belo Horizonte, os três espetáculos da companhia: “Por Elise”, “Amores Surdos” e “Congresso Internacional do Medo”.

execução demonstrando uma organização dos processos criativos e profissionais específicos para cada área de atuação<sup>20</sup>.

A história do espetáculo circula em torno de conflitos familiares cotidianos, que vão se somando até culminar em um trágico desfecho. Há neste núcleo uma família composta por um pai distante e uma mãe cuidadosa.

Para a Mãe é muito difícil tanta confusão em sua casa. Pensa por um milésimo de segundo (portanto, só sentiu) que talvez estivesse sonâmbula, sem saber disso. Ela sente que talvez, nos últimos anos de sua vida, agiu porque daqui a pouco sentiria fome; viveu porque sim. Só isso (...) Todos esperam Gentil para o café. Ele está por todos os cantos da casa e das pessoas que moram ali. Está presente em cada palavra e gesto. Gentil é o pai da família. (PASSO, 2008)

Os filhos da família são cinco, sendo o filho caçula, Pequeno, que indaga sobre as coisas que o rodeiam, possui problemas respiratórios; Samuel, outro filho que começa em um novo emprego; Junior, que vive longe da família em algum lugar muito melhor; Joaquim, o irmão que não consegue dormir; e por fim, Grazielle, a irmã que vive escutando *walkman* e tem uma lagartixa de estimação com quem conversa.

Pequeno sempre teve fortes crises asmáticas. A mãe quer colocá-lo na aula de natação. Dizem que a natação faz bem para os brônquios, portanto, deve fazer bem para os pulmões. Pequeno é um garoto que se preocupa demais com seus pulmões. Um dia a professora do jardim pediu para ele se desenhar. Pequeno se desenhava com dois minúsculos pulmões. Esse desenho passou despercebido pela professora, que pensou que o garoto tinha desenhado os botões da camisa [...] Grazielle quer sair de casa. Adolescente, deve estar acompanhando seu corpo se desprender da infância, enquanto aproveita para fugir com a música como quem foge com o circo. Grazielle está na fase em que imagina a vida como um clipe de música” [...] Joaquim, o filho mais velho, sempre acorda de manhã pensando se fez ou disse algo errado pela noite. Ele não é um homem medroso. Só está um pouco apático, um pouco sem rumo na vida. Uma vida de águas paradas. Joaquim é um homem atencioso, de seu jeito. Ajuda a Mãe a retirar as louças, mas pensa que seu pai poderia fazer isto, também acha que seu pai é um homem ausente. Sempre que briga com a Mãe, espia ao lado para ver se o pai está por ali, para ver se ele vai defendê-lo [...] Samuel é um membro da família sem talento para lidar com as situações da vida. Tem dificuldade de portar-se diante do “outro”, e assim, “expressar-se”, não é fácil, resto de uma dificuldade de “estar

---

<sup>20</sup>Neste aspecto há a atriz e diretora Rita Clemente (Prêmios SESC SATED e SINPARC 2005 de Melhor Direção) assinando a direção do espetáculo, Adélia Nicolette como consultora dramaturgista, Babaya como diretora vocal, preparação corporal com a bailarina e coreógrafa Dudude Herrmann e a bailarina Izabel Stewart (Benvinda Cia. de Dança), a produção executiva da Agentz Produções, a cenografia assinada pela cenógrafa e atriz Bruna Christófar, o figurinista e designer Paolo Mandatti, o desenho de luz de Edimar Pinto e Cristiano Araújo e o DJ Daniel Soares Diazepam, responsável pela trilha sonora deste espetáculo e do *Por Elise*.

no mundo”. Para ele, que nasceu com dez meses de gravidez e com o auxílio de um fórceps, foi difícil sair do ventre [...] Júnior é o único membro que não habita a casa de sua família. Sabe-se que mora em um paraíso: um lugar onde provavelmente as ruas são limpas e as pessoas tratadas com dignidade. Sabe-se também que, mesmo no paraíso, ele pensa em voltar para a casa.” (PASSO, 2008)

Neste contexto, os membros da família vivem arrastando suas vidas no convívio que conduz a uma desesperadora surdez, emudecendo seus sentimentos e suas reações, construindo uma incomunicabilidade que desgasta e corrói as relações, cotidianamente tornam os seus amores surdos. Aqui está uma relação muito próxima com a sociedade da atualidade que assombrada pela velocidade e quantidade de informações, parece não ser mais *afetada* pelo que acontece ao seu redor.

Os acontecimentos da atualidade, convertidos em notícias fragmentadas e aceleradamente obsoletas, não nos afetam no fundo de nós mesmos. Vemos o mundo passar diante de nossos olhos e permanecemos exteriores, alheios, impassíveis. (LARROSA, 2002, p. 136)

É na relação de desgaste da família, da surdez de um com o outro, da falta de paciência de aguardar o amadurecer do outro, que a peça constrói seu momento poético. A família em *Amores Surdos*, assim como traz Larrosa, está inerte vendo suas relações definharem. Rita Clemente apostou neste fio condutor entre o riso e a lágrima, para estabelecer uma metáfora da passagem para a vida adulta e a perda da inocência. A lama escorrendo por todos os cantos e inundando a família é um paralelo com o início da fase menstrual, simbolizando esta transformação na família.

O espetáculo traz uma relação com as obras de Ionesco<sup>21</sup> e seu universo absurdo, quando lança-se um olhar sobre a questão do rinoceronte na trama. Em uma de suas obras intitulada *O Rinoceronte*, o dramaturgo conta a história de uma cidade pacata que se transforma completamente após a passagem de um rinoceronte por suas ruas. Em, *Amores Surdos*, “o absurdo está presente através da acertada combinação entre realismo e universo fantástico. As lacunas de comunicação existentes nas relações de uma família de sonâmbulos são pinceladas por metáforas sutis, reveladas pelos personagens da trama” (GUIMARÃES, 2008)

*Amores Surdos* traz uma avalanche de imagens e este é um dos elementos contemporâneos fortes deste espetáculo, pois as imagens por vezes contam o indizível “nos momentos em que não há palavras para traduzir o que se sente só resta o silêncio das imagens

---

<sup>21</sup> Eugene Ionesco foi um patafísico e dramaturgo romeno do teatro do absurdo.

(...) as sensações, os sentimentos e as palavras que são traduzidos em imagens.” (PASSO, 2008) A palavra some quando a imagem da mãe carregando o filho aparece no espetáculo, quase uma *La Pietà*<sup>22</sup> dos tempos modernos, o filho sapateando na lama com seus sapatos novos aprendendo a ser gente grande, o irmão escorregando o corpo pela porta de vidro depois de desesperadamente tentar chamar a atenção da família para entrar em casa, estes e outras momentos mostram como a cena pode ser imgeticamente poderosa para produzir sentidos e sensações que fogem a palavra.

Estas imagens, em momentos distintos da obra, são aliadas ao recurso técnico da dança, neste espetáculo especificamente o sapateado, que trazem à cena um alongamento das sensações de ausência, quase como quando se ouve ecos em espaços vazios, e uma resignificação dos elementos espaciais, sonoros e interpretativos. A lama que vai escorrendo e se alastrando sobre todos, o filho que não consegue entrar na casa apesar de todo seu esforço, os sapatos que traduzem esse mantra de agonia. Tudo está ali, em imagem.

O recurso da dança e das artes visuais estão muito presentes neste e nos outros espetáculos do grupo, nos quais promovem uma harmonia com o desenvolvimento do conflito e a instauração de uma dimensão sensível do humano. Os recursos da linguagem cinematográfica são utilizados de forma a criar quadros, produzir recortes. A trilha sonora ao vivo - por meio do sapateado - e por playback auxiliam a alongar e enfatizar os momentos que procuram produzir um aprofundamento desta sensibilidade.

A escolha de Rita Clemente como diretora do processo, vem ao encontro da busca da continuação do trabalho do grupo, porém com um olhar “estrangeiro” sobre seus desejos.

Talvez eu tenha levado um pouquinho de Beckett na encenação, tenha sido mais dura que o texto, isso pensando sempre que o texto [de Passô] é muito poético. Essa junção permite ao espectador enxergar além da peça, não se fixar apenas em aspectos sociais ou psicológicos. Após um espetáculo muito bem-sucedido, [o *Espanca!*] optou por uma experiência sem aquelas mesmas garantias (SANTOS, 2006)

Nos trabalhos colaborativos do *Grupo Espanca!* não há a necessidade da estagnação das funções, elas podem ser moldadas a partir das habilidades surgidas em cada processo.

---

22 Uma das mais famosas esculturas de Michelangelo. Representa Jesus morto nos braços da Virgem Maria. Fica na basílica de São Pedro, na primeira capela da alameda do lado direito. Desde que a estátua foi atacada em 1972, está protegida por um vidro a prova de bala. Tem 174 centímetros por 195 centímetros e é feita em mármore.

Essa horizontalidade experimentada tanto no *processo coletivo* como no *processo colaborativo* não implica no desaparecimento factual das funções que compõem os procedimentos básicos de criação teatral. Percebe-se que estas funções adquirem novas formas, pois são compartilhadas por diferentes membros dos grupos, ou até mesmo funcionam de modo rotativo. (OLIVETTO, 2008)

Esta parceria com Rita Clemente denota o aspecto que envolve o pensamento do conceito de *teatro de grupo* do *Espanca!*, que mesmo com um núcleo de criadores móvel, permanece o sentido de identidade de grupo e a busca por uma estabilidade na área cênica por meio de espetáculos que tenham a pesquisa como veículo de produção artística. Esta instabilidade no núcleo criador, muitas vezes, é devido a mudança de pensamento do integrante em relação aos meios expressivos utilizados dentro do grupo, ou o desejo de desenvolver outros projetos com outros grupos ou pessoas.

O importante é ressaltar que trazendo um novo pensamento dentro do grupo estabelecem-se diferentes caminhos para alcançar o resultado esperado e neste percurso os novos saberes vão sendo agregados aos antigos e a possibilidade de escolha dentro dos processos são alargados. Isso é percebido dentro das propostas que o grupo traz para o palco, nas quais está implícita a inserção de recursos teatrais diversos em uma base poética similar.

Isto é visto com maior notoriedade no último espetáculo desta pesquisa *Congresso Internacional do Medo*, tema do próximo tópico, em que os arranjos poéticos trouxeram à cena uma obra com forças poéticas diferenciadas dos outros dois espetáculos abordados.

## 2.4 AS PALAVRAS QUE VEM DO MEDO



Imagem 7, 8 e 9

O espetáculo *Congresso do Medo* retrata um congresso internacional que agrupa representantes de diferentes etnias, que possuem o auxílio de uma intérprete cadeirante. Este congresso, os representantes falam das aflições que seus povos sofrem e tentam conceituar questões que dizem respeito à humanidade. Este trajeto, em meio às ciências e a contemplação da natureza, a vida e a morte revelam aos congressistas que o medo maior é o da efemeridade e provisoriedade do ser humano, expondo que “só a vida cura nosso medo” (ESPANCA!, 2009)

A montagem estreou em 2008, no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte e tem direção e dramaturgia de Grace Passô. Participam deste espetáculo os atores Alexandre de Sena, Gláucia Vandeveld e Mariana Maioline; os bailarinos Izabel Stewart, Marise Diniz e Sérgio Penna; Adélia Nicolete, assinou a assessora dramaturgica; Fernanda Vidigal é assistente de direção; Renato Bolelli, trabalhou na direção de arte e Nadja Naira na criação de luz.

A palavra é o centro do espetáculo *Congresso Internacional do Medo*, por isso seu texto é trabalhado por diversos pontos. O processo de criação, em 2008, surgiu do poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, o qual foi o veículo propulsor para o encontro de questões a serem levantadas dentro da obra pelo grupo.

O poema foi um disparo, não o ponto final da peça. O que nos instigou foi a possibilidade de criar uma situação teatral a partir de um universo teoricamente tão pouco teatral que é um congresso, pessoas falando em forma de palestra sobre um determinado tema. Criar mobilidade no que nos parece imóvel. [...] E, mais do que isso, discutir o lugar do conhecimento na nossa sociedade. Na peça, buscamos criar uma situação em que o conhecimento parece estar numa plataforma supostamente estável, até que essas pessoas vão descobrindo que isso não é tão seguro assim. [...] A questão do medo é uma conclusão da peça. De alguma forma estamos dizendo que a condição humana do nosso tempo, o que existe de mais comum entre todos nós, é o medo. E a constatação é que ninguém virá para nos salvar. [...] A peça é permeada de vários fins: tem dois palestrantes que são os últimos sobreviventes de uma tribo indígena, por exemplo, e dois peixes em extinção. Estamos sempre falando do medo do final das coisas, tanto sob o viés humano, do temor da morte, quanto o político, da exterminação de um povo, quanto o natural, do fim de uma espécie. É o paradoxo que vivemos entre o medo do final das coisas e a certeza de que somos nós os responsáveis por isso. [...] Tem uma frase da peça que resume bem isso: o índio fala - a gente não pode fazer do nosso conhecimento uma aldeia triste. E, ao utilizarmos a estrutura de um congresso internacional, estamos falando de gente de várias partes do mundo, de lugares imaginários, mas nem por isso menos concretos. Pela própria forma como a dramaturgia se estrutura, não vamos estabelecendo a comunicação logo de cara, mas vamos ganhando aos poucos esse diálogo. (BELUSI, 2008)

Diferente dos dois espetáculos anteriores *Congresso Internacional do Medo* teve uma dinâmica de criação dramaturgica diferente. O grupo apostou no processo de improvisações para depois se debruçar na construção do texto. O processo colaborativo de construção dramaturgica teve sua diferenciação, pois neste espetáculo o texto não estava previamente rascunhado. Este só começou a ser esboçado por Grace Passô após as improvisações, que eram movidas à partir da temática do espetáculo.

Neste sentido, a proposta de trabalho colaborativo se consolidou ainda mais no grupo, fortalecendo o trabalho dos criadores e dando espaço para o desenvolvimento de habilidades de parceiros dentro da criação.

Estamos num caminho em que todos são cada vez mais criadores, e não intermediários de uma idéia. Hoje, um bom diretor é o que sabe lidar com atores que, por meio da criação, atualizam a obra todos os dias. Esse envolvimento repercute no palco. É muito diferente quando todos acreditam filosoficamente no teatro como atitude política. (MELO, 2009)

O jogo de intenções, do entendimento e da sugestão sobre o que ocorre faz com o que o espetáculo seja um entendimento do que não se diz. Através da narrativa, que ocorre de maneira fragmentada como em “Por Elise” - porém não é o centro da força do espetáculo - vemos uma forma mais direta da poética do grupo, com seu lirismo evidente, porém mais sóbrio. A personagem intérprete propõe um jogo de interpretações das falas dos congressistas de modo a revelar o embaraço das palavras formais proferidas em um recinto de discussão acadêmica que, na verdade, querem dizer algo muito simples. Os momentos cômicos, revelados pelo entendimento das palavras pela tradutora, trazem traduções de “pobres” para “simplicidade rica” ou “os lúcidos” para “pessoas inconformadas”.

A proposta é trazer o incômodo que na maioria das vezes o espaço de discussão formal promove nos seus participantes. As falas longas e prolixas, a falta do que falar, a sensação de andar, andar e não sair do lugar.

Eu tinha me prometido descansar desse trabalho com as palavras. As palavras cansam e além disso nem tudo é possível traduzir. (ESPANCA!, 2009)

Os vídeos em *Power Point*, gráficos, análises quantitativas e qualitativas de desenvolvimento e retrocesso; tudo isso faz parte do imenso emaranhado de informações que não conseguem mensurar a fragilidade do homem perante a vida, responder perguntas como “Qual o contrário da vida?” (Id, 2009)

Eu conheço este tipo de evento, eles ficarão horas e horas, tentando conceituar a vida, mas quando chegar em suas casas, em seus países, não vão conseguir sequer dizer: Boa noite! Para alguém que eles sintam alguma mágoa. (Ibidem, 2008)

A particularidade da proposta do grupo para o espetáculo se intensifica com o entendimento que o público da atualidade é bombardeado de informações a maioria do tempo,

criando assim um estado ansioso, frenético por mudanças visuais rápidas, o silêncio, a espera, incomodam-no. Isso é notado no início do espetáculo quando as personagens estão sentadas na mesa em silêncio aguardando algo, o sino toca e eles permanecem do mesmo modo, nada se modifica. Eles se olham, parece que alguém vai falar, mas não, mais um momento de estagnação, até que finalmente um se pronuncia. Eles brincam com o desconforto causado e iniciam o falatório. O personagem que denota ser um estudioso dos países europeus comenta com os outros congressistas que o público já chegou e que apesar da intérprete não ter chegado, aí ela entra em cena como se só aguardasse ele chamar, ele pausa a fala e diz que irá começar o congresso. A cena produz um momento cômico que produz a reflexão sobre a ansiedade que assola os dias atuais ao mesmo tempo que insere o público no desgaste das palavras.

Certamente, uma das dificuldades a serem enfrentadas encontra-se no fato de que houve uma mudança no gosto do público, cuja sensibilidade não se acha mais em sintonia com peças que exijam atenção a diálogos densos, intelectualmente desafiadores. [...] Não temos mais paciência para ouvir um texto, a não ser em pequenas doses, entremeadas de intensa estimulação visual, sensorial. (AQUINO, 2005, p. 298)

O texto fragmentado corresponde à ação, porém é entrecortado por *performances* dos dançarinos que ora dão conexões significantes ao texto ora são peças soltas a construir lacunas no entendimento. A incorporação destes dois elementos na peça, ora trazem a sensação dos representantes de estarem como “peixes fora d’água”, ora sensibilizam para uma provável “perturbação na força”, como se avisassem que algo está para acontecer.

*Congresso Internacional do Medo* foi um espetáculo desafiador para o *Espanca!*, pois apresenta uma outra faceta da identidade do grupo em relação aos dois outros espetáculos anteriores. Traz para a cena um formato mais seco e prático da poética tentando desgastar os conceitos filosóficos até culminar no silêncio, no plano do sentir e, aí nesse lugar as palavras faltam para nomear as coisas. “O nome, por si só, já é bastante poético, apesar de o texto não ser baseado especificamente no poema. Partimos da idéia de criar algo em torno da situação de um congresso, que é um encontro frio” (PASSO, 2008)

O processo serviu como um incentivador de novas temáticas para as criações do grupo ativou o propósito de tornar cada uma de suas obras um movimento constante de investigação e mutação. O espetáculo por si só, não tem a carga emotiva que os seus anteriores possuem, é uma proposta mais crítica e áspera da narrativa e da cena. O volume de informações e a experiência do trabalho dramaturgico-cênico regido mais pelos atores do que

os outros dois espetáculos anteriores evidenciaram um trabalho com mais arestas e um tempo maior para o público digerir a obra.

As pessoas têm a expectativa que no próximo haja uma superação criativa da linguagem criada. É alguém ‘esperando’ por você e isso é bom para a existência das coisas, para a existência, no caso, de um grupo. Quer dizer que existimos. Quer dizer que nosso trabalho existe. (ROSA, 2006)

O interesse pela busca de novas abordagens do ser humano e conseguir alargar a compreensão de discussões em voga na atualidade, como o meio ambiente, o progresso tecnológico, a extinção de espécies e etnias renovou o sentido da pesquisa e trabalho de grupo do *Espanca!*.

Aprendemos que teatro é assim mesmo. Se não der certo, a gente volta para a sala de ensaio e faz de novo. Sucesso é uma grande bobagem. O mais importante é o que nos fundamenta, um trabalho árduo, fruto não unicamente de um talento extraordinário, mas, sim, uma sucessão de dias de muita labuta. (*ESPANCA!*, 2008)

O espetáculo promove uma discussão que permeia o saber, que de um lado é revelado por meio de cientistas e pesquisadores acadêmicos e de outro, se mostra nas falas e no aprendizado oral revelado pelos representantes de culturas ancestrais que, neste caso, coloca-se com a cultura indígena. Num primeiro momento, a primeira forma de saber se coloca em um patamar de primazia e detentora de possíveis soluções para o congresso, avaliando seus estudos e constatações lógicas, ancorados pelo aval de academias e nomes de destaque no campo científico. Os congressistas desprezam a presença e a fala do indígena, escutando-o somente no momento do espetáculo em que não conseguem mais se escutar e trazer soluções.

Do outro lado, contrapõe-se à fala indígena, ancorada em saberes de vivência com o outro e com a natureza, muitas vezes compreendida dentro do conhecimento oral, intimidada pela soberania do registro impresso dos livros. Mas, no que tange esse assunto, a dramaturga e a diretora do espetáculo mostram uma faceta inversa do quadro, pois ao lidar com a efemeridade da vida colocam o poder do saber nas palavras ancestrais. Nos momentos em que a vida e a morte se apresentam no espetáculo a sabedoria dos antepassados governa o espaço e mostra que também possui seu valor, seu jeito de olhar o mundo.

Há aí uma desestruturação dos papéis e das hierarquias de saber, pois todos começam a necessitar do outro e do que ele sabe para compreender um assunto que foge às compreensões lógicas, algo que está estruturado em planos sensoriais e emotivos do ser humano. Nesses momentos, o ser humano se torna frágil e o que o outro diz penetra como

lança no seu entendimento, abre-se uma lacuna para uma escuta sensível e é “... na escuta (sensível) que alguém está disposto a ouvir o que não sabe, o que não quer, o que não precisa. Alguém está disposto a perder o pé e a deixar-se tombar e arrastar por aquilo que procura. Está disposto a transformar-se numa direção desconhecida. (LARROSA, 2002, p. 138)

Estabelece-se assim a reflexão sobre o saber e o poder, elementos em cheque na contemporaneidade, de um modo que abarca não a constatação de teorias e respostas para o assunto, mas produz perguntas para cada um para sanar a afirmação: “Não podemos fazer do nosso conhecimento um lago vazio.” (PASSO, 2008)

“não importa o método que utilizamos para chegar ao conhecimento; o que de fato faz diferença são as interrogações que podem ser formuladas dentro de uma ou outra maneira de conceber as relações entre saber e poder”. (COSTA, 2002 p. 16)

No percurso de aprendizado e ensinamento as personagens do espetáculo passam por dificuldades até da própria comunicação, já que o enredo conta com representantes de diversos povos e que, conseqüentemente, possuem línguas diferentes. O trabalho com um espetáculo poliglota, estabelece um outro meio de comunicação, no qual a corporeidade e a intenção do que é expressado formam um elo fundamental para a compreensão. Os representantes muitas vezes na ansiedade de comunicar algo ao outro, desprezam a intérprete e tentam utilizar este canal como forma de independência comunicativa.

Uma cena que retrata este fato é quando os congressistas descobrem que a congressista mulher de etnia árabe entrou em trabalho de parto. Isso porque a mulher indígena consegue perceber que os movimentos e gestos da mulher que está passando mal são similares aos das índias em trabalho de parto, então coloca-a em cima da mesa para verificar seu estado. Toda a cena é regida pela corporeidade e a intenção das palavras, que não são traduzidas pela intérprete, mas entendidas por todos a partir de uma escritura corporal.

Alguns grupos, como o Odin Theater com Eugenio Barba, já utilizaram algum tipo de recurso poliglota em seus trabalhos, chegando ao ponto de inserir em seus processos atores de várias culturas, no intuito de além de produzir este estímulo comunicativo à obra, trazer a tona diferentes culturas e modos de relação humana, um encontro com o outro, o que Eugene Barba desenvolveu mais profundamente como *antropologia teatral*. Nesse sentido, haveria “por um lado, a pergunta ‘quem sou eu’, como indivíduo de um determinado tempo e espaço; e por outro, a capacidade de intercambiar respostas profissionais, em relação a essa pergunta, com pessoas estranhas e longínquas no tempo e no espaço” (BARBA, 1991, p. 189).

Adentrando nestes aspectos contemporâneos há também o uso de códigos visuais no espetáculo com o intuito de trazer uma percepção sensorial ao público da cena. Um dos exemplos utilizado no *Congresso Internacional do Medo* é o filtro de barro que deixa escorrer um líquido vermelho pelo piso branco, anunciando o prenúncio de uma fatalidade. No desfecho da narrativa serão expostas a vida e a morte, mas o líquido escorre devagar pelo solo branco desde o início do espetáculo até inundar o piso e assim se confirmar no final sua simbologia. Este recurso foi amplamente utilizado no espetáculo *Amores Surdos* com a lama que escorria pelo solo, anunciando a presença do rinoceronte na casa.

Diante do discurso do conhecimento, o espetáculo nos traz uma reflexão sobre o universo que se abre ante o desconhecimento de nós mesmos, do outro e do mundo. Na ansiedade por compreender o ser humano e os eventos que o cercam produzem-se conceitos e fórmulas que os diminuem na complexidade da palma das mãos. Porém, nesta supressão há de se perguntar se é corrompido ou não a essência do que realmente é o ser humano e se estas supressões guardam o que é importante resguardar como humanidade.

A questão da circularidade cultural, discutida por Ginzburg, novamente se torna presente trazendo à compreensão das forças do compreender por vias de contato externo e as de vivência que se colocam no conhecimento erudito e o popular. Conhecimentos estes que abarcam complexas relações sociais e culturais que, muitas vezes, não são mensurados pelos conceitos palavras. “Fico olhando quando um palestrante não sabe muito bem o que dizer, acho tão mais significativo, do que ficar dizendo palavras, palavras tentando nomear algum conceito.” (PASSO, 2008)

Nos três espetáculos a dramaturgia se concretiza por muitas vias, cunhada com bases no estudo literário e na apropriação da cena pelo conjunto criador, uma proposta em que as individualidades criam novos espaços de interlocução e o trabalho do dramaturgo vai além das possibilidades da escrita solitária. Abre-se aqui um caminho para dramaturgos e grupos teatrais com propostas que criam abordagens diferenciadas para a teatralidade dos novos tempos. O que se pretende não é o abandono dos textos ou das palavras em seu sentido mais amplo e sim a ampliação das fronteiras de sua utilização na teatralidade. Para isso, os recursos espaciais e de ação são pares importantes para a construção de propostas abertas aos estímulos da contemporaneidade.

### CAPÍTULO III

#### O ESPAÇO SENSÍVEL E O TEMPO ENTRE PERCEPÇÕES

O elemento espacial dentro das proposições do teatro contemporâneo assume uma explosão física e significativa que remodela o jogo instaurado entre os participantes da obra espetacular. O espaço cênico antes restrito ao local de representação dos atores, assume uma expansão que embarca o local no “qual evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para a coxia, a platéia e todo o prédio teatral” (PAVIS, 2003, p. 142). Este conceito está aliado às novas abordagens espaciais dos espetáculos do início do século XXI, que levaram a cena para além do espaço do palco. Porém, estas transformações não se estagnaram neste ponto, pois o “além palco” transpôs-se para os espaços urbanos públicos e privados.

A explosão espacial física, além do alargamento do palco para os espaços de platéia promove a diversificação do ponto de vista do público sobre a obra e a ocupação de espaços urbanos como forma de apropriação do espaço como lugar de acontecimento. Se antes o lugar da ação teatral era delimitado por uma configuração cênica ilusionista, um espaço em que o público estivesse acomodado para adentrar na realidade ficcional dramática, agora, no teatro contemporâneo a proposta é retirar este espaço “seguro” e “cômodo” e propor uma forma de produzir *afetos*.

Os espaços íntimos e os de grande dimensão irão propor uma nova forma de abordagem do ator e do público, na medida em que pretendem agir de modo sensibilizante, necessitando de diferentes configurações de atuação e disposição espacial. Nesse caso, “a estrutura do espelhamento deixa de existir ou fica em perigo, na medida em que o quadro cênico funciona como um espelho que permite ao mundo homogêneo do observador reconhecer-se no mundo fechado do drama” (LEHMANN, 1999, p. 265)

Casas, galpões, igrejas, presídios, praças, edifícios públicos e privados, salas abertas com desníveis de altura e compartimentos etc., o que pretende-se é estabelecer o espaço teatral como ocupação sensível, no qual o acontecimento (espetáculo) tenha uma relação de participação emocional com o local que ele se estabelece.

No que tange os espaços significativos, a proposta é retirar o espetáculo de sua função de recriar fielmente a realidade, de estilhaçar o espelho de identificação e contrapor os elementos de totalidade, ilusão, reprodução, primazia do texto, imitação e ação. Os espaços significativos abrem a possibilidade de utilizar as referências do mundo para explodi-lo em pontos de vista diversos, multiplicando-o e fragmentando-o.

Os espetáculos estudados do *Espanca!* utilizam destes dois aspectos de abordagem do espaço, seja na sua forma física, trazendo um espaço intimista para a obra, seja na sua forma significativa, criando espaços fragmentados e multirefenciais do mundo. O grupo tenta formar, como traz Lehmann, um espaço que se torna “uma parte do mundo, decerto enfatizada, mas pensada como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmentado da realidade da vida” (LEHMANN, 1999, p. 268)

O espaço nos três espetáculos do grupo *Espanca!* são regidos pela intersecção de duas teorias teatrais, sendo uma as de Brecht e a outra de Stanislavski. Isto porque ao mesmo tempo que o grupo propõe um espaço tradicional de atuação (palco italiano) e suas formas de abordagem de teatralidade, reconfigura-as por meio da consciência de um espaço de atuação forjado pela linguagem teatral e capaz de, mesmo assim, construir momentos de identificação com espaços sensíveis do indivíduo. Uma brincadeira no espaço entre a identificação e o distanciamento, no qual o dramaturgo-encenador cria possibilidades de lidar com o espaço não somente no seu plano geográfico e ambientalizante, mas também como campo das visualidades subjetivas.

As proposições relativas ao uso do tempo no campo teatral adentram na discussão do “tempo vivido, a vivência temporal que atores e espectadores partilham e que evidentemente não é mensurável com exatidão, mas apenas experimentável” (Id, 1999, p. 287), um tempo que aos moldes do drama respeitava uma ilusão cênica e uma linearidade que atendia a verossimilhança com a verdade. Com a contemporaneidade, estes moldes sofreram transformações que reorganizaram o tempo na cena fora do plano cronológico e linear. Isso fez com que a cena explodisse em fragmentações diversas que objetivam o olhar não da realidade, mas de uma teatralidade metarreal, que compõe a percepção da realidade pela realidade da linguagem teatral.

O tempo, neste caso, não tem como objetivo a vivência de um dado tempo na obra espetacular, mas da observação das micropercepções que este tempo abarca. A lacuna temporal que uma situação instaura propõe o mergulho não na sua vivência fiel e linear, mas nas percepções que ela pode oferecer como janelas de compreensão de um dado espaço/tempo/experiência. As micropercepções contidas na temporalidade constroem perspectivas de olhar sobre o mundo, sobre o indivíduo e instauram dinâmicas diferenciadas de relação do tempo simulado e do tempo representado.

No campo da teatralidade contemporânea, o conceito de *mythos* de Aristóteles, que se coloca como a “configuração das ações e procedimentos apresentados no contexto de uma

dramaturgia [...] que podem ser usados para criar a ilusão de lapsos temporais” (Ibidem, 1999, p. 288, 290) dá lugar a uma concepção

“de dimensão do *tempo compartilhado* por atores e público como *processualidade aberta*, que estruturalmente não possui nem início, nem meio, nem fim [...] uma experiência compartilhada por todos [...] da diversidade das distorções à assimilação do ritmo pop, da resistência do teatro lento à aproximação à arte performática em sua radical afirmação do tempo real como situação vivenciada em comum.” (Ibidem, 1999, p. 303)

Configura-se aqui um tempo que é movido por experiências inter e entre espaços e os indivíduos que os compõe. O ator atua sobre o tempo e os dois, ator e tempo, atuam sobre o espectador estabelecendo percepções que envolvem as vivências mútuas destes espaços/indivíduos. Para estabelecer a percepção, como ponto chave do uso do tempo nas propostas contemporâneas, a cena abriga a utilização de linguagens transversais ao teatro, como a performance, a dança e as artes visuais.

A questão do espaço se estabelece com o tempo, na concepção de espaço como catalizador de vivências, que aprimoradas na teatralidade podem instaurar campos de poética temporal. As práticas teatrais que se realizam em espaços com uma história impregnada de vivências, carregam estas vivências para a obra espetacular, como é o caso do hospital abandonado utilizado no espetáculo *Apocalypse 1.11* de Antonio Araujo do grupo Vertigem. Não há como desvencilhar a vivência da obra da vivência do espaço, o próprio espaço instaura um tempo perceptivo que não desvincula os seus elementos histórico/estruturais dos elementos da obra teatral.

Nos espetáculos *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Congresso Internacional do Medo* o universo tensivo do tempo acompanha as perspectivas de temporalidades perceptivas ao dinamizar os espaços íntimos do indivíduo. O que pode-se encontrar nas obras é a referência de narrativas performáticas que evidenciam novas abordagens de uma extensão temporal conjugada com um sentido de acontecimento aqui e agora. O que significa criar uma obra na qual a narrativa não seja mais “pautada pela sucessão de instantes, mas pela temporalização de cada um deles, ou seja, pela constituição de vários *agoras*, desdobrados, cindidos, tensionados temporalmente.” (COSTA, 2009, p. 16)

Assim os espetáculos promovem a partilha de narrativas que constroem um aqui, agora que é imbuído de vivência para os seus participantes. O grupo utiliza em seus espetáculos o sentido fortuito e único da teatralidade para expor instantes que se espelham no aqui, agora de cada indivíduo. O tempo da narrativa acontece aqui, agora, nesse instante, move suas energias e suas capacidades afetivas no presente da ação que se pode ver, sentir e tocar, mas ao mesmo tempo evidencia que sua extensão temporal não é a da realidade, que está vinculada a

percepção de mundo de cada indivíduo que no enredo se estabelece. É uma narrativa que cria uma percepção para afetar no agora, no embate com a obra. Este embate servirá para modificar alguma coisa construída no indivíduo, no seu pensamento de mundo. Isso pode ser feito, porque o instante compartilhado o leva a uma abertura de possibilidades criativas, não há respostas, mas sim indagações.

Os espetáculos estudados abrem lacunas de um tempo, no qual as informações são avalanches, os espaços físicos são pequenos, mas as distâncias íntimas de cada indivíduo são intransponíveis. O tempo em que não existem respostas, o tempo de perceber o silêncio que habita na incompreensão, o tempo que não se materializa em números, que não consegue-se mensurar pelos números, mas pelo caminho da percepção, ou seja pela partilha do sensível.

### 3.1 DO QUINTAL PARA O MUNDO



Imagem 10

*Por Elise* (2004) é apresentado em um espaço nu, de caixa preta, o que se vê de início é apenas uma mulher em pé, no proscênio, aguardando o público se acomodar em seus assentos. Até o fim do espetáculo o que é modificado fisicamente neste espaço são apenas os abacates espatifados no chão. A construção espacial de *Por Elise* obedece ao tempo dos abacates e dos corpos em cena, o espaço se torna altamente significativo, pois cada atuante que entra no espaço de atuação propõe uma significação pessoal para este espaço. O espaço é parte de um mundo particular de cada indivíduo, composto pela ação que eles configuram em determinado espaço-tempo da sua vivência. Nos primeiros momentos não há como falar de

onde estes indivíduos trazem sua narrativa, porém com o desenvolvimento das ações vão sendo construídos espaços familiares do cotidiano urbano, mas ele em momento algum é citado.

O espetáculo passa de uma situação a outra como em quadros cinematográficos, situações fragmentadas em que o público consegue retirar informações subjetivas de um certo lugar e tempo, mas nada muito específico. A mulher corre atrás do lixeiro, que corre atrás do caminhão e o caminhão corre na rua, é um desencadeamento de lógicas que remetem a um espaço comum, mas que pode acontecer ali no momento como em qualquer local. Ali o “particular é justamente cortado de sua ligação com o todo e assim ressaltado em sua constituição sensorial: as molduragens diversificadas operam de tal modo que o particular é reconduzido a si como ser-assim e ser-aqui, como perceptibilidade intensificada” (LEHMANN, 1999, p. 269)

Os espaços que se constituem comuns são amplificados em sua capacidade de produzir encontros, assim as ações “mobilizam amplamente as energias psíquicas, afetivas e intelectuais dos atores” (COSTA, 2009, p. 41) para construírem uma “escrita com os corpos no espaço” (Id, 2009, p. 40). O corpo no espetáculo *Por Elise* estabelece mais do que os lugares de ação do espetáculo, ele amplia os espaços íntimos entre um corpo em ação e outro, a fim de criar um lugar tangível dos *afetos* estabelecidos no ínterim destas relações. O espaço físico (rua, casa, caminhão) são subjetivados ao ponto de se tornarem pano de fundo de um foco central que são os espaços íntimos existentes entre um indivíduo e outro. Os *afetos* produzidos nestes espaços íntimos superam espaços físicos, pois não se restringem a lugares e tempos, eles são universais. Os indivíduos em espaços/tempos diversos produzem *afetos* e envolvem-se e o espetáculo do *Espanca!* escolheu mais do que espaços físicos para mostrar isso, selecionou indivíduos com espaços íntimos com capacidade simbólica para dar vazão ao tema.

A construção deste espaço sensível (dos *afetos*) perpassa pela leitura simbólica de mundo do grupo criador do espetáculo e possui uma forte ligação com o universo simbólico dos personagens do enredo.

Samira Ávila, atriz do espetáculo, em uma das correspondências internas do processo de criação do espetáculo, enfatiza a idéia de um espaço cênico que é muito mais significativo do que geográfico. Também nesta correspondência tem-se revelado a busca por estudos paralelos com escritores que retratam, por um viés filosófico, este espaço-vida do ser humano.

Amores, olha que máximo isso que eu li do Borges<sup>23</sup>! Eu acho que é exatamente o nosso 'cenário' na peça. Isso não seria nossa rua, nossa

---

<sup>23</sup> Acredito neste momento tratar-se de Jorge Luis Borges, escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta argentino.

casa? do tamanho do mundo, o mundo? onde a gente pisa? Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, um pesebre; são catorze [são infinitos] os pesebres, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo." (POR ELISE, 2005)

Esta casa, dentro do espetáculo, reflete o espaço que o abacateiro tomou devido ao seu enorme crescimento, ou seja, o mundo de Elise, que começa a adentrar nos espaços de todos os indivíduos do espetáculo. Os abacates que caem revelam que “algumas situações na vida caem sem aviso”, como traz o texto do espetáculo, e não existe tempo nem espaço que isso não aconteça, pode ser com qualquer um em qualquer momento e não tem-se como evitar.

O espaço de Elise que antes era limitado a apenas seu quintal com suas galinhas e seu abacateiro toma proporções que a obrigam a ir para o mundo e envolver-se com os outros. Seus abacates trazem o efeito do *acaso* ao espaço produzindo uma sensação de temporalidade e sentido, parece que a qualquer momento algo irá acontecer, um abacate irá cair e mudará o curso dos acontecimentos. Os abacates espatifados no espaço de atuação produzem o sentido de passagem de tempo e a sensação de que algo aconteceu ali, há o resíduo da ação no espaço.

A presença, aqui neste espetáculo, possui a ligação de um lado, com os elementos visuais e, por outro, da relação *afetiva* produzida pelo desvelamento dos espaços íntimos dos indivíduos retratados. Este segundo ponto, relativo à presença, está desligado da noção da “capacidade de o intérprete fazer desaparecer seu ser individual e privado, seus sentimentos e maneirismos pessoais, para encarnar em cena, um personagem ficcional” (LEHMANN, 1999, P. 225) como traz o conceito de presença presente no drama. Nesta questão, o grupo toma um caminho diverso, quando associa ao espaço da atuação a verdade cênica como um trabalho de conjunção do universo da personagem ao do ator.

O espaço de atuação no *Espanca!* assume que o ator não se transfigura em um personagem a fim de vivenciar suas dores e amores, mas sim de atuação como meio compreensível de passagem de vivências. Este tipo de espaço de atuação está mais ligado a um “produto de improvisações em que os atores tenham buscado reagir a estímulos provenientes de textos lidos e imagens visuais examinadas [...] que lhes serviam e funcionavam como geradores de matrizes de movimentos” (COSTA, 2009, p. 41) encontrados dentro de um trabalho narrativo-performático atoral.

Este tipo de trabalho corresponde a uma criação com aspectos da *escritura-cênico-dramatúrgica*, em que os atores “lançam mão da improvisação, como um método criativo e como uma técnica teatral, desenvolvendo fundamentalmente uma capacidade de responder a gestos, ações e intenções” (Id, 2009, p. 91) O ator *não é* a personagem no momento da

atuação, e sim ele *mostra, desvela ao conhecimento* esta personagem, deixando ao público a capacidade de integrar suas capacidades de leitura e conhecimento ao personagem. Por isso, dentro da trama apenas Elise tem referência particular com o nome, os outros participantes possuem denominações genéricas como o lixeiro, o cachorro, a mulher etc.

Dentro deste universo encontra-se no texto a referência de um mundo muito particular e íntimo para a relação de espaços que se chocam. Isso pode ser visto quando nota-se que Elise fala de seu quintal para o mundo externo (público) “Não se envolvam. Por mim. Eu peço.” (PASSO, 2005) Isto porque seu mundo particular e íntimo foi tocado por elementos que fugiram ao seu controle, “pois não se tem controle sobre os outros, a convivência é algo cruel” (Id, 2005). A tentativa de Elise de mostrar como as situações colocam em cheque o espaço individual de cada um produz um espaço sensível em cada um dos indivíduos da trama e reflete o pensamento do “diálogo contemporâneo que se faz cada vez mais diretamente entre o Autor e o Espectador, por diversos procedimentos enunciativos, o personagem enfraquecido mostrando ser um intermediário cada vez menos indispensável entre um e outro” (RYNGAERT, 1998, p.135)

<http://www.espanca.com>

O funcionário com sua roupa amortecedora de impactos, por causa do embate com os animais, é uma proposta de representação simbólica da sua tentativa de não expor seu espaço íntimo, de



Imagem 11

não deixar ser tocado por nenhum estímulo e por nenhum outro mundo. Sua capacidade de interagir e de reagir foi castrada quando seu espaço interno foi lacrado de qualquer interferência. Nem a violência dos gritos, socos, murros e pontapés podem atingí-lo, pois sua carapaça o impede de sentir. O personagem se fechou para o mundo e sua capacidade de se envolver também, então ele cumpre exatamente o que lhe pedem, fazendo da sua vida apenas uma repetição intermitente, seu desejo é ir ao Japão, lugar no imaginário ocidental mais longínquo e de grandes barreiras, pois não consegue se relacionar.

A jovem que está prestes a perder seu cachorro, vê na dor o seu caos. Ela precisa externalizar seu espaço interior para crescer, amadurecer e ver que seu *jardim* precisa de

cuidados. O mantra que entoia na celebração de palmas “Eu vou cuidar do meu jardim” (PASSO, 2005) reflete a compreensão da procura por esse auto-conhecimento, desse espaço interno e sensível que é o seu indivíduo. Tal como nos textos de Clarice Lispector, uma das bases literárias inspiradoras do espetáculo, a jovem precisa romper com as amarras sociais para atingir a realização de seus desejos e começar a caminhar depois “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo...” (LISPECTOR, 1998, p. 202) Ela precisava romper com as ligações de um espaço íntimo que a impediam de ver o mundo na sua totalidade, o seu cachorro foi a perda necessária para essa transformação. Sua corrida não é uma fuga e sim a necessidade de encontro consigo mesma.

O lixeiro corre atrás do seu desejo, corre a procura do pai que a muito o deixou, corre muito, faz do espaço uma sucessão de corridas longas, curtas, tristes e alegres. Ele não pode parar, então fala correndo até sumir nas coxias e volta correndo até sumir novamente em outra coxia. Sua corrida faz dinamizar as emoções e criar uma amplitude espacial que rompe além do campo visual dos participantes. Não há tempo para parar, então ele faz de sua corrida uma dança pessoal de ruídos e gestos alcançando a sensação de fadiga que a espera instaura nos corpos. Seu silêncio e parada só chegam quando o encontro tão esperado acontece, porém a vida segue e o lixeiro recomeça sua corrida só que agora a procura de novos limites.

Elise é uma dona de casa que faz do seu quintal o seu mundo, o seu espaço é o da oralidade, como as antigas matriarcas das tradições populares. Ela aconselha e dispara



Imagem 12

frases de seu universo de vivências “No Japão, inventaram uma samambaia azul, que quando ligada na tomada fica verde” (PASSO, 2005) como um oráculo ou um ancião . Mas a sua visualidade é contemporânea, vestido simples e sóbrio, nada que possa remeter a uma imagem ancestral ou folclórica, ou então ao sentido de maturidade que as pessoas de mais idade possuem. Sua força é a da palavra que soa com o peso do saber observado e vivido, seu conhecimento origina-se de um espaço no qual o universo do saber se constrói com a relação com o tempo, o espaço e as suas relações. Ela mais do que ninguém reconhece que o seu mundo entre muros altos e cacos de vidro serve para protegê-la do envolvimento, mas até no seu quintal ela descobre que não pode fugir a isso, apega-se às suas galinhas e seu abacateiro.

Suas palavras “Cuidado. Cuidado. Por mim!” (Id, 2005) ressoam no espetáculo em cada instante que pode-se perceber que o envolver-se foge ao controle.

Estes espaços materializam-se por meio da corporeidade em uma relação de sentidos que não estão atrelados a mimese – imitação dos gestos atribuídos a um determinado local, pessoa ou animal, mas sim a uma trama de informações que aos poucos trazem indícios de um espaço/tempo que logo se esvai e dá lugar e foco à relação estabelecida entre os atuantes. A corporeidade utiliza o corpo como meio de relação com o mundo, assim no espetáculo *Por Elise* o corpo é o meio de construção de informações para a criação de espaços, estes espaços constituem-se como lugares de encontro que dão vazão ao sentido sensível das relações.

Na composição espacial dos espetáculos do *Espanca!* há a idéia de retirar dos espaços cotidianos sua capacidade *afetiva* e estabelecer novas percepções sobre as coisas comuns a fim de “possibilitar uma nova consciência da situação que por teatro, desde sempre, significa enquanto prática cultural: o acontecimento de um encontro entre pessoas que atuam e espectadores” (RIBEIRO & BAUMGARTEL, 2007, p. 02). Esta lupa sobre as relações e espaços cotidianos nos espetáculos estudados do grupo permite emergir espaços sensíveis de discussão sobre o indivíduo.

Os espetáculos permanecem em seu suporte tradicional (palco italiano), porém o que modifica é a abordagem de sua capacidade comunicativa, que não se restringe apenas a construção ilusória dramática. Esse espaço abre lacunas para uma relação mais direta com o público e traz a importância do encontro no espaço de atuação e troca entre indivíduos. Este espaço afetivo dos espetáculos do *Espanca!* propõe um olhar íntimo para o encontro, para a vivência, por isso um espaço sensível, capaz de adentrar em lugares subjetivos e delicados do ser humano. Este espaço pede que no encontro de cada um que participa deste momento algo íntimo ao indivíduo seja tocado, a sensibilização dos encontros, algo que a linguagem teatral possui na sua essência.

Aqui a questão da presença se torna o foco importante, pois na contramão de algumas propostas contemporâneas o *Espanca!* tem como poética estabelecer a presença primeiramente pela ação física dos atores, sua vibração e energia no espaço, para então propor a relação inversa com a ausência destes elementos, estabelecendo uma relação de espaço “dialético de pletora e privação, de cheio e vazio” (LEHMANN, 1999, p. 147). Ao trabalhar com o vazio (ausência dos atores em cena) o *Espanca!* utiliza dos elementos visuais e sonoros proporcionando no espaço o prolongamento das sensações construídas. Os movimentos de *tai chi chuan* disparados pelo lixeiro contra o funcionário ressoam no espaço escuro até mesmo depois do silêncio total e faz ecoar no espaço a sensação gerada pela força da ação. O que fica

não é o sentido de violência física, mas a sensação de impotência do indivíduo diante de sua debilidade de não sentir as coisas.

*Por Elise* é um espetáculo que aborda o espaço nu do palco italiano, com uma proposta na qual o corpo dos atuentes dinamizem energias para a construção de lugares de partituras de significação. Isso significa que os atores que participam das narrativas pessoais utilizam a espacialidade como lugar tangível dos *afetos*, um espaço que se liga à narrativa do atuante, não somente correspondente ao espaço geográfico que sua dramaturgia propõe como espaço do acontecimento, mas também como espaço de confronto do sensível. Cada narrativa, a da mulher que terá seu cachorro sacrificado, a de Elise que teme que os abacates de seu abacateiro caíssem na cabeça do outros, a do lixeiro que reencontra seu pai e o funcionário que quer ir para o Japão, todas, são atreladas ao universo do atuante e ao espaço em que ele se insere, estes espaços passam de locais de passagem para instaurarem-se como espaços de vivências.

Os espaços de atuação transformam-se em espaços que revogam a sua teatralidade e “se o teatro deve oferecer uma verdade, precisa então se dar a reconhecer e se expor como ficção e em seu processo de produção de ficções” instaurar abordagens múltiplas que desmascarem o seu objetivo puramente ilusionista. No espetáculo abordado, o espaço ficcional da narrativa gera um local de desvelamento do ator para uma abertura da exposição da personagem. Estes personagens buscam compreender seus espaços interiores por meio do compartilhamento de experiências, que apesar de constituírem-se em indivíduos com universos diversos comungam da dificuldade de se *afetar* pelas coisas.

O abacateiro e o quintal de Elise constitui-se no espaço geográfico concreto que abriga o universo filosófico do espetáculo, o abacateiro é a ligação simbólica com as ações de cada indivíduo, visualizado quando Elise diz “Cuidado com o que você planta! Eu plantei um abacateiro e agora ele se espalhou por todos os cantos. A qualquer momento um abacate pode cair e ferir alguém.” (PASSO, 2005).

O quintal constitui-se na ligação entre o espaço individual e o coletivo, expondo a relação do íntimo com o meio exterior. A oralidade é o elemento que entrelaça estes dois mundos e constitui-se como espaço da narrativa no espetáculo. Cada um dos atuentes move seus espaços íntimos (quintais) em direção a outros espaços íntimos formando os lugares de atuação da afetividade. A espacialidade do espetáculo abriga “espaços misturados, os personagens entrecruzam seus tempos e se falam. Não sem realismo: como sempre, cada um aqui está sozinho com todos e em todos os lugares” (RYNGAERT, 1998, p. 131), procurando por meio das suas ações construir um lugar comum no qual haja caminho para os seus desejos.

### 3.2 QUADROS DE UM MESMO TEMPO

O tempo em *Por Elise* poderia ser explicado respondendo à pergunta: Quanto tempo você leva para dar uma volta em seu quarto? A resposta seria quantitativamente fácil de responder se não fossem envolvidas uma gama seleta de elementos que mudariam consideravelmente esta resposta. O filme alemão “Corra Lola, Corra” do diretor Tom Tykwer é uma das propostas para evidenciar o caráter plural das possibilidades e fragmentações de uma narrativa. Este filme foi levantado aqui, porque possui uma relação de proximidade com os elementos espetaculares do espetáculo do *Espanca!*. O caráter cinematográfico e fragmentário de *Por Elise* comunga com a narrativa de temporalidades afetivas desconexas que evidenciam a abordagem em quadros de instantes pessoais.

O desenvolvimento em quadros do espetáculo obedece a ações em curtos espaços de tempo que vão sendo sobrepostos um a um, como se fosse em um *history board* em que as cenas são misturadas dentro do tempo do filme. Estes elementos são encontrados na área de cinema, mas conseguem espaço dentro das teatralidades contemporâneas que aglutinam linguagens diversas para estabelecer novas possibilidades de se construir o texto e a cena teatral. No espetáculo *Por Elise* estes recursos ganham voz para determinar um enredo que se coloca em um mesmo tempo, porém em espaços diferentes, unidos pelo sentido de movimento pessoal de personagens distintos, com trajetórias também distintas, mas que se congruem no sentido de procurar uma saída para seus desejos.

A dramaturgia de *Por Elise*, se analisada superficialmente, levaria o leitor a um espaço cotidiano, que seria uma vizinhança e a um tempo simples que seria o de passar por esta vizinhança, porém com os recursos que o teatro contemporâneo utiliza para dar foco a experiências que ao primeiro olhar seriam banais, o espetáculo constrói um espaço/tempo de inúmeras possibilidades. Como se uma câmera iniciasse seu percurso no quintal de Elise e realizasse *takes* de acontecimentos em cada espaço da vizinhança até fechar sua ocular no cachorro que será sacrificado. Não há referências textuais de quando cada situação ocorreu, mas a ação dos atores evidencia que elas participam do mesmo tempo/espaço, rompendo com as considerações de acontecimentos cronológicos e lineares do teatro moderno.

É um espetáculo que traz um tempo de consciência do agora, visto como na literatura dos anos 1930 e 1945 de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, exibido e acontecido, que por vezes propõe uma ruptura mostrando seu momento “ensaiado”, mas na sua totalidade evidencia um ruído presente no produto de improvisações. Esse ruído não traz à cena seu sentido “inacabado” ou “sujo”, mas produz um despojamento corporal, produzido pela

organicidade de cada atuante com o seu espaço e o discurso proferido nele, que é modificado com os elementos do “acaso”, que o levam a um tensionamento momentâneo.

O espetáculo aborda tensões afetivas de indivíduos que não possuem ligações próximas, mas estabelecem momentos ímpares de amadurecimento pessoal conjuntos. Os momentos são evidenciados por quadros, intercalando um a um os momentos de cada indivíduo do espetáculo, não há um elemento que os ligue, simplesmente o quadro é cortado com o aparecimento de outro foco. No início, tem-se um desencadeamento de idéias que não trazem norte de um entendimento do que possa ser o enredo, mas à partir das sobreposições dos quadros e dos elementos comuns que eles comungam há o aparecimento de uma linha tênue que auxilia na formação de costuras entre cada universo exposto.

O tempo dentro e entre os quadros do espetáculo não explicita uma condição cronológica de acontecimento, mas se move em uma linha temporal de sensação das coisas, quanto mais complexa a tensão afetiva presente na ação mais o tempo se aprofunda, sendo às vezes ampliado pela imagem e sonoridade ou fragmentado em repetições intermináveis até a exaustão. À partir deste recurso, o tempo no espetáculo proporciona uma relação com o sensível, ele se torna um recurso sensitivo por não mais se camuflar na dramaturgia, mas ser exposto como objeto de afetividade, ele se torna tangível para evidenciar seu papel de interferência no sentido, “é utilizado de modo consciente; sua percepção, intensificada e organizada esteticamente.” (LEHMANN, 1999, p. 306)

Aqui a exposição comunga com o sentido da explicitação, evidenciada nas estratégias de ruptura da narrativa cinematográfica contemporânea que é

“responsável pela sensação de estranhamento do espectador [...] ela deixa transparecer os métodos utilizados na realização do filme, resultando em efeitos como cortes bruscos, planos descontínuos e/ou muito próximos ou até mesmo criando um cenário irreal, em desconformidade com as expectativas do receptor que tende a entender cinema como um reflexo da realidade em que vive. (CASARIN e BASTOS, 2007, p. 2)

Os elementos visuais auxiliam no processo de descamufagem dos recurso teatrais, produzindo um sentido de temporalidade, que a medida que eles aparecem, no caso dos abacates eles vão caindo, mais o sentido de tempo é reforçado. É como se fosse uma ampulheta do tempo, à medida que os abacates caem, produzem uma marcação espacial e temporal, que gera a percepção de passagem de tempo. A escrita espacial gera uma escrita temporal que conjuntas estabelecem a percepção de um espaço/tempo que se comunica. Experiência similar a esta está nas produções de dança teatro de Pina Bausch<sup>24</sup>, nas quais o

<sup>24</sup> Pina Bausch foi coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã, nascida na cidade de Solingen em 27 de julho de 1940 e faleceu na cidade de Wuppertal em 30 de Junho de 2009.

elemento visual, como por exemplo a flor e a água, estabelecia no espetáculo uma escrita espacial e temporal própria de cada espetáculo.

Outro aspecto que influi diretamente nas questões de temporalidade no espetáculo do *Espanca!* é o efeito produzido pelas técnicas de atuação dos atores e o seu ponto de vista em relação à dramaturgia. Como o espetáculo é construído à partir de um texto base e desenvolvido na mediação com os atores, o cadenciamento das falas e ações, o ritmo sonoro e luminoso, fazem parte de um conjunto de microesferas temporais.

A *escritura cênico-dramatúrgica conjugada* propõe a criação como um processo de interferência, que por meio dos seus participantes, pode estabelecer o como tratar os elementos espetaculares para assumir uma proposta estética e ideológica que vá ao encontro da identidade do grupo. Neste ponto, o grupo *Espanca!* estabelece sua poética por meio do conceito filosófico, que coloca a palavra como elemento construtor de idéias e pensamentos de mundo, algo que possui a força da transformação do indivíduo, para estabelecer seu olhar perante o seu meio e suas ações neste. Assim, o espetáculo assume o tempo das palavras conscientes, o tempo de saborear as palavras e definir seu papel de compreensão do mundo.

Esse *tempo das palavras* não se restringe construção textual, é definido pela dinâmica do expor verbalmente a palavra, corporificar esta palavra (o corpo a deglute em percepções) e a incorporação da palavra no indivíduo, assim o tempo das palavras corresponde à vivência dela, esse tempo resgata o saber que a palavra traz consigo. Este processo corresponde a jogar para fora a palavra, pela teatralidade, para reconduzi-la ao espaço individual com uma compreensão ampliada, por meio do distanciamento. Um ciclo que se destina a produzir pensamentos que são conscientes, que reconhecem seu espaço e sua força dentro das realidades, que possuem a identidade do seu emissor.

A dramaturgia textual junto à ação do ator “faz menção de parar o curso da ação, expõe e denuncia as convenções da representação” (RYNGAERT, 1998, p.141) por meio da sua própria teatralidade, mas conduzem a espaços de compreensões de identificações reais, ou seja, o processo antagônico de distanciamento e identificação comungam do mesmo espaço para estabelecer uma comunicação que ao mesmo tempo em que delata o real o coloca em um espaço simulacro desta realidade.

O *tempo das palavras* no espetáculo *Por Elise* enxerga o receptor (no caso o público) como um indivíduo competente de processar as idéias instauradas e reestruturá-las para o universo de vivências de cada indivíduo. O embate no *tempo das palavras* se dá na posição em que o indivíduo coloca o seu olhar para e no mundo, nesse sentido suas palavras constituem seu poder e sua força. No momento em que Elise diz ao cachorro “Preste atenção!

---

Preste atenção! Preste atenção! Meu filho vem me ver, ele deve estar grande. Peça perdão a ele. Pergunte se ele recebe o dinheiro que eu lhe mando para as aulas de futebol !” (PASSO, 2005) e a moça invoca o mantra “Eu vou cuidar do meu jardim” (Id, 2005) e o lixeiro pergunta “Cadê você em uma hora dessas? Cadê? Cadê? Cadê Deus?” (Ibidem, 2004) elas invocam a força que a palavra pode conferir a sua ação. A palavra aqui se coloca como uma oração, um pedido feito não para a personagem, mas para o público, em uma comunhão de idéias – atores e público - Elise se coloca de frente para o público e diz “Cuidado. Faça isso por mim. Por mim!” (Ibidem, 2004). Há aqui um processo de ruptura com a ficção que leva o ator a sua condição atoral e coloca a “inclusão repentina e falsamente casual dos espectadores no campo de visão do ator, e portanto na representação, [...] instantaneamente os reconduz ao presente e retira dos atores qualquer outra identidade que não a de atores representando um número.” (RYNGAERT, 1998, p. 111)

Não há em *Por Elise* a construção de um tempo cronológico que obedece um início e um fim, pois a o enredo é construído por meio de recortes de tempos de vivência, mais do que linearmente temporais. Desde o início do espetáculo já se sabe o que irá acontecer e o que acontece possui uma história que não irá se findar com o fim do espetáculo. O espetáculo inicia sua apresentação com uma situação já dada e assim evidencia o tempo das ações presentes, que são exploradas em sua multiplicidade de acontecimentos em que cada indivíduo se coloca. As ações evidenciadas não têm como intuito mostrar o seu *fim* ou seu *desfecho*, mas evidenciar o próprio tempo das ações como amadurecimento para estabelecer uma escolha, momento de reflexão de posicionamento de mundo de cada indivíduo. O término do espetáculo não gera solução às tensões dos indivíduo, nem mostra o que eles irão fazer a partir daquele momento, somente evidencia que a partir daquela vivência eles mudaram seu jeito de ver o mundo e que a força da palavra que agora proferem possuem a força da ação que eles impetram.

O tempo de *Por Elise* obedece à necessidade de se falar de um presente, em que a coletividade criadora estabelece como urgente. Falar sobre uma mudança de postura em relação a si mesmo para uma mudança das relações humanas se tornava urgente devido à complexidade do mundo moderno e o desejo do grupo de intervir na construção de ideias e pensamentos. Abordar o espetáculo em seu sentido de expor o mundo de hoje por meio de suas crenças produz um recurso reflexivo dele próprio. Em outras palavras, por meio de variantes do distanciamento brechtiano, o grupo *Espanca!* propõe um aprofundamento das relações de pensamento do e sobre o mundo e suas implicações nas relações dos indivíduos.

Esta dramaturgia não corresponde totalmente ao tempo brechtiano, pois o espetáculo *Por Elise* possui uma narrativa que, como diz Ryngaert sobre o teatro contemporâneo,

“rompe com o modelo aristotélico renunciando geralmente aos princípios de [...] coerência e a unificação da ação, [...] ao desfecho e propõe estruturas fragmentadas e abertas, escapando à tradição dos *gêneros*” (RYNGAERT, 1998, p. 224) O espetáculo não se estrutura dentro das concepções de comédia, tragédia, épico etc., porém comunga de elementos dentro de cada um dos gêneros, mostrando-se em uma *abordagem híbrida* que absorve o que o meio o empreende. Este meio está ligado aqui, a coletividade criadora, que por meio de um trabalho conjunto organizado colaborativamente levanta tempos/espacos que traduzem o modo pelo qual o espetáculo leva seu discurso.

A *abordagem híbrida*, para o *Espanca!* traz o sentido multifacetado das estruturas que compõe a criação por meio da *escritura cênico dramatúrgico conjugada*. Nesse processo o levantamento dos elementos da composição espetacular obedece a “idéia de banco de dados (coleção de informações), de cânone (conjunto sacralizado e hierarquizado de elementos culturalmente disponíveis) e de sua destemida utilização pelos autores em arranjos mais ou menos fragmentários e descontínuos, mas necessariamente intertextuais, paródicos e plurívocos” (COSTA, 2009, p. 44) que compõe o universo de saberes do conjunto criador. Há aqui a questão de tempo evocada pela vivência dos atores criadores, que quando decidem falar sobre uma questão que aflige o seu tempo, traz juntamente a isto um emaranhado de informações histórico-culturais pertencentes a outros tempos que auxiliaram a percepção deste tempo presente. Criar uma obra teatral que propõe uma ligação com os aspectos da atualidade, dentro do espetáculo do grupo *Espanca!*, é recorrer a construção de pensamentos e hábitos.

Tudo se passa como se um teatro atual voltasse obstinadamente a hoje e como se todos os acontecimentos convocados fossem revividos e julgados novamente à luz do presente. Pode-se ver nisso o indício de uma espécie de imperialismo da consciência contemporânea que ainda se alimenta de acontecimentos passados sob condição de aproveitá-los sem demora, da impaciência de uma época em que a percepção do instante teria primazia sobre o longo trabalho de reconstituição precisa da História. (RYNGAERT, 1998, p. 132)

*Por Elise* traz o aspecto do tempo na oralidade, na capacidade de se conhecer as coisas pela experiência do outro, que “mais conhecido das coisas do mundo” pode mensurar um mundo de elementos subjetivos que a vivência lhe trouxe ao conhecimento. Há neste espetáculo uma corrente de alimentação de conhecimentos em que os atuantes apesar de não terem uma ligação direta conseguem compartilhar suas experiências de vida pelas narrativas presentificadas. O deslocamento feito quando a narrativa fictícia onírica produz um texto no qual o impressionismo torna real um movimento subjetivo, comungado com a presença de um atuante que preenche seu espaço com a figura, não do personagem, mas dele próprio como

gerador de poéticas, torna o espetáculo um misto de encantamento e estranheza, que conduz aos moldes de figuras do universo popular oral, como as contadoras de histórias.

“Historinhas, eu tenho mil. Eu poderia contar várias aqui pra vocês. Tem... a da senhora que brotou uma alface no meio do corpo dela e ela se abriu pra vida. Essa é ótima! (Risos) Uma das melhores que eu já ouvi por aqui.” (PASSO, 2005)

Essas narrativas de experiência trazem ao espetáculo um tempo aliado a oralidade que é um *tempo de escuta*, que alia-se ao sentido de compartilhamento, próprio da tradição. A tradição carece do compartilhamento para apropriação de crenças e valores e necessita do encontro e da presença para estabelecer-se como espaço de conhecimento. Tal recurso não passa despercebido, pois surge no processo de criação do grupo, reverberando nas estruturas poéticas e narrativas da obra. O compartilhamento (processo colaborativo) visto na organização de criação do grupo estabelece-se também como tempo de vivência no próprio espetáculo, evidenciando sua forma de abordagem de criação dentro e fora do palco. Os fatores sociais, históricos e culturais que alimentaram o processo de criação do espetáculo são utilizados como abordagens dramatúrgicas que participam do trabalho final de dramaturgia visual e textual.

Funcionário da Carrocinha: “Você conhece a cerimônia das palmas?

Lixeiro: Não.

Funcionário da Carrocinha: Não? É a cerimônia do sul de um lugar... eu não me lembro o nome agora, mas eu fico muito curioso toda vez que eu ouço falar. Eles se reúnem e durante algum tempo eles fazem assim. (Começa a bater palmas)

Lixeiro: Assim?

Funcionário da Carrocinha: (Continua a bater palmas) (Cessa) É. Eles dizem que enquanto bate ao invés de contemplar o outro você deve pensar em si e como anda seu caminho. E enquanto batem eles repetem: Cadê meu Jardim?

Lixeiro: Que estranho né!

Cachorro (em off): Cadê meu jardim? Cadê?

Funcionário da Carrocinha: Dizem que desperta a força particular que cada um tem. Isso é feito há anos e anos. (PASSO, 2005)

Esse espetáculo reúne uma gama de elementos que o arranjam sob a ótica das transformações do nosso tempo. A sua construção sob a abordagem de *quadros* e *takes*, relacionando os recursos cinematográficos à linguagem teatral para aplicar uma abordagem fragmentária das narrativas temporais afetivas de cada atuante demonstra a disposição da interlocução das linguagens e a procura por novos recursos que alarguem as capacidades criativas dentro da obra. Os lugares comuns dinamizados pela relação entre o indivíduo e as experiências pessoais que promovem uma ligação de vivência com os lugares comuns, uma relação de *afeto* e sensibilidade.

A posição dos atores promove um espaço no qual a atuação é regrada pelo sentido de presença, muito mais ligada a um despojamento de personagens e relacionado a uma atuação na qual deixa-se aberto e exposto a teatralidade que promove uma relação com o tempo do aqui e agora. Essa escolha demonstra a relação com o tempo da performance, que se estabelece com um presente que é interferido pela presença do atuante, evidenciando os ruídos e estímulos de uma criação criada à partir do *acaso*. As propostas atorais demonstram também uma relação com as microesferas temporais, nas quais são ampliados os espaços/tempos de percepção do indivíduo e dos espaços em que eles atuam.

A ruptura cronológica a fim de estabelecer uma linha temporal aliada a percepção do meio permite ao espetáculo traduzir os espaços sensíveis, espaços estes em que não se pode mensurar o tempo com números, mas com um aprofundamento das percepções. Os elementos visuais também auxiliam no sentido de temporalidade, como forma de produzir um recurso que interfere no presente, na linearidade das situações e no sentido do *acaso*.

O tempo das palavras conscientes é outra abordagem do tempo em *Por Elise* que promove o tempo como processo de amadurecimento pessoal, um tempo de escuta e compartilhamento de vivências. Um tempo em que o grupo abre lacunas para se falar de um presente histórico que constrói idéias e pensamentos e que está fora do conceito de *gênero*. Há aqui uma abordagem de um estilo *híbrido* de escrita e composição cênica que comporta a capacidade de se colocar como intertextual, paródico e plurívoco.

Há ainda no espetáculo um tempo ligado a oralidade, que se coloca no campo da tradição, no qual o compartilhamento de experiências serve como meio de criar espaços de conhecimento. Os indivíduos, como os contadores de história, tomam em apropriação os conhecimentos e o disseminam em narrativas mais ou menos fictícias, mas comprometidas com o sentido de resguardar um passado vivido e que é presentificado por meio da palavra.

Por Elise é um espetáculo teatral do grupo *Espanca!* que evidencia o tempo da escuta como trabalho compartilhado, seja na criação ou no palco, que recebe estímulos históricos, sociais e culturais de uma equipe que comunga o seu meio a uma proposição estética e poética de trabalho teatral.

### 3.3 FAMÍLIA, LAMA, SAPATOS E UM HIPOPÓTAMO



AMORES SURDOS - Grupo Espanca! (Belo Horizonte/MG - Brasil) / FIT BH 2008

Imagem 13

Como contar uma história comum de uma forma que ela se torne um momento único? Esta parte da dissertação é aberta com essa indagação, a fim de, por meio da resposta, poder explicar sobre a criação de um espaço sensível no espetáculo *Amores Surdos*. O palco italiano abriga como diz um dos atuentes “uma família com nossos problemas cotidianos” (PASSO, 2005), então o que faz deste espetáculo um recorte contemporâneo no fazer teatral? Há no palco um espaço frontal que mostra ser uma sala comum de uma casa, uma porta de vidro, uma entrada vazada para uma parte semi transparente, que conota ser um espaço mais íntimo, como o quarto, mas nada que recorra a um lugar fora dos padrões tradicionais de uma casa. Então o que o espetáculo traz neste espaço que comungue com a realidade do teatro contemporâneo?

Estas perguntas podem ser respondidas, em primeiro plano, pela abordagem do tema familiar com a criação de um espaço tão íntimo entre indivíduos dentro de uma casa que chega a ser uma afronta a realidade. O surrealismo criado no espetáculo para declarar verdades relacionais transforma o espaço, que seria o de uma casa, em um ambiente que foge totalmente aos padrões de um “lar”, que temos como visão romântica. O espaço produz

“um espelho da instituição familiar tal como a conhecemos, que perde tempo respeitando padrões morais e sociais e, com isso acaba se esquecendo de se olhar nos olhos, de se enxergar depois de olhar. Acaba se esquecendo de se escutar – mas que ainda assim, não deixam de se amar, num amor surdo e estarecedor (RABELO, 2011)

Esta relação de amor surdo se externaliza por meio de um elemento fora de qualquer lógica tradicional, que é o hipopótamo. O hipopótamo na obra do *Espanca!* não é visível, mas está em todos os lugares durante o espetáculo, ele vive e cresce no meio das relações de cada

indivíduo da trama. Em cada fragmento individual de história dos indivíduos da casa a relação com este hipopótamo se torna mais forte e até o fechamento da trama não se sabe que ele existe. O hipopótamo sugere o monstro da solidão criado e desenvolvido por cada ente da família, o excremento/secreção surgido das profundezas das relações já corrompidas da família.

A proposta do hipopótamo vai ao encontro de um “elemento de semantização (...) de múltiplos significados” (COSTA, 2009, p. 143) que interfere em uma leitura linear e lógica da trama. O elemento expõe o surrealismo como forma de se desvencilhar de um espaço atrelado a um discurso estável e unificador de significados. A presença do hipopótamo é algo constante, mas sem referências diretas com o espaço de atuação e seus participantes, ele se torna uma incógnita que incomoda e transforma o espaço.

Ele é o elemento que torna tangível elementos subjetivos do discurso poético do espetáculo, como a solidão produzida pela falta de troca dos entes da família e a evocação de uma nova realidade. Sua forma de se tornar visível surge à partir de um elemento plástico, a lama, que se espalha cada vez mais por todos espaço de atuação. Pequeno é o indivíduo que traz o hipopótamo como forma de concretizar seus medos e construir o universo que se instaura na família, sua doença (asma) reflete, como traz CASADORE no viés psicológico e sociológico, a subordinação de uma pessoa mais “fraca”, dependente, a uma mais forte, como uma tentativa de dar conta da angústia do desamparo. (CASADORE & HASHIMOTO, 2009, p. 2)

Pequeno: Antes eu colocava ele na minha piscininha, mas aí ele cresceu e aí eu acabei colocando ele no quarto do Junior. Eu pensei que talvez se eu conseguisse pegar um hipopótamo pequeno para mim eu ia poder respirar direito. Ele tem um pulmão enorme.

Graziele: Pulmões!

Pequeno: No começo ele ficou muito doente. Aí eu vi em um programa que os hipopótamos gostam de pântanos e águas paradas, aí eu fiquei preocupado achei que ele não iria se adaptar ao nosso habitat e podia morrer, mas aí ele se adaptou muito bem lá no quarto do Junior.

Joaquim: Muito bem! (PASSO, 2008)

Aqui neste espetáculo, como em *Por Elise*, existe um elemento visual que determina o espaço/ação e temporalidade, a lama conduz os sentidos, os significados e a presença. No texto há este elemento ligado a algum problema na casa, mas sem uma definição segura do que seja, quando ela aparece inicia uma narrativa subliminar que aponta o sentido de interferência, mas não o delimita, tornando-se um elemento muito mais simbólico do que concreto, apesar de sua visualização no palco.

Joaquim: Você não ouviu nossa mãe. Você não está bem!  
 Grazielle: Pode ser um vazamento da torneira.  
 Mãe: Joaquim. De onde vem tanta sujeira, Joaquim?  
 Joaquim: Mesma da mesma árvore.  
 Irmã: Eu acho melhor tirar o pequeno daqui. (Id, 2008)

A medida que a lama toma o espaço de atuação ela reduz os espaços íntimos de cada indivíduo da família, fazendo com que exista “um certo tipo de aprisionamento – muitas vezes físico – aos pequenos contextos e contingências das situações vividas” (COSTA, 2009, p. 131) É um elemento visual que dialoga com os atuentes, com a narrativa e com o espaço, modifica os comportamentos e cria uma relação de jogo entre o espaço e o atuante.

A medida que a lama vai sujando o palco e os atuentes, a narrativa se consolida e se coloca em um contexto subjetivo e absurdo, no qual as informações são incertas ou contraditórias e os diálogos não acompanham a linearidade dos acontecimentos forçando os espectadores a construir ligações particulares com os contextos. A cena em que Joaquim e Pequeno estão na parte frontal do palco, que corresponde a sala da casa, constrói um emaranhado de informações não acabadas e sem coerência, que confundem as significâncias primeiras do que é dito, trazendo uma mensagem subliminar da narrativa.

Joaquim: Anda pequeno, calça os sapatos.  
 Pequeno: Você está acordado?  
 Joaquim: Como assim pequeno?  
 Pequeno: Você faz as coisas enquanto dorme. Você é sonânculo! Vai na cozinha, bebe água, responde o que perguntamos alto...  
 Joaquim: É sonâmbulo que se diz!  
 Pequeno: Então...  
 Joaquim: A mãe que te contou.  
 Pequeno: Ah?  
 Joaquim: É claro que ela te contou, não deveria... aposto que você vai ficar com medo de mim.  
 Pequeno: Eu não... estou com medo, não. (...)  
 Pequeno: Joaquim!  
 Joaquim: O que foi?  
 Pequeno: Nada não!  
 Joaquim: O que é?  
 Pequeno: Quando você estiver dormindo eu converso com você.  
 Joaquim: São seus óculos?  
 Pequeno: Não.  
 Joaquim: Eu sei o que é!  
 Pequeno: O que que é?  
 Joaquim: Você está apaixonado pela vizinha, não está?  
 Pequeno: Não.  
 Joaquim: A da família erudita que grita, a mais nova.  
 Pequeno: Eu?  
 Joaquim: É. Você fala muito nela.  
 Pequeno: É...  
 Joaquim: Viu como eu reparei. (PASSO, 2008)

Pequeno, na verdade, traz a questão da falta de compreensão do irmão sobre seus problemas e sua “cegueira” em relação às verdades de suas atitudes. Joaquim quer que Pequeno calce os sapatos, ou seja, amadureça para as questões da vida, enquanto isso Pequeno, quer mostrar sua fragilidade para Joaquim, mas esse não consegue ver além de sua surdez.

No espetáculo percebe-se um espaço em perspectiva, que cria planos de concentração de forças subjetivas no espaço. A frente, temos o proscênio limpo, sem elementos visuais; à partir da parte central do espetáculo entram e saem alguns objetos de uso no lar, como telefone, um ou outro brinquedo do Pequeno, mas ainda uma limpeza espacial nítida; ao fundo, a cenografia é encarregada de trazer as perspectivas do uso semântico do espaço.

Estas perspectivas são trabalhadas com o enfoque das percepções de convivência e intimidade referentes aos espaços familiares e sugerem espaços que abrigam diferentes forças de *afetividade*, sendo a sala o lugar conjunto de atividades (mesmo o espetáculo trazendo os familiares junto neste espaço, porém cada indivíduo solitário na sua atividade), as portas sendo as barreiras de acesso (o irmão que pode ser visto pela porta de vidro e não consegue mais entrar em casa), os quartos são os espaços das ocultações e das descobertas (protegidos e escondidos pelas paredes e que trazem as surpresas da narrativa) e o corredor central que se coloca como passagem (entremeio entre o coletivo e o íntimo, possui o sofá da foto de família).

Estas perspectivas produzem um espaço em que coexistem a figura da realidade figurada (objetos que nos conduzem a um espaço cotidiano), porém também abrigam o distanciamento que coloca a refletir. É um espaço



Imagem 14

no qual, como traz Peter Brook na sua análise sobre o espaço teatral “a emoção é continuamente iluminada pela inteligência intuitiva de modo que o espectador, embora cortejado, agredido, distanciado e forçado a reavaliar, acaba por experimentar algo igualmente indivisível” (BROOK, 1999, p. 74)

O espaço do corredor possui uma referência visual forte com a obra de Nelson Rodrigues *Álbum de Família*, pois em um dois momentos (início e final) do espetáculo a família se coloca postada no sofá como se retratasse as fotos antigas de família. O recurso para “envelhecer” a foto foi criado pela quase transparência do tecido que se coloca a frente

do corredor. Esta imagem produz uma reflexão sobre a idéia de família criada no decorrer da história, que de acordo com a primeira foto traz a perspectiva de uma família “correta e feliz”; já no segundo momento, enlameados, a imagem da família denota o esfacelamento da instituição, corroída pelos estímulos sociais da modernidade. Como Nelson traz nesta obra “Mesmo no amor! Quarto, não, nem cama! Terra, chão de terra! (RODRIGUES, 1981, p.37).

Uma cortina de renda branca divide o espaço do real e do imaginário, assumindo duas entradas significativas. A cortina que produz, de acordo com a utilização da luz, uma transparência e uma opacidade ao espaço que está no corredor, desvela as camadas da realidade e do mundo fantástico que a obra compõe. A foto de família desenhada pela transparência da cortina, logo dá lugar ao opaco quarto de Pequeno e seu hipopótamo. A porta de vidro que impede o irmão de adentrar novamente ao espaço da família, aprisiona o desespero abafado do ente que não é visto nem escutado pela família apesar de suas vãs tentativas. Cada um dentro do espaço aprisiona ou é aprisionado por algo subjetivo que é concretizado na cenografia. Isso pode ser percebido pela impossibilidade do irmão de voltar, pois ele conseguiu colocar o sapatos e sair para “fora”, conseguiu desvencilhar-se daquele espaço.

As luzes no teto trazem ao espetáculo uma ordem de significância ao aspecto visual e sonoro, pois interagem com o acontecimento, não somente como uma ambiência, mas também como elemento de interferência nas ações, quase como um recurso de *acaso*, também utilizado no espetáculo *Por Elise* com os abacates. O recurso de uma luz cinza e azul deixa o aspecto do espaço melancólico e quase morto, porém no desenvolvimento dos acontecimentos esta luz começa a tomar formas mais claras e a “abrir os olhos” para as coisas, como se fossem espasmos de compreensão.

O espaço se torna frio e escuro à partir do som do sapateado golpeando o solo da casa levantando a questão do tempo e dos vazios ao espetáculo. As luzes no teto conotam a vigência não de uma luz interna caseira e ambiental, mas o sentido de esclarecimento, o sentido do *logos* e da luz como conhecimento, no caso do espetáculo, conhecimento de uma nova realidade. A iluminação adquire no espetáculo o sentido de contribuir, como diz Ryngaert

para mudar a maneira de conceber a construção do sentido e, com isso, a maneira de narrar. Um novo recorte do espaço, o esfacelamento possível dos corpos dos autores, a maneira instantânea e às vezes brutal de iluminar, o abandono progressivo de uma “luz de atmosfera” (exceto para efeitos específicos), a possibilidade de mostrar ostensivamente todas as fontes de luz ou de, ao contrário, dissimulá-las e mascará-las, se necessário até mesmo suas direções e proveniências, criam uma nova gramática da narrativa. (RYNGAERT, 1998, p. 68)

Este sapateado é uma dança aliada à mudança, não se coloca no espetáculo como virtuosismo corporal dos atuentes, mas ao contrário, torna tangível a fragilidade de suas personagens. Aqui, neste espetáculo, o sapateado é utilizado pela sua ligação com o som, evidenciado pelo seu ecoar no silêncio das cenas e com os sapatos, que no espetáculo possuem uma relação forte com as fases de amadurecimento do indivíduo. Calçar os sapatos, em *Amores Surdos*, quer dizer crescer, então os sapatos estão no espaço esperando alguém calçá-los e daí sair para a vida além daquela sala familiar. Todos os personagens possuem sapatos, menos o personagem Pequeno, pois ele vive naquele espaço e dali não irá sair, ele depende daquele espaço, ali é o seu útero, lugar no qual possui a segurança de ser criança.

Joaquim: Agora vem, vamos calçar estes sapatos.

Pequeno: Eu gosto de andar descalço.

Joaquim: Mas uma hora você vai ter que aprender a usar isso, pequeno.

Pequeno: Por que tem que aprender?

Joaquim: Porque esse é o nosso hábito, ora, você tem que aprender. (PASSO, 2008)

À partir dos sapatos e do sapateado, cada indivíduo da família cria sua dança pessoal, acrescentando ao espaço sua forma de se colocar no mundo, estabelecendo seus limites. A sala daquela casa se torna espaço de ensaio para a vida, espelhos de comportamentos que de tão reais se transformam em uma metarealidade evocada pelo absurdo. A fragmentação que isso se desenvolve no espaço não obedece a uma narrativa unificadora dos sentidos, mas aponta para um recurso de banco de dados, no qual o espectador produz amarrações de informações que o levam até a percepção intertextual do espetáculo.



Imagem 15

Este tipo de narrativa, que utiliza elementos que trazem ao espaço um sentido não só geográfico e de ambiência, mas que o promovem como espaço de aprofundamento das sensibilidades do *afeto*, não está pautada em uma relação de

“significados dos diálogos ordenados por escrito no papel, mas que se constituem também como inscrições de tipos variados sobre suportes diversos (madeira, parede, tecido, corpo), como preenchimento ou intervenção no espaço e como imagem visual” (COSTA, 2009, p. 74)

Esse sentido de intervenção no espaço faz com o espetáculo construa uma ponte afetiva tanto nele, como no atuante e no espectador. Este espaço é o teatral, assume sua teatralidade, porém consegue criar no seu público, por meio da teatralidade, o sentido de autorreflexão de sua própria realidade. O espetáculo não pretende neste espaço levantar a moralidade ou a ética das ações e seu sentido revolucionário, cumpre o seu papel de expor o que há entre essas ações e sua relação com o indivíduo, permanecendo entre um espaço entre as convicções de Brecht e as de Stanislavski.

### 3.4 A ESPERA DE UM TELEFONEMA

O espetáculo *Amores Surdos* retrata o tempo de uma espera dentro do mesmo lugar, com as mesmas pessoas, com uma história comum a todos, a de uma família. O tempo aqui é alinhavado com o ruído do tic tac do relógio, que se transforma em tilintares de sapatos no solo. Há o elemento decisivo do tempo que é o tocar do telefone, ele assume o comando do meio e do fim, estabelece as fronteiras entre realidade e ficção.

Assim que inicia-se o espetáculo, o grupo opta por não camuflar o que será o desfecho do espetáculo, o espectador “de cara” recebe o desfecho da história, caindo em um vazio, que o liberta da espera pelo “o que acontecerá no final”, mas logo é resgatado com um outro tipo de espera, que é a do *acaso* deste fim. A dramaturgia sinaliza seu desfecho,

Pequeno: Vocês já podem ligar seus celulares. (Toca o telefone) Alguém pode estar chamando por vocês (toca o telefone) e isto pode ser muito importante. (Toca o telefone)  
(Pequeno inicia o sapateado, luz vai caindo em off. O telefone continua tocando.) (PASSO, 2008)

mas não coloca o “quando” isso irá acontecer, determinando uma espera do que já se sabe, uma “temática do fim que se impõe desde o início de maneira recorrente.” (RYNGAERT, 1998, p.14)

O tempo que se coloca entre o presente da narrativa e o seu término é o foco dramático textual e cênico. Neste espaço de entretempos o espetáculo explora um tema comum a todos, porém pela visão simbólica de *afetividade* do indivíduo, que é a família. Diferente do primeiro espetáculo, *Amores Surdos* traz um espaço delimitado e com referências sociais e históricas carregadas de significados e valores, imbuídos em um discurso moral e ético que, nos últimos tempos, sofreu transformações profundas.

A família, a medida que caminhamos nas transformações sociais e históricas, constituiu dois paralelos que em primeiro plano possui o sentido de conservadorismo, no qual

é o espaço onde a espécie mantém suas tradições, hábitos e costumes, repassando modos de ver o mundo e estabelecer as relações sociais e, em segundo plano, há este mesmo conjunto como elemento de constituição de identidade. Os dois planos, apesar de suas especificidades, auxiliam na compreensão da família como estrutura relacional construtora de uma relação de vínculos afetivos entre os indivíduos, que se coloca como a “referência simbólica e intencional que conecta sujeitos sociais na medida em que atualiza ou gera um vínculo entre eles” (DONATI, 2008, p. 25), questão primordial no espetáculo abordado.

O espetáculo aborda a transformação de uma família que se insere no modelo patriarcal que se estabelece, como diz CASTELLIS, por “um modelo de família baseado no estável exercício da autoridade/domínio do homem adulto, seu chefe, sobre a família inteira” (CASTELLIS, 2003, p.151) para uma estrutura em que as interferências sociais, políticas e culturais formam novos olhares sobre os indivíduos e as relações de poder entre eles. A família, como instituição de formação de conhecimentos e hábitos, encara no século XX “a perda de validade de valores e modelos da tradição e a incerteza a respeito das novas propostas que se apresentam” (PETRINI, ALCANTARA & MOREIRA, 2009, p. 2) gerando estímulos que “desafiam a família a conviver com certa fluidez e abrem um leque de possibilidades que valorizam a criatividade numa dinâmica do tipo tentativa de acerto/erro” (Id, 2009, p. 2)

A família, no espetáculo, vê no pai o sustentáculo de sua estrutura e mantém, apesar de sua ausência, a manutenção dos padrões tradicionais colocados ao conjunto. O rompimento com esta estrutura acontece quando o âmbito familiar recebe algo fora do padrão, uma mudança drástica de presença. O pai apesar de não figurar concretamente no espetáculo, possui a sua presença associada às normas da moral e da ética da família tradicional, repercutindo em um enebriamento das relações. Tudo deve estar perfeitamente no seu lugar, nada pode fugir ao controle, a família está bem, porque o pai cuida dela sempre. A família então espera a chegada dessa figura monumental, espera correta e seguramente que ele venha colocar as coisas no seu devido lugar e todos serem felizes para sempre. Mas não é o que acontece, a dramaturgia produz uma interferência bruta e surreal que resulta em uma situação fora dos limites de compreensão dos indivíduos desta família

Graziele: É uma estrutura tão complexa, muda, é tão complexo, estático.  
(toca a campainha)

Graziele: Ai! Meu Deus! Ele é um bicho nervoso. Isso é muito perigoso Pequeno.

Joaquim: Pai.

Graziele: Mãe, ele tá muito nervoso. Ele é um bicho perigoso.

Mãe: Pelo amor de Deus, Joaquim! Parem com isso, o seu pai não pode saber de uma coisa dessas.

Graziele: Eu também acho que papai não precisa saber.

(Toca a campainha)

Joaquim: Ele precisa saber!  
 Grazielle: Ele vai nos matar.  
 Grazielle: Ele está tendo um ataque.  
 Joaquim: Pequeno!  
 (Toca a campainha)  
 Grazielle: Pequeno!  
 (Toca a campainha)  
 Mãe: Pequeno!  
 Joaquim: O que você disse?  
 Pequeno: Ele engoliu o papai.  
 Grazielle: Ele quem?  
 Pequeno: O hipopótamo. (PASSO, 2008)

A espera então, como no início do espetáculo se esfacela, mas agora no seio dramaturgico dos indivíduos envolvidos na obra, eles também esperavam por algo que já se sabia o que era, mas a espera é interrompida por algo sobrenatural a lógica do enredo. Os atuentes são surpreendidos pela força de um Ionesco que multiplica o estado amorfo dos indivíduos em um enlameado palco. Os tempos agora são outros, é preciso calçar os sapatos e amadurecer, a espera continua, mas sob a óptica de um tempo em que o pai não mais governa os destinos do conjunto, mas também não se sabe quem governará ou se existirá esse governo. São tempos contemporâneos em que as relações são efêmeras e partilham de um estado de procura e vigília por algo que as assegure como permanentes.

*Amores Surdos* trabalha com o tempo das transformações do indivíduo, por meio dos sapatos. O sapato que por vezes serve como elemento semântico de amadurecimento integra o espetáculo também como elemento de temporalidade. Como em *Por Elise* com os abacates, em *Amores Surdos*, os sapatos a cada vez que são usados produzem um efeito na narrativa de adensamento e dilação. É como se o tempo passasse ao ritmo dos sons produzidos por eles no solo, ao mesmo tempo em que produzem uma sensação de conforto sensorial tem-se a nítida impressão de uma contagem regressiva. Como se a *narrativa dramaturgico cênica* preparasse o seu público para uma ação do *acaso*, uma ação imprevista, acidental.

O *acaso*, neste espetáculo, também é produzido pelas constantes intervenções do irmão à porta da casa, que aperta a campainha com o desejo de entrar pela porta de vidro. Pode-se notar durante toda a narrativa sua presença na porta à espera de alguém que o possibilite participar daquela convivência, mas quando isso está prestes a acontecer algum incidente desvia a atenção dos atuentes e ele continua a esperar sem ser ouvido. Ele como todos os que se encontram na narrativa e os próprios espectadores aguardam a ação do tempo.

A ação do tempo neste espetáculo ocorre no sentido de evidenciar o modo como os indivíduos, mesmo com relações íntimas, lidam com o tempo e a ligação deste tempo com a instabilidade das relações. O convívio permanente durante um longo tempo de indivíduos de uma família ao invés de cada vez mais fazê-los conhecedores uns dos outros, reduz-os a

desconhecidos. Isto acontece pelas transformações exercidas pela modernidade dentro deste espaço temporal dedicado à atividades conjuntas. O espetáculo traz personagens que, mesmo convivendo em um mesmo espaço-tempo, não executam ações partilhadas em conjunto, sempre cada um está solitário em sua ação, delimitados a um espaço reduzido de atuação dentro da própria casa. Assim, cada vez mais que o tempo decorre mais se tornam indiferentes uns aos outros.

O título do espetáculo *Amores Surdos* é uma ligação temporal com o elemento da construção das relações de afeto e a indiferença, os dois duplos do sentimento humano. Ao mesmo tempo em que o primeiro se instaura nas relações dos indivíduos, o segundo ocupa seu lugar ao lado com a acomodação. O espetáculo aborda, como traz CASADORE em seu livro sobre a questão afetiva na contemporaneidade, que “os sentimentos mais profundos são atenuados, trocados por afetos passageiros; os dramas vivenciais, evitados – a existência se pauta na superficialidade, na fugacidade dos vínculos” (CASADORE & HASHIMOTO, 2009, p. 1) O tempo valorizado assume, continuando com as ideias de CASADORE, um presente transitório, volátil e eterno, um efêmero renovável, que descarta o passado e se desinteressa pelo futuro [...] O sentido da vida se transforma, não se buscam mais objetivos em longo prazo nem interesses abrangentes e coletivos (CASADORE & HASHIMOTO, 2009, p. 1) a questão é viver no aqui, agora na vivência de um *de vir*.

O tempo instaurado nas relações contemporâneas não serve como forma de aprofundar laços de *afetividade*, pelo contrário, “o valorizado é justamente a capacidade de fugir e de escapar dos sentimentos mais profundos, de viver bem em um mundo fácil que questiona e afasta qualquer tipo de vínculo tido como possessivo” (Id, 2009, p. 3). Por isso que o espetáculo traz os seus personagens “surdos” para as relações humanas, pois eles perderam a capacidade de serem *afetados*. Cada um a seu modo procura se desvencilhar das amarras sociais que os impedem de serem completos e felizes. O irmão que lida com seu primeiro emprego retrata a angústia de se deparar com o novo, mas a mãe não quer que o irmão que está bem se atente a estas ‘bobagens’, construindo um universo velado de pequenas angústias e desesperos abafados em cada indivíduo familiar.

Mãe: Junior, eu estou te ouvindo baixo fala mais alto. Você está me ouvindo?

Mãe: Feliz demais! Disse que lá tá frio, frio.

Samuel: Você sabe hoje é o meu primeiro dia. É. Obrigado. Eu acho que você me entende, primeiro dia não é fácil. Tudo muito novo, dá um frio na barriga...

Mãe: Não fique aí chorando as coisas para o seu irmão. (PASSO, 2008)

O tempo da narrativa de *Amores Surdos* acompanha os pulmões de Pequeno, a dificuldade de comunicação de Samuel e a música do *walkman* de Grazielle. Na primeira relação, que foi feita com os pulmões de Pequeno, o tempo toma características asmáticas, há a redução ou até mesmo a obstrução do seu fluxo, a sensação é que o tempo não flui, fica encerrado em uma mesma situação que, de tempos em tempos, entra em crise. Há como se a reverberação de uma mesma sequência de espasmos temporais na narrativa, fazendo com que a dramaturgia se assemelhe às criações de Beckett, no qual “não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem” (BECKETT, 2003, p. 11).

A relação do tempo com a dificuldade de comunicação de Samuel se refere a constante falta do que narrar disposto no espetáculo, o que precisa ser dito está visualmente assegurado pela estranheza que os corpos dos atuentes exprimem, a dificuldade de conviver, reconhecer-se e compartilhar cria um vazio de palavras entre os atuentes que falta palavras para serem trocadas. O hábito criado entre eles amortiza sua força *afetiva* e os coloca em uma posição em que suas relações estão cheias de gritos desesperados de agonia, abafados pela surdina da acomodação. O hábito no espetáculo, tal como Beckett afirma, é um elemento que hierarquizado e advertido “faz tanto sentido quanto a exortação ao cultivo da coriza. [...] Porque a devoção pernicioso ao hábito paralisa nossa atenção, anestesia todas as servas da percepção cuja cooperação não lhe seja absolutamente essencial. (Id, 2003, p. 18-19)

Já a relação disposta da música do *walkman* de Grazielle e o tempo no espetáculo, formam um conjunto sensorial que amortiza e deflagra as percepções de acontecimento. O som, seja como música ou ritmos audíveis concatenados, serve como elemento atrelado a dois propósitos antagônicos na obra. O primeiro como recurso de ruído que acomoda os sentimentos e produz uma ambiência solidária para atordoar os impulsos passionais. Já no segundo propósito serve para desmascarar o profundo vazio instaurado pelas relações “surdas” dos atuentes e dilatar o silêncio que ocupa seus *afetos*.

Com estas propostas o espetáculo *Amores Surdos* evoca um tempo de espera, de escuta do outro, de relações que se desfazem em meio ao contexto histórico, social e cultural da sociedade contemporânea. O tempo é dilatado, sob a óptica de construir momentos cíclicos que vão se adensando pela problemática do hábito nos indivíduos. Este elemento do hábito produz um velamento das forças *afetivas* do indivíduo que o impossibilitam de criar novas percepções e transformações. Um espetáculo que comunga com a poética de Beckett e traz na sua narrativa uma temática tão em voga na atualidade, que é a família, produz, por meio de uma teatralidade surreal, uma reflexão pertinente aos moldes do pensamento contemporâneo.

### 3.5 A TRADUÇÃO DO MEDO



CONGRESSO INTERNACIONAL DO MEDO - Grupo Espancal

Imagem 16

No espetáculo *Congresso do Medo*, tem-se um palco branco, uma mesa de madeira maciça, um sino de metal suspenso, um grande telão ao fundo e cinco pessoas, aparentemente de culturas distantes devido à vestimenta, sentadas em volta desta mesa. A mesa está em um plano elevado, coberto por um tapete com estampa animal, tem-se a parte frontal do espaço de atuação, que possui um filtro de barro. São dois planos em contraposição entre o real e o simbólico, a parte que se ergue com a mesa e os participantes se torna a lugar governado pela razão e o sentido material da existência, dotado de números e teorias científicas que explicam o mundo pelo *logos*. A parte rebaixada representa o significante subjetivo do espetáculo, repartido em fragmentos visuais e de sequências de movimentos não lineares e, em primeiro plano, desconectadas com o plano superior. São dois planos que se colocam como espaços de construção espetacular justapostos e simultâneos.

A parte superior do espaço de atuação é governada e dirigida pelo *logos* e procura manter a sequência lógica dos acontecimentos, porém é desarticulada pela avalanche de informações que cada vez mais é impelida pelo espaço racional. As teorias se encadeiam formando emaranhados de informações que levam a tantos pontos, que se perde o porquê e o

para que das coisas. Este processo produz um lugar de constante dialética com a verdade científica e as crenças dos indivíduos, ao mesmo tempo, que cria uma saída ou conclusão, logo é afetado por outra variável que impele uma implosão nas bases que certificam uma verdade absoluta. É o espaço que assegura nosso conhecimento contemporâneo e deixa o indivíduo em um lugar cômodo em que sua sobrevivência está garantida pela lógica por estudos comprovadamente seguros, longe da ideologia e do senso comum.

O espaço simbólico na parte inferior é um lugar do sensível por meio de elementos visuais e corporais, não há nesse lugar a palavra como som falado, este é um espaço de escritura corporal e inscrição imagética. Torna-se o lugar das idéias subjetivas que o espetáculo propõe e a escritura corporal, segundo o discurso de Bonfitto sobre a narrativa,

acontece na medida em que o ator não deve mais contar uma história, podendo-se ver uma abertura de possibilidades que estão na esfera da apresentação. Isso geraria resultados que



Imagem 17

ultrapassam a ilustração de situações e circunstâncias para colocar em evidência a corporalidade e suas qualidades expressivas.

Espaço de escritura corporal, há uma dramaturgia em que o corpo produz o verbo, em um sentido de ampliar os sentidos da ação. Aqui a procura não é a de produzir significados diretos, mas sim de explorar a múltipla e até fragmentada expressão das significações. “O corpo se torna o centro da gravidade pela sua substancia física e seu potencial gestual, que não conta por meio de gestos essa ou aquela emoção, mas que é exposto pelas suas intensidades, pela sua presença aurática, pelas suas intenções internas transmitidas pelo exterior” (STELZER, p. 2)

O espaço de inscrição insere neste contexto o elemento visual como promotor de vestígios da significação. O elemento, no caso o líquido vermelho, que escorre pelo solo cândido do espaço de atuação coloca sua marca no espaço produzindo efeitos múltiplos de significância, ele não somente cria, mas deixa seu vestígio.

Aqui a inscrição imagética possui a natureza de gravar e registrar à partir de algum elemento físico a sua participação no espaço/lugar que a abriga, que pode ser diferente da

escritura, que possui a natureza de exprimir de modo muitas vezes não tangível, por meio de um elemento físico (corpo), a sua participação no espaço/lugar que a abriga.

O espetáculo, através destes dois espaços de atuação propõe a abordagem da tradução, sem descaracterizar o espaço tradicional do palco italiano. O que se concretiza neste espaço como uma estrutura diferenciada de construção espacial é o uso deste palco italiano, que não se encontra mais na defesa de um lugar em que os aspectos dramáticos da ilusão e da linearidade sejam cerne do espetáculo. O que se constrói neste espaço é uma rede de elementos simbólicos que expõe uma narrativa que se forma pelo conjunto fragmentado de informações do espaço junto aos atuantes. A narrativa destes dois espaços, apesar de se colocar em uma disposição tradicional, não são alimentados pela ótica da disposição tradicional dos elementos dramáticos do tempo e da ação. Isso mostra o reflexo das percepções do grupo em relação às novas propostas de uso do espaço, que ao mesmo tempo em que se opõe ao tradicional também se alimentam dele para reconfigurá-lo

Percebe-se que as pesquisas teóricas e às vezes as experiências práticas, nesse início de século XX, desembocaram, passando por cima de sua diversidade, num questionamento, total ou parcial, do espetáculo em palco italiano, seja através de tentativas de modificar o espaço interno dos teatros construídos dentro dessa convenção, seja procurando descaracterizar a prática tradicional de modo a explorar esse ou aquele elemento do espetáculo à italiana sem deixar-se escravizar pelo conjunto de suas limitações (ROUBINE, 1998, p.94)

No primeiro plano, a tradução do que seria o medo maior do mundo, se coloca por meio das explicações teóricas e quantificações, abarcando a parte do campo racional que tenta delimitar os porquês e para quês de tudo, para que no fim traga um cálculo equacional correto que mensure a resposta cientificamente correta para uma pergunta subjetiva. Os atuantes, que não possuem nomes, tentam traduzir de modo científico uma sensação norteadada pelo efeito subjetivo dos seres humanos. A parte que cada um deste espaço desconhece é que essa resposta está aliada a proposições sociais empíricas, que cada indivíduo, como eles, trazem a partir de um ponto de vista de sua vivência. Então, cada um formulará a partir de um ponto de vista e um olhar sobre o mundo do “o quê” coloca medo ou impotência em relação às coisas na humanidade.

O uso de diferentes culturas traz ao espaço de atuação a transposição de uma barreira que não é somente física, mas cultural, de hábitos, costumes, crenças e isso se verticaliza quando o espetáculo traz o uso inventivo de línguas, que não existem, porém possuem elementos muito próximos ao clichês e sonoridades de línguas conhecidas. Isso se torna no espetáculo “uma espécie de escrita não por meio de inscrições gráficas, mas pelo recurso do ordenamento de sons diferenciados” (COSTA, 2009, p. 87) auxiliado pela ligação

comportamental de determinadas culturas ou nações que produzem uma aproximação geográfica, política e social dos indivíduos aos discursos que eles propõem. Neste espaço a proposta da fala vai além de seu aspecto lingüístico articulado, promove a palavra como sonoridade vocal e explorada por meio de sua “dimensão onomatopaica da língua” (Id, 2009, p. 91)

O recurso do poliglotismo no espetáculo atua no espaço de atuação como um elemento de exposição da dificuldade de comunicação, que deixa “ludicamente manifestas não só as lacunas, as discontinuidades e os contrastes não resolvidos, como também a falta de jeito e a perda de controle”

(LEHMANN, 1999, p. 251)

imposta pela relação dos seres em um espaço formal.

A presença da tradutora revela, a partir da sátira, a tentativa de diálogo entre os participantes que se embaralham em palavras e conceitos como meio de explicar algo que pelo simples pode tornar-se

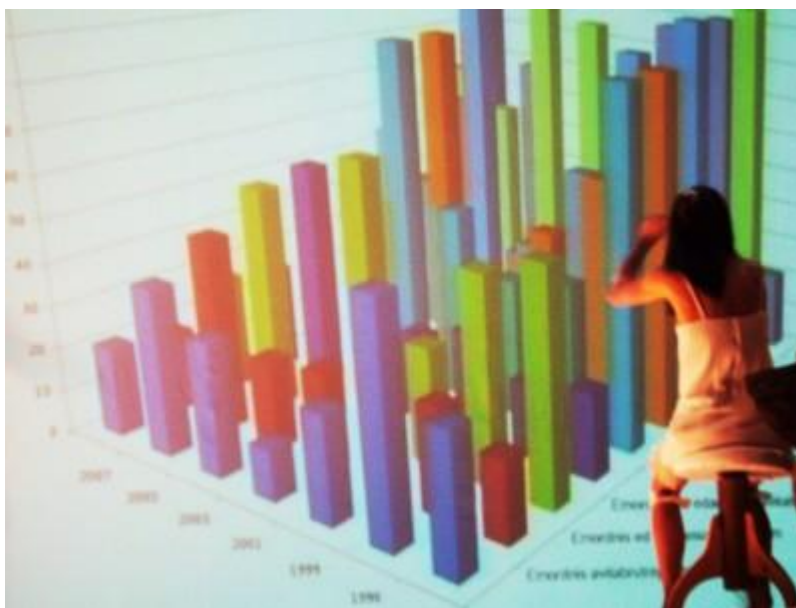


Imagem 18

menosprezado. Esse jogo de palavras e proposições lingüísticas revela a perda de controle sobre o conhecimento e seu compartilhamento, pois do lugar que ele é acessado não consegue espaço no lugar do outro.

Outro aspecto importante que permeia os aspectos lingüísticos e os espaços de atuação é a questão da extinção. O espetáculo aborda um espaço em que o homem não mais reconhece o seu lugar e está diante da sua própria extinção. Sua cultura, seu conhecimento e sua história estão dissipados em meio ao aglomerado de informações dispostas no meio. “A metáfora extinta Eu/Mundo vai aos poucos perdendo força dramática; não mais um eu no mundo ou um mundo dentro do eu, mas um eu sem mundo e um mundo fora do eu” (RYNGAERT, 1998, p. 18-19) Os peixes extintos, os dois últimos membros da tribo indígena, a língua que não se conhece, todos estes elementos levam a reflexão de uma situação catastrófica, em que o homem forjou seu próprio destino, mas agora não mais detém o controle.

O espaço da fala, no campo da razão, no *Congresso Internacional do Medo* se torna um campo de batalhas ideológicas e de supremacia de conhecimentos, no qual a disputa está em quem possui o olhar mais concreto sobre o medo, porém a contradição está em que cada um

possui um ponto de interseção sobre o assunto, mas não consegue percebê-lo, pois isso necessitaria de certo empirismo do indivíduo, coisa que aos olhos do conhecimento formal é posto como forma menor de apropriação. “Pois, enfim, quer estejamos em vigília, quer dormindo, nunca nos devemos deixar persuadir senão pela evidência de nossa razão.” (DESCARTES, p.27)

Este espaço é dominado não pela presença do atuante, mas pela cabeça, pelas proposições lógicas, pela virtualidade e pelo sentido midiático. A presença do telão, que é pouco usado, instaura um aguardo pela projeção de imagens, pela exibição de informações ou algo que usualmente costuma-se utilizá-lo. Há um *frezezi* pela falta disso, o elemento inquieta, gera a angústia do vazio e da espera, o silêncio ainda ressalta os sentimentos gerados. A falta de presença é sentida, não pela falta do ator na cena, mas pela ausência de uma escrita áudio-visual suscitada. Com isso, o espetáculo aborda a influência dos campos da mídia e da virtualidade sobre a linguagem teatral, conectando o espetáculo a uma construção crítica sobre as influências do campo da visualidade, da sonoridade e das novas tecnologias na teatralidade.

A relação como a tradutora expõe a questão do conhecimento formal perpassa por uma abordagem satírica que o grupo insere no espetáculo, pois a tradutora ao observar a “luta de gladiadores” dos participantes do Congresso observa e conclui que “As palavras cansam e não chegam aonde eram o seu destino, que é a compreensão das coisas, ficam desgobernadas procurando um solo fértil onde possam colocar morada.” (PASSO, 2006). Esta inserção da presença da tradutora revela um recurso do grupo de trabalhar a *o ato da fala como ação*, pois traz a um elemento externo ao falante a significância de seu discurso, promove um caminho dual de interpretação e simbolismo da própria palavra em si, pois ela assume, a partir de seus canais de exposição, sentidos múltiplos e referências divergentes. O que se ouve do palestrante assume uma referência diversa de quando a tradutora expõe a mesma idéia, modificando sua organização semântica.

Há neste ponto um sistema de traduções que impelem à palavra o lugar de onde ela é deferida, assumindo o sentido do seu interlocutor. Isto se refere a um universo de vivência do interlocutor que projeta no seu discurso a bagagem deste universo, criando um jogo de manipulações de idéias e conceitos de acordo com o objetivo do discurso. Não há aqui a mudança do discurso, apenas a mudança do sujeito que o expõe, deixando implícita sua forma de organização do mundo e das relações nele existente, como forma de identidade.

A partir desta identidade é que reconhecemos o lugar no qual o interlocutor expõe seu discurso, pois cada indivíduo carrega em si os tipos de relação que o seu meio o impele. A palestrante que não olha nos olhos, coloca-se com vestimenta que cobre todo o seu corpo, que

não permite o toque dos homens, evidencia seu olhar do mundo pelo modo paternalista e insere nos pensamentos do mundo ocidental a destruição das relações humanas, isso faz com que logo no início sua imagem seja atrelada a idéia de um indivíduo de construção identitária árabe. Isso não acontece por uma autoafirmação da personagem, mas pelos registros visuais (pela vestimenta), pela visão de mundo (discurso) e pela postura em relação aos outros que ela no percurso de sua exposição produz, o que seria atrelado a uma relação lógica com a identidade construída de um povo ou cultura.

O espaço simbólico deste espetáculo, na parte inferior, produz uma relação espelho multifacetada em relação ao espaço do *logos*. Isso porque cria espaços simbólicos que propõem a relação com aspectos intertextuais do outro espaço, mas de uma forma não linear e atemporal, como um recurso de *acaso*. O espaço simbólico concentra as partituras corporais de dois atuentes, que possuem ligação com o espetáculo por dois sentidos, o de imprevisibilidade e o de intertextualidades.

O primeiro faz-se pela ressonância e estímulo do espaço do *logos*, que cria impulsos para uma exploração dos sentidos da corporeidade dos atuentes. A partir de sequências de movimentos, pode-se notar que existe uma relação entre as partes espaciais que dão abertura a uma composição nitidamente governada pelo imprevisto das ações do primeiro plano.

“Assim como na escritura surrealista, onde um estado leva para uma percepção mais intensa, sem cessar a novidade do objeto isolado, mas ao mesmo tempo levando a descoberta de surpreendentes correspondências. Na ausência de relação, o espectador vai procurar um sentido próprio, e vai remarcar suas similitudes e correspondências. Desta forma, ele será seduzido a analisar as possibilidades de comunicação oferecidas [...] (STELZER, p.2)

A composição evidencia seu sentido de imperfeição, que não quer dizer que os atuentes não consigam fazê-la com perfeição, mas que quer trazer a tona seu contato com o sentido de acontecimento, do agora, próprio da performance.

No segundo ponto, os atuentes exibem suas danças-pessoais produzindo estímulos a ligações com as intertextualidades do discurso textual produzido no plano do *logos*. Neste plano o palestrante discute a existência de dois peixes que estão no seu aquário sobre a mesa, que são os últimos da espécie e que através do estudo de suas particularidades demonstraram conhecimentos que antes não haviam sido registrados pela humanidade. Porém, nesse plano, o aquário está vazio e os palestrantes olham para dentro dele como se os peixes lá estivessem, mas no plano simbólico os dois bailarinos atuentes já dançavam a muito tempo, levemente, como se estivessem em uma superfície de baixa resistência, como a água. O aspecto significativo desta relação não se coloca direto, mas implícito no acúmulo de informações e na dramaturgia visual do espetáculo. Os bailarinos atuentes, que ao mesmo tempo, são peças

descoladas a dançar no espaço tornam-se elementos semânticos presentes na construção da *narrativa dramatúrgica conjugada* do espetáculo.

A relação desses dois espaços não se coloca apenas como dois espaços distintos, por vezes eles se “olham” e relacionam-se como forma de expor que há sim uma ligação que os une, porém essa ligação não obedece a espaços/tempos iguais, há como se fosse uma reverberação de um para outro em um espaço/tempo diferenciado de acordo com os *afetos* envolvidos.

Essa conjugação de espaços e sentidos no espetáculo acontece devido a outro tipo de relação, que já instaurada antes, durante e depois do espetáculo e que ocorre devido ao trabalho colaborativo que existe no grupo. A ligação do cenógrafo, aqui, como nos outros dois espetáculos estudados, assume a posição decisiva para tornar tangível o que no processo de escrita da dramaturgia textual veio propor, por isso que o trabalho conjugado dos responsáveis por estas áreas se coloca diferenciado.

Em um primeiro momento neste espetáculo, marcado pelas improvisações, as áreas de cenografia, iluminação, direção e dramaturgia necessitam estar abertas aos estímulos dos atores, como meio de produzir elementos que criem no universo espetacular abordagens poéticas que tragam a tona os sentidos trazidos pelo tema. A construção textual, em um segundo momento, necessita criar “uma organização composicional marcada por meio de elementos materiais” (COSTA, 2009, p. 85) que tragam possibilidades de se construir esta poética, não somente pelo discurso textual, mas também pelas perspectivas da inscrição e da escritura do corpo e da imagem. O terceiro momento concentra as possibilidades elencadas por todo esse processo do corpo de criação nas experimentações conjugadas dos elementos, a fim de mensurar as propostas que viabilizam-se e as que são refutadas, criando outro processo de levantamento de possibilidades por esse conjunto criador até conjurar-se em um proposta que se arranje de modo a construir esse espaço sensível do espetáculo.

As proposições abertas pelo grupo *Espanca!* dentro do universo da contemporaneidade teatral, em seus três espetáculos nesta dissertação estudados, demonstram a utilização do espaço de atuação do palco italiano com a abordagem da significância atrelada à narrativa. Não há o intuito de gerar significados fechados para o lugar no qual a narrativa se coloca, mas de aprofundar as suas significâncias. Nesse processo, o corpo do ator atua como uma escritura, que ao mesmo tempo que produz a cadência e as contornos da cena, também a formulam pela energia e precisão de sua movência.

O grupo *Espanca!* trabalha o espaço por duas vias, a do *estranhamento* e da *afetividade* no qual as constantes estão em evidenciar o papel da teatralidade como força da linguagem teatral e recurso capaz de construir pontes reflexivas da realidade, por meio do conhecimento

das possibilidade de olhar sobre o mundo. O espaço da narrativa não pretende mostrar o mundo, mas evidenciar suas relações sob o ponto de vista do homem, assim “O homem amplia seus horizontes e, conseqüentemente, sua perspectiva, inaugurando novas maneiras de encarar o mundo” (RODRIGUES, 2008, p.30) A narrativa que se constrói no palco leva a carga do amadurecimento do grupo enquanto equipe que também constrói seus conhecimentos a cada dia.

A relação entre o atuante e o espectador se alimenta da ligação presente e performática da narrativa, que os coloca sob “uma contaminação de duplo revés que tenciona o espaço de interseção entre cena, artista e público” (Id, 2008, p.25), produzindo a derrocada da imagem ilusionista e dramática tradicional. O atuante entra em cena disposto a compartilhar com o público a construção de um diálogo, que se estabelece pela vivência daquele encontro. O foco não é contar uma história, mas evidenciar seu aspecto humano, então fragmenta-se os enredos, constrói-se silêncios e danças pessoais, luz, som e movimentos como forma de propor a externalização dos estados de quietude e violência psíquica.

Mas dentro deste universo espetacular que o grupo propõe seu trabalho há também o campo da temporalidade, que também absorve a *narrativa dramatúrgica conjugada* para dar vazão às percepções e sentidos que a experiência teatral pode trazer na contemporaneidade.

### 3.6 A RESPOSTA QUE SE CALA

O espetáculo *Congresso Internacional do Medo* possui dois planos de atuação que se dividem também em dois planos temporais, sendo o primeiro governado pela razão concentrado em um espaço temporal frenético, escasso e confuso. O segundo plano, governado pela imagética concentra seu tempo na semântica, sendo mais fragmentado e dilatado.

O plano da razão, governado pelos pensamentos científicos, possui um tempo de assimilação indigestivo. Desde o início do espetáculo, a espera que se instaura é incômoda. Os cinco atuentes postados a mesa olham a platéia no aguardo do início do Congresso, nada acontece, parece haver a falta de alguma coisa ou alguém que determine o princípio de tudo. Assim como nas grandes reuniões há uma formalidade absoluta que impede que alguém tome as rédeas da ação e reaja ao incômodo. Há aqui a percepção de corpos domesticados, nos quais os conhecimentos fizeram-nos reféns de seus próprios corpos, a percepção de uma possível falta de conhecimento sobre algo os mantém presos em seus mundos, trancafiados no mundo de idéias que construíram para obter segurança.

Nesse sentido, a concepção de Michel Foucault, elucida a análise da sociedade moderna como indivíduos castrados não mais somente no corpo, mas na alma. “A expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições” (FOUCAULT, 2004, p. 18) O tempo dos corpos do espetáculo, no campo da razão, são gerados dentro do processo de manipulação intelectual, a fim de privar os corpos de sua liberdade, introduz-se “solenemente as infrações no campo dos objetos susceptíveis de um conhecimento científico” (Id, 2004, p. 20)

Os personagens desse plano são indivíduos que, por meio de sua corporalidade, demonstram reverberações de uma punição que se infligiu “não mais sobre o que eles fizeram, mas sobre aquilo que eles são, serão, ou possam ser” (Ibidem, 2004, p. 20). Esta castração impôs-se como meio de neutralizar sua periculosidade, colocando-se as idéias direcionadas e o corpo sob castração as transgressões são controladas. O indivíduo é conduzido ao pensamento de um simulacro de realidade, na qual sua liberdade é vigiada e suas ações acompanham o direcionamento desta cópia impura da realidade.

Neste sentido, as ações dos personagens do espetáculo *Congresso Internacional do Medo* não são regidas pela noção de tempo e espaço de realidades concretas, mas daquelas que foram construídas dentro dos simulacros. Cada indivíduo possui uma ligação espacial e temporal com espaços *simulacros* de realidades concretas, como é o caso dos dois últimos componentes de uma tribo indígena que estão no congresso. Os dois possuem elementos de ligação com as tradições indígenas existentes, porém com a influência de dados da contemporaneidade, que tratam suas manifestações como parte de um mercado folclórico.

Não se pode confirmar com especificidade que estes indivíduos possuam um determinado local de vivência ou de ocupação geográfica, nem de registro histórico de sua existência. A identidade desses indivíduos no espaço/tempo do enredo se enquadra na generalidade de um povo indígena, que possui dados de uma vivência desde o cerne de sua existência até os dias de hoje, dado este que não está ligado aos conceitos de espaço/tempo organizados por Aristóteles no drama.

O simulacro da realidade em que eles estão embutidos foi construído pela sobreposição de imagens e informações de espaços/tempos diversos das realidades que indivíduos indígenas viveram ao longo da história e ainda foram acrescidas de teorias da extinção em voga no momento para expô-los como personagens do espetáculo. Outra informação relevante que auxilia na formação de uma ação espaço-tempo fora dos limites do drama moderno é que os atuentes não se colocam “como” as personagens e sim “vestidos” delas, admitindo sua função de atuar sobre os moldes em que elas delimitam suas ações. Neste processo, os atuentes figuram dois papéis na narrativa, em que no primeiro expõe sua personagem com o

as características de sua existência e em outro alinhavam à atuação destas personagens o sentido crítico da percepção do ator desta personagem. Uma cena que pode exemplificar este quadro no espetáculo é a que Paya conta sua participação em uma negociação comercial.

Trurak: Outro dia, outro quis chamar o Paya para gravar CD. Trataram muito bem Paya. Trataram Paya igual rainha. Tinha muito músico famoso lá, não tinha Paya? Até ministro da cultura tinha. Ia gravar CD de dia do índio. Paya riu muito, porque lá na aldeia Paya sempre foi a mulher de canto mais feio. (Gargalhadas) Mas eles gostaram, falaram que Paya canta muito bem. (*ESPANCA!*, 2009)

As ações destes personagens são regidas por partituras de movimentos que evocam hábitos ancestrais, como a posição de cócoras e a relação com o chão, aliados ao estranhamento com os equipamentos eletrônicos e a falta de ligação ancestral dos outros indivíduos do congresso com suas “tribos”, somados a dificuldade de entendimento do mundo pelos números. Sua construção intelectual e consequentemente corporal está ligada às determinações climáticas e geográficas, seu aprendizado acontece pela tradição oral e sua sobrevivência depende deste legado de informações. Porém com o extermínio de seu povo, estes indivíduos adquiriram o status de “animal em extinção” e possuem a consciência deste papel, dando a sua atuação um equilíbrio entre silêncios de escuta e movimentações ritualísticas, como que um recorte entre observações analíticas de comportamento e expressões essenciais de sua identidade.

O espetáculo abre a discussão do encontro de culturas e pensamentos diferentes, nas quais a distância entre estes dois elementos – culturas e pensamentos – oferecem suporte “ao encontro das similaridades através das diferenças” (*ESPANCA!*, 2009) As ações de cada indivíduo evocam sua identidade, porém estas ações não possuem ligações lineares com sua realidade, são preenchidas de ruídos contemporâneos (escritas corporais ligadas a sociedades de diferentes tempos históricos). A mulher, com identidade islâmica, possui na vestimenta e na corporalidade as tensões de um universo dominado pelo masculino, mas revela na vocalidade e na surpresa do filho nascido dentro das discussões do congresso, a transgressão evocada pelas mulheres desta identidade na atualidade. Os ruídos contemporâneos são as informações que se imbricam no discurso e nas ações dos personagens, que ao mesmo tempo em que se mostram tradicionais são quebradas por partituras que evidenciam a transgressão.

O tempo, no espetáculo, não obedece a uma linearidade cronológica, que confere uma ilusão de uma determinada época ou lugar. O congresso que ali se instaura não possui relação com um tempo histórico determinado, mas a tempos históricos fragmentados, construindo um plano temporal em que as cronologias históricas e sociais se confluem. Há aqui a construção de um plano temporal ilusório que converge um passado vivido e as expectativas do que seja

o futuro. Então se vê um plano em que o presente é evidenciado com a confluência das informações advindas de um passado registrado e as probabilidades de um futuro confirmadas neste presente. O futuro se mostra no agora vivenciado com a confirmação de recortes da sua evolução à partir do passado.

No plano racional, o tempo é alinhavado a fragmentos de tempos e o acúmulo de informações. Parece que o que aconteceu em um passado próximo trouxe as percepções de um futuro para os acontecimentos do presente. Técnicas tecnológicas do nosso tempo (projeções simples com gráficos, a mesa de trabalhos – sem tecnologias avançadas/automatizadas – existem pessoas que falam pelas suas próprias culturas), com informações de um futuro provável (extinção de espécies e tribos).

No plano imagético, o tempo desliza sobre uma plataforma deslocada da realidade, correspondente a espasmos de significantes. Um tempo alinhado ao subconsciente, ao universo dos sonhos, no qual as ligações de acontecimento não são ligadas diretamente às questões lógicas. A percepção no sonho está relacionada “ [...] a um plano de relações não-factuais em que o sujeito conta com graus de liberdade inerentes a processos criativos” (LEITE, 2002, p. 29), por isso é desprendida de um tempo linear e espelho da ilusão da realidade. Os dançarinos executam partituras corporais em que ora são relacionados a peixes “fora d’água” ora são simplesmente realizadores de uma dança pessoal. Estas ações sendo simbólicas ou literais são um conjunto de elementos em que “[Este tipo de teatro] desloca a temática temporal do nível dos significados (os processos conotados pelos recursos cênicos) para o nível dos significantes (os próprios processos cênicos)”. (LEHMANN, 2007, 113, 265-6 e 294).

No plano imagético, tem-se o elemento espaço - temporal ligado a níveis cognitivos e afetivos de reverberações do plano racional. Existe entre estes dois planos uma relação de intercomunicação, em que cada um é alimentado por dados construídos em seus espaços e como planos de reverberação não se constituem como reprodução ou cópia exata. Está implícito no campo da imagética um conjunto cênico formado por elementos ligados à história pessoal, simbólica e lingüística própria do grupo que são sustentados pelas experiências em sala de ensaio. Os bailarinos trazem, por meio dos seus corpos, as possibilidades de expressão, estrutura e dinâmica que condicionam a articulação e a mudança de sentidos da narrativa do espetáculo. Nesta rede de significantes ficam explicitados o tempo e espaço pessoais construídos em grupo e firmada “uma relação que se faz entre os elementos da estória (do sonho) numa rede de sentidos, não em uma sequência cronológica, como se entende a sucessão em anterioridade e posterioridade na História”. (LEITE, 2002, p. 29)

O que no plano racional é delimitado como o encontro de culturas e pensamentos diferentes, no plano imagético se transforma em um emaranhado de significâncias que não mais absorvem o diferente, mas os elementos que os torna universais. As sequências de vazio e preenchimento do plano imagético dedicam-se a expressar em uma linguagem performática o que é comum nos discursos proferidos pelos personagens do plano racional. O espaço imagético constitui-se como campo semântico<sup>25</sup> que alinhavado ao espaço racional produz um sistema de interlocuções, nos quais abre-se a possibilidade de intervenção do espectador para as significâncias. É um espaço onde as estruturas de conexão entre os elementos visuais e suas significâncias se configuram, por isso é um espaço de constante triangulação. O tempo neste espaço é mais lento e dilatado quando as conexões precisam ganhar clareza e frenético e adensado quando a narrativa propõe uma sobreposição de informações.

O processo de interlocução dos planos obedece ao tempo de triangulação mútuo entre eles e o público, sendo mais complexo, pois contempla formas de abordagem da informação em diferentes níveis e formas. A interlocução dos três planos (racional, imagético, público) acontece de forma simultânea, porém o tempo de assimilação de cada um acontece diferentemente. A relação palco-público nos dois planos do palco estabelece-se de forma direta, o espetáculo é feita para comunicar com a platéia. Os atuentes colocam-se como que expondo suas teorias para o público, é como se o público fizesse parte daquele congresso, e na verdade, está presente e participante dele. Quem senão o público os congressistas querem persuadir em relação às suas teorias? Os congressistas são uma parte das pessoas que precisam ter *a luz e a clareza* das coisas discutidas naquele local.

É o espaço em que o teatro propõe seu diálogo sobre os temas que incomodam e fragilizam a sociedade e então olhar o público no olho, sem o interposto de uma *quarta parede*<sup>26</sup>, é uma das formas que o grupo utiliza para cativá-lo à reflexão. E sendo assim, o tempo de interlocução nesse espaço necessita de uma dinâmica que acompanhe a frenética dos pensamentos contemporâneos, mas não é o que acontece. O espetáculo cadencia em um ritmo monótono e permanente este espaço, gerando por vezes, a mesma sensação produzida nas discussões de grandes encontros intelectuais em voga. E isso é proposital e traz o incômodo do acúmulo de palavras que deflagra nos atuentes à platéia.

O cansaço e o amontoamento de informações produzem momentos de grandes silêncios e espera, sorrisos amarelos e um riso nervoso nas situações cômicas do espetáculo. Os

---

<sup>25</sup> Entende-se por campo semântico a informação base que acontece antes de todos os sentidos, antes de todas as emoções, antes da consciência, em antecipação a qualquer símbolo.

<sup>26</sup> Segundo Patrice Pavis, o conceito de Realismo, por sua vez, comporta a idéia de iludir o espectador a fim de fazê-lo acreditar na verdade encenada. Para isto, é estabelecida uma parede imaginária, denominada quarta parede, que separa o palco da platéia, fazendo o espectador assistir a uma ação em que não participa, colocando-o no local de voyeur da encenação.

estímulos produzidos na cena indicam que não é o momento de confraternizar algo e sim refletir algo sério “o medo diante da extinção é algo aterrorizante” e nesse ponto o espetáculo alonga a agonia de um espaço formal, que se quebra mais ao final do espetáculo com duas surpresas da natureza humana – o nascimento e a morte, vai-se uma vida, mas outra toma lugar para renovar o ciclo natural das coisas.

A relação palco-ator-público no plano imagético, produz-se de uma forma mais lenta, já que se encontra no campo de elementos subjetivos. Como nas outras obras do grupo *Espanca!* nesta pesquisa estudadas, a relação que se estabelece entre público e a obra não constitui o primeiro como receptor passivo da ação, mas de construtor dos universos textuais e cênicos das obras. O espetáculo não se caracteriza como uma obra que visa levar uma história fechada, com mensagens tais e tais ao seu público, a narrativa contemporânea propõe ao espectador utilizar sua subjetividade como forma de preencher as lacunas dispostas na obra. O espectador não mais contempla um discurso fechado e ilusório sobre o mundo, ele por meio da obra teatral reconstrói esse mundo, reflete e modifica-o à partir dos novos olhares que a obra espetacular o faz perceber.

Assim, o espaço imagético no espetáculo *Congresso Internacional do Medo* convoca o seu espectador a produzir as ligações necessárias à construção do espetáculo. E para estas ligações serem feitas com maior clareza o tempo precisa ser alongado e adensado, sob risco de não se construírem as pontes necessárias ao entendimento (seja qual entendimento for produzido no momento) dos elementos performáticos com a narrativa proposta. Isso não significa que por isso as ações dos bailarinos acontecem de maneira lenta, mas necessitam de um cuidado gestual e sequências bem elaboradas junto a narrativa para evidenciar uma “limpeza” nas informações expressadas. A lentidão das ações dos bailarinos procuram mais evidenciar um sentido associado a resistência do ar, como se remetesse à água, do que a dinamicidade da disposição das informações.

Com todos estes arranjos, o espetáculo *Congresso Internacional do Medo* evidencia o uso de planos diferenciados de atuação, que promovem percepções temporais diferenciadas aliadas à concepção do conhecimento por duas formas – a da razão, direcionada pela relação lógica de teorias, pensamentos fundados pelo encontro de culturas, pensamentos diferentes e cronologias diversas; e o da construção imagética, direcionada ao uso do trabalho corporal e visual para a construção de uma realidade próxima ao universo dos sonhos. Estes dois planos, apesar de ocuparem o espaço do palco italiano, promovem respiros dentro da obra, que permitem ao público o poder da criação, construindo à medida das possibilidades do espectador o preenchimento e entendimento da obra. Assim, o espectador de mero *voyeur*

passa a reconstruir, refletir e modificar a obra e o seu olhar sobre o mundo à partir da sua participação na obra espetacular.

As questões temporais nestes três espetáculos do *Espanca!* evidenciam uma versatilidade na abordagem do tempo nas obras teatrais, que comungam com idéias e temas relevantes na contemporaneidade. Sejam sendo discutido sobre o enfoque da temática, como o envolvimento nas relações humanas, a família e o conhecimento, ou ainda nas questões referentes à abordagem técnica do tempo, como os quadros cinematográficos, a circularidade dos acontecimentos ou na disposição simultânea de relações temporais, o grupo *Espanca!* traz à área cênica do teatro mineiro um arranjo peculiar de elementos temporais, que podem ser recursos da nova abordagem do teatro em grupos da contemporaneidade.

Estes três trabalhos do grupo *Espanca!*, *Por Elise*, *Amores Surdos* e *Congresso Internacional do Medo*, revelam a influência dos elementos contemporâneos nas criações teatrais da atualidade. Este grupo, pertencendo a um período no qual o conceito de desconstrução se revela nas mais diversas linguagens artísticas e o questionamento se estabelece no confronto do real/virtual, revela obras que contemplam tanto a temática deste período quanto as formas teatrais de se revelá-la.

O grupo apreende do meio a dicotomia entre a realidade e o espetáculo e trabalha isto a favor da linguagem, como Elise fala no prólogo do espetáculo *Por Elise* “Não se envolvam, isto que acontece aqui não passa de uma representação simbólica da vida” (Trecho do texto do espetáculo *Por Elise*) Neste contexto, a linguagem teatral, diferente dos recursos tecnológicos do cinema, da TV e outros aplicativos eletrônicos, assume seu papel vivo e presente a fim de provocar os *afetos* possíveis nos seus participantes. Desse modo, nos processos de criação dos seus trabalhos o grupo *Espanca!* tenta captar as demandas dessa sociedade contemporânea, a fim de atingir suas necessidade de expressão, seus questionamentos, anseios e aspirações da alma, pois o que une o ser humano é a sua humanidade e as implicações que ela nos revela no cotidiano.

Entendendo-se como parte integrante desse período e formulando pontes para a pesquisa da arte teatral, o grupo *Espanca!* procura criar obras que permitam trabalhar o homem sem o conforto das coisas concebidas, evidenciá-lo pela sua questão de relação consigo mesmo e com o outro. Isto é auxiliado pela proposta do trabalho colaborativo, que propõe vários olhares para um ponto, e a partir destes vários pontos de vista pode-se obter uma visão melhor sobre o objeto e assim poder retratá-lo com maior sensibilidade.

Com vistas a este teatro sensível, o grupo mergulha nas propostas cênicas que a linguagem teatral oferece aos seus criadores, a fim de criar obras que possam constituir um discurso e uma identidade. Daí surge a possibilidade do conceito de teatro de grupo dentro da

equipe criadora, pois os trabalhos unem-se pela força identificadora de seus elementos discursivos. O núcleo fundador do grupo é estável, porém a equipe de criação do espetáculo é móvel, pois depende de aspectos organizacionais, que muitas vezes indisponibiliza este ou aquele artista no momento. Porém não se trata de um grupo em que pode-se entrar ou sair pessoas sem nenhum critério, há de se salientar que existem níveis de anseios, interesses e méritos que se co-relacionam para determinar estas ocorrências.

A pesquisa de mesa<sup>27</sup> e o trabalho prático<sup>28</sup> auxiliaram o *Espanca!* a escolher os caminhos para a construção de suas obras. Obras estas nas quais “a ilusão que procura-se criar não terá por objeto a maior ou menor verossimilhança da ação, mas a força comunicativa e a realidade dessa ação”. (ARTAUD, 1984, p. 36) O meio que circunda este grupo, com suas características culturais, sociais e políticas também são fatores que influenciam na rede que tece a construção de seus espetáculos.

Sua dramaturgia ligada às questões subjetivas do homem encontra nas metáforas sua forma de transmitir suas mensagens, o que compõe o universo de palavras proferidas no espetáculo parte dessa “famosa poesia, que o público menospreza, não sabendo o que ela é, e que ela ainda é a única coisa que o toca sem que ele possa dizer como isso acontece” (ARTAUD, 1984, p. 24). São palavras “destinadas a sair, sob formas de sons, dos lábios de gente viva, com um tanto de entonação, de pausa, de ritmo, e gesto” (BROOK, 1970, p. 5)

À partir de um olhar sobre o teatro contemporâneo, o grupo consegue criar mecanismos que se incorporam aos conceitos do teatro clássico e permitem uma nova formatação da cena, no qual o novo e o antigo vão ao encontro de uma formulação poética que revise o momento vivo e único do acontecimento teatral. Ainda que os conceitos do teatro contemporâneo permaneçam em um solo instável, pode-se notar que as últimas criações no cenário teatral tentam provocar uma ruptura do teatro moderno, revelando fragmentações, expansões e supressões de espaço e movimento, formas de trabalho e produção diferenciadas, união de linguagens artísticas e uma busca por trazer o público para dentro das produções, seja no sentido prático ou cognitivo.

Nesse espaço contemporâneo, os grupos vão experimentado e vivenciando suas criações, alimentando-as com os estímulos trazidos pela urbanidade, pelas relações entre homem e máquina, pelo cotidiano e suas questões afetivas. Buscando estabelecer uma comunicação que traga ao público o instante poético da linguagem e favoreça o desenvolvimento das obras como experiência artística.

<sup>27</sup> Trata-se da pesquisa bibliográfica a cerca da temática e estudos de texto.

<sup>28</sup> Trata-se do estudo por meio de improvisações, laboratórios de atuação etc.

Esta relação com a atualidade no grupo *Espanca!* se coloca principalmente quando pode-se evidenciar seu trabalho junto a outros grupos mineiros que procuram construir um trabalho por meio da pesquisa teatral. Com esses grupos o *Espanca!* pôde estabelecer parcerias para os três espetáculos citados, desenvolvendo espaços para o trabalho de artistas que possuíam discursos artísticos interessantes para a elaboração de propostas para cada espetáculo. Isto auxiliou o grupo a construir formas de evidenciar uma poética da cena munida de identidade que expressasse seus pontos de vista sobre o mundo.

Com o intuito de evidenciar estes mundos o *Espanca!* recorre ao trabalho do ator e do dramaturgo que, neste contexto contemporâneo, trazem novos pensamentos a cerca da criação espetacular e a relação de autoria. Neste segundo ponto, o grupo escolhe o trabalho colaborativo como veículo propulsor de mais espaço para o conjunto criador. O dramaturgo adentra no processo de criação do espetáculo se alimentando de estímulos vindos dos mais diversos pontos, desde as áreas de atuação até as técnicas, fazendo com que a obra seja um trabalho tecido a várias mãos. A partir deste ponto, o responsável pelo texto assume a organização destas idéias, o alinhavo final para que a dramaturgia traga a tona a dinamicidade necessária para a manifestação daquelas idéias, histórias, personagens.

A questão do ator, como este co-criador, se colocou fundamental para a formulação de novas propostas dramatúrgicas e cênicas. À partir desse novo lugar o ator não é mais um simples intérprete de papéis, tomou a posição de participante criador e criatura do espetáculo teatral. Sua individualidade se tornou parte dos elementos motrizes da criação teatral, as revelações de suas perturbações perante o meio e a si próprio tomaram o palco.

A questão social e política perderam espaço e as questões subjetivas do homem tem um foco maior no cenário teatral. Tornou-se necessário dizer sobre este homem e suas relações, em meio ao universo individualizante da modernidade. A proposta atoral nos espetáculos do *Espanca!* procura

“experimentar vários possíveis em seu corpo. São outros modos de ser, de gesticular, de agir, de falar e de compor diálogos. Com isso, outros corpos e ritmos se criam e se desdobram, já que ele compõe múltiplas expressividades. A composição de uma personagem envolve a construção de um mundo, cheio de mistérios e conquistas. Ela pode apostar numa versatilidade de novas práticas, a fim de instaurar os recursos importantes para sua nova criação.” (MOEHLECKE, 2008, p. 477)

A dramaturgia do grupo se fortalece quando toca neste ponto da contemporaneidade, pois traz para a cena uma dramaturgia que revela a fragilidade das relações humanas estabelecidas em meio a este cenário de desenvolvimento. Desde o universo das relações de

quintal em *Por Elise*, perpassando pela família em *Amores Surdos* até chegar na universalidade de *Congresso Internacional do Medo* há o evidenciamento de uma emaranhado de ruídos e desencontros entre conceitos e pensamentos que regem nosso cotidiano. O conjunto criador dos três espetáculos espanca docemente nossa humanidade, trazendo a tona a reflexão sobre nós e o outro em meio ao nosso tempo.

Neste ponto, a narratividade da vida e as relações que se estabelecem entre os indivíduos nela inseridos, deu à cena novas abordagens nos espetáculos do *Espanca!*. Não era mais importante esconder a linguagem entre cortinas e ilusionismos, mas sim evidenciá-la como meio diferenciado da realidade, propício a uma reflexão reveladora dessa própria realidade. Em meio a este “descortinamento” descobrir um sistema pulsante e moldável capaz de trazer de forma autêntica um dizer do e para o mundo.

O grupo *Espanca!* retoma um conceito de cenografia contemporânea no qual o espaço se torna um “*espaço performático*, um tipo de imagem que afirma a presença [...] lugar do acontecimento caracterizado pelo modo de organização do espaço físico, da geografia e movimentação cênica, da relação com a arquitetura e do relacionamento entre os elementos cênicos, os atores e o público. (LINKE, 2006, p. 137) Não há um rompimento dos conceitos físicos do espaço de ação (palco italiano), mas a desestruturação de seu aspecto ilusório. Ele se torna um espaço para o *afeto*, para um distanciamento reflexivo das relações humanas, de produção de sentidos e significações. O conjunto dos elementos gestuais, visuais e sonoros delimitam, desenham e significam o espaço. A interação dos participantes (atores e público) é que produz o momento teatral, efêmero e único.

Com tudo isso, pode-se observar que os vários elementos que compõem os espetáculos do grupo trazem conceitos ligados ao teatro clássico, mas muitas vezes esses conceitos não se mostram de forma pura, perpassam por apropriações e reformulações necessárias à identidade poética do *Espanca!*. Neste sentido, vê-se uma busca, não de “modismos”, mas de criação de elementos diferenciais que se aproximam da forma e do que este grupo vem trazer ao palco.

## CONSIDERAÇÕES EM RETICÊNCIAS: AQUI O TEMA NÃO TEM PONTO FINAL

O *Espanca!* é um grupo teatral formado por jovens artistas do cenário teatral mineiro, com uma visão da arte pelo viés filosófico de construção do ser humano. Desde 2004 o grupo reúne artistas de diversas áreas, sendo inicialmente estruturado por pessoas do jornalismo, das artes cênicas e da letras, assumindo a diversidade de pensamento como ferramenta motriz do seu desenvolvimento como indivíduos e equipe criadora. A sua participação na área teatral iniciou-se em festivais e até hoje está engajada em eventos teatrais dentro e fora do Brasil. Essa relação com as redes de difusão e desenvolvimento das artes cênicas deram base para o crescimento do grupo e a manutenção de sua atividade no campo cênico, haja vista as premiações e recursos destinados às suas produções.

O grupo neste período de construção dos três espetáculos estudados estruturou sua poética e as formas de organização de trabalho na criação, alavancando parcerias importantes para a construção de um trabalho pautado na pesquisa e experimentação de abordagens dramático-cênicas. Estas experimentações evidenciaram uma poética cênico-dramática que remete a subjetividade, a centralidade no sujeito poético, ações sem o arroubo passional, fragmentações e histórias que são cunhadas no cotidiano. A poética se fortalece na medida em que traz o enfoque das relações humanas e as possibilidades de *afeto*, criando assim potências de reflexão, compreensão e posturas diante de si e do outro.

O trabalho em grupo criou possibilidades de produção de conhecimentos mútuos, em que cada um à partir de suas vivências e conhecimentos puderam contribuir na forma de pensar e organizar a criação. As parcerias tanto em nível atoral, como técnico trouxeram ao grupo a potencialidade da colaboração e a produção de uma identidade ligada ao compartilhamento de conhecimentos. Apesar de o grupo possuir uma função dramática muito determinante na criação, esta função se abre a compartilhar e modificar seus pensamentos para uma melhor abordagem do texto e da cena. Então, neste sentido todos os indivíduos participantes da criação se tornam co-criadores, levantando possibilidades que tragam a obra a comunicabilidade artística que os desejos em equipe querem levantar.

A criação de uma dramaturgia própria elaborada com espaços de atuação marcados pelo desnudamento espacial, a limpeza da ação e o uso da performance deram aspectos muito próprios às obras do grupo e uma ligação intrínseca ao pensamento da área teatral na contemporaneidade. Isto, em muitos fatores, deve-se à possibilidade aberta do diálogo entre autor, ator e técnico do espetáculo, que cada um no seu campo de conhecimento gera resoluções que estão em convergência com a poética criada pelo grupo. Esse apanhado de elementos dão força à identidade do grupo, que mais do que permanência das mesmas

peçoas, gera uma permanência de formas de lidar com a criação, ou seja, mais do que dar referência a um grupo de peçoas é dar referência a uma forma de criação e expressão da obra teatral.

A forma compartilhada do trabalho colaborativo abriu espaço para uma *escritura cênico-dramatúrgica* que abarca os estímulos formais (literários, conceituais etc.) e práticos (improvisações, ensaios etc.) da criação. Assim, o texto não ocupa o plano central, mas faz parte de um conjunto de elementos que formam o espetáculo, seu peso na criação é tão grande quanto o dos outros elementos que constituem o espetáculo, pois é uma escrita que se consolida com a comunicabilidade da cena e se realiza como recurso de organização e documentação da obra teatral.

As obras do *Espanca!* possuem dentro de sua dramaturgia a relação do espaço geográfico e social e seus deslocamentos no espaço-tempo contemporâneo, ou seja, o espaço real em que possuem residência e o aspecto social que isso abarca são estímulos de reflexão sobre a arte e sobre o indivíduo. Isso acontece devido a relação entre tradição e modernidade existente no espaço de ocupação do grupo (Belo Horizonte) e suas reverberações nos conceitos relacionais dos indivíduos. A tradição, imbuída do sentido de encontro, troca e compartilhamento tensiona-se com a modernidade, imbuída do sentido de virtualidade e comercialização.

Estes fatores determinaram uma narrativa que se produz dentro do campo do *afeto*, transformando a ação disparada no palco em um ato potente na forma de sensibilizar o indivíduo da capacidade humana de transformação. O espaço de atuação constrói o lugar da *performance*, que por meio da *força dos afetos* cria à partir de recursos que não se alinham como forma de reconstituição ou representação estável dos fatos ou narrativa estável e unificadora, um lugar em que a narrativa tenha abordagens que se instalam nas significâncias temporais, sociais e espaciais do indivíduo.

A palavra, dentro dessa perspectiva narrativa, possui a relevância de recurso que se instaura dentro do campo morfológico e sensitivo, pois além de sua formalidade lingüística possui suas abordagens significantes de sons e ritmos. A comunicabilidade da linguagem teatral em todos os três espetáculos do grupo foi um dos pontos relevantes na construção dramatúrgica, pois o grupo compreende que o espectador e o encontro formando entre ele e o espetáculo é um dos pilares do teatro.

O espetáculo *Por Elise* utilizou-a para potencializar os encontros e evidenciar o quanto o ser humano se envolve com as coisas. A dramaturgia que evidenciava o cotidiano de peçoas comuns do dia-a-dia de qualquer bairro (lixeiro, funcionário da carrocinha etc.) mostra-se fragmentada pelas cenas-quadro que trazem recortes de vivências.

Uma dramaturgia textual com linguagem simples, mas com aprofundamento temático e cultural - haja vista a metáfora da cerimônia das palmas - a palavra até corporalizada amplia os horizontes dos sentidos do que é falar sobre envolvimento. É um texto que comunica a fragilidade humana por meios que tocam na reflexão contemporânea sobre o que plantamos ou queremos plantar no mundo, a palavra multiplicada em ações, latidos e abacates caindo se tornam a expressão de um desejo mútuo de humanização, concretizado quando a platéia em um ato espontâneo junto à atriz em cena evoca a celebração da palmas.

*Amores Surdos* utiliza a dramaturgia como forma de discutir as reverberações da contemporaneidade na instituição familiar. A dramaturgia aprofunda o desgaste das relações afetivas entre membros de uma família para evidenciar a dificuldade de comunicação entre pessoas que convivem cotidianamente com a inalterabilidade dos hábitos. Com uma direção feita em parceria com a diretora Rita Clemente o grupo experimenta um novo olhar sobre o texto de Grace Passo e reavalia sua poética cênica. A dramaturgia consolida-se pelo equilíbrio entre uma linguagem simples e apartes de rebuscamento muito próximos a estrutura de poesia. A forte presença dos elementos visuais, também experimentos em menor escala no espetáculo *Por Elise*, agora assumem particular evidência como forma de tradução das subjetividades da dramaturgia (sentimentos e sensações). O recurso da dança, por meio do sapateado, ganha espaço na dramaturgia e o elemento coreográfico incorpora-se na poética cênica do grupo.

O espetáculo *Congresso Internacional do Medo* continua o desenvolvimento dramático do grupo, evidenciando a efemeridade e provisoriedade do ser humano. Aprofundando ainda mais os estímulos literários na construção dramática o grupo cria, à partir do poema de Carlos Drummond de Andrade, um espetáculo pautado na palavra. Fazendo um processo diferente das outras criações dramáticas, o grupo experimenta criar o texto após improvisações e estudos, resultando em um espetáculo mais verborrágico e impregnado de informações. A utilização de recursos videográficos e a diversidade de olhares sobre o tema trouxeram ao espetáculo uma dramaturgia que se evidencia pela sua multiplicidade, seja nos elementos da performance, da diversidade cultural e ideológica, nas proposições do entronamento do saber e as relações de troca e escuta; o espetáculo tenta tomar parte de um universo governado pelo transitório e abastado mundo contemporâneo. Os recursos visuais e as parcerias artísticas ganham a garantia de seu espaço na dramaturgia do grupo e estabelecem-se como forte elemento da identidade artística do *Espanca!*.

O espaço nos espetáculos do grupo *Espanca!* assumem a explosão física e significativa contemporânea, dando ao lugar da atuação um olhar que se funda na ligação tensiva entre tradição e modernidade. O espaço teatral tradicional (palco italiano) assume o lugar de

produção de *afetos* e foge da proposição de dizer o que significa o mundo e os fatos que o compõem. Há a proposta de evidenciar a teatralidade como recurso de distanciamento e identificação não ligados ao objetivo de forjar somente o espaço geográfico, mas de constituí-lo como lugar referência de *afetos* possíveis. O tempo, neste sentido, oferece ao espetáculo micropercepções do espaço/tempo/experiências compartilhados à partir de recursos da performance, da dança e das artes visuais. Assim, a abordagem do espaço-tempo nos espetáculos estabelece-se pela composição de um espaço tradicional expandido para abrigar a composição da fragmentação dos vários agora tensionados temporalmente. Um espaço e uma temporalidade construída para afetar no embate com a obra teatral e estabelecer a percepção do sensível.

*Por Elise* aborda o espaço no do palco italiano com a concentração de forças corporais, visuais e textuais fragmentadas. O espaço adquire proposições significativas ligadas às individualidades, ou seja, o lugar de ação possui vínculo com o indivíduo que o integra, o espaço adquire a referência que as vivências individuais o constroem. A ação dos corpos constrói o espaço significativo e geográfico do espetáculo estabelecendo ligações afetivas entre os indivíduos e o seu lugar. Esses espaços, devido a fragmentação narrativa, evidenciam-se em quadros que apresentam os encontros das personagens em flashes. Estes flashes comportam ambientes acolhedores de afetos, que se tornam espaços sensíveis. A atuação marcada pelo trabalho narrativo-perfomático evidencia espaços íntimos que se revelam no caos pela força do envolvimento para estabelecer as lacunas da afetividade. Os espaços do oral e do douto se encontram trazendo a tona a sabedoria popular (vivência) aliada à formalidade acadêmica (literatura) para traduzir um lugar de conhecimento híbrido. O corpo mostra-se como espaço construtor de narrativas à partir do cotidiano e cria dinâmicas de preenchimento e vazio para a composição poética da cena.

O recurso cinematográfico e fragmentário do espetáculo *Por Elise* constrói uma narrativa de instantes pessoais recortado por temporalidades afetivas desconexas. Os espaços diferentes da narrativa são expostos dentro de um mesmo instante evidenciando um rompimento da cronologia e a linearidade do drama moderno. As costuras dramatúrgicas acontecem pelo destaque das similaridades de cada quadro e o tempo é trabalhado como recurso sensível ligado à evidência da teatralidade. A dilatação e adensamento das sensações temporais são construídas pela utilização dos elementos visuais, sonoros e repetições.

O tempo é alinhavado a uma vivência das palavras, no qual estas adquirem consciência crítica para promover uma nova posição perante o mundo. A relação dramatúrgica do espetáculo se constrói de modo direto com o público por meio da palavra propositalmente direcionada, assinalando uma variação da proposta brechtiana, que se estabelece fora de uma

coerência e unificação do tempo e da ação aristotélica. O espetáculo traz uma abordagem mestiça de elementos que formam propostas dramatúrgico-cênicas, nas quais os dados conjuntos são de fontes diversificadas nos seus estilos, historicidades e culturas. Este compartilhamento de narrativas presentificadas ainda aborda o tempo de escuta como forma de desenvolvimento humano e gerador de memórias que contribuem para uma construção individual alinhavado com os fatores sociais, históricos e culturais.

No espetáculo *Amores Surdos* vê-se o desenvolvimento de elementos que foram usados no espetáculo anterior, porém verifica-se um aprimoramento no uso desses e uma proposta mais alinhavada da poética do *Espanca!*. O palco com um pouco mais de elementos visuais, não perde seu sentido de limpeza, mas agrega estruturas cênicas que auxiliam o espetáculo a gerar multiplicidades significativas espaciais. O recurso que mais se destaca é a utilização de perspectivas no espaço de atuação como forma de produzir fragmentações temporais e estabelecer as forças subjetivas e *afetivas* da narrativa. O espetáculo apresenta o tema da família como forma de evidenciar o desgaste de uma das instituições sociais que mais sofreram transformações na contemporaneidade e demonstrar que estas transformações influenciaram nos modos de sentir e expressar dos indivíduos implícitos nesse período.

A utilização dos elementos visuais como recursos significantes se intensificou neste espetáculo trazendo a lama e o hipopótamo como soluções semânticas que viabilizaram uma narrativa performática e alinear para o espetáculo. Ainda com os elementos visuais o espetáculo construiu pontes com os universos individuais de cada personagem e evidenciou sua poética mais uma vez pelo desvelamento das fragilidades relacionais humanas pelo campo da afetividade. Os recursos visuais também foram usados como elementos de temporalidade e presença marcados pela dilação e adensamento da narrativa. O espaço juntamente com a dramaturgia construiu um emaranhado de sentidos que fogem a linearidade e coerência própria do discurso do teatro moderno, podendo evidenciar uma forma de narrativa que se aproximasse às abordagens teatrais que trabalham com espaços de narrativa edificadas pela abordagem do sentido.

O espetáculo *Amores Surdos* trouxe uma obra que evidencia a abordagem de um espaço muito íntimo ao indivíduo, que é a família, e junto a este espaço traz referências de obras literárias que auxiliaram a criar a base de discurso do espetáculo. Mais uma vez pode-se notar a ocorrência do estímulo literário na construção criativa do grupo e o estímulo das outras linguagens sobre a dramaturgia de suas obras. O sapateado (recurso da área de dança) e a lama (recurso plástico), elementos recorrentes neste espetáculo, produzem a ligação metafórica com a realidade do amadurecimento, deixando clara a potência poética encontrada pelo grupo na transversalidade das linguagens.

O tempo, trabalhado como energia circular no espetáculo, é alinhavado com os elementos visuais e sensitivos do espetáculo. A dramaturgia suscita o tempo como fenômeno que na contemporaneidade está atrelado ao sentido de fuga e efemeridade, portanto nunca estável e infinito. Assim, a espera é o ponto forte da dramaturgia do espetáculo, porém uma espera do agora, uma ansiedade de consumação do que já se sabe. Com isso, o final do enredo é conhecido bem no início e o mote encontrado pelo grupo foi o de instabilizar o momento deste desfecho, ou seja, o final não é marcado pela surpresa do desfecho, mas seu momento é determinado pelo recurso do *acaso*. No processo de espera do final, o espectador pode perceber os ruídos instaurados dentro da instituição familiar pelas intervenções da história, cultura e sociedade contemporânea. Os sapatos, neste processo, também são veículos de sensibilização e promovem a dilação e adensamento da narrativa.

As perspectivas espaciais trazem o recurso de temporalidades múltiplas que suscitam espasmos de surpresa e angústia, evidenciando o sentido do *afeto* potente em cada lugar de vivência das personagens. O espetáculo abre portas para uma narrativa dramaturgicamente performática cênica que alinhava a tradição de uma instituição social às formas de percepção da contemporaneidade dando espaço para uma leitura singular do hábito que ensurdece as relações humanas.

O *Espanca!*, continuando sua trajetória, traz em seu terceiro espetáculo a experimentação intensa dos recursos antes utilizados nos seus dois espetáculos anteriores. O palco recebe mais recursos visuais e perspectivas, a performance ganha espaço e foco, as individualidades geram forças expressivas com maior carga simbólica, o texto se cria e recria dentro e fora de cena, o tempo se multiplica em referências ligadas aos conhecimentos histórico-culturais e o *Congresso Internacional do Medo* concretiza a poética de um grupo mineiro no seu quarto ano de criação.

O espetáculo cria dois planos de ação, um relativo aos elementos tangíveis pelo *logos* e outro governado pelo sentido simbólico. Estes dois planos justapostos e simultâneos produzem um espelho de si, refletindo e amparando as imagens produzidas em seus espaços, trazendo a tona a percepção de uma narrativa que mostra o universo das informações. A narrativa, neste sentido, obedece no primeiro plano a lógica das teorias, é verborrágica e conceitual; sendo que no segundo plano possui nos recursos visuais e na corporalidade a sua forma de expressão. Em um a palavra se torna ponto inicial e final da significância e no outro o corpo e os elementos visuais suscitam as significâncias possíveis.

Estes dois espaços são construídos dentro de um espaço tradicional (palco italiano) que reconfigurado propõe uma tradução de formas de *afeto*. A fragmentação e a alinearidade, nestes espaços são recursos de tomada da teatralidade para uma narrativa que se pauta pela

multiplicidade discursiva. O espetáculo se constrói dentro da proposta de tradução como forma de evidenciar o lugar de onde cada indivíduo produz seu conhecimento dando identidade à voz discursiva. No primeiro plano a tradução é registrada dentro do campo da lingüística e já no outro ela se instaura dentro do meio semântico/sensitivo. A utilização dos diversificados elementos dramaturgicos cênicos no espetáculo são utilizados como forma de dar conta desta tradução.

A presença, recurso em que o grupo expõe a pesquisa dos recursos de preenchimento e vazio, é evidenciada a sua ligação às questões atonais e plásticas e no espetáculo *Congresso Internacional do Medo* assume sua forma mais concreta. Nota-se que no espetáculo em questão a palavra serve como recurso de preenchimento e a plástica como recurso do vazio, o que torna visível o pensamento do grupo em relação ao demasiado uso da virtualidade nos espaços teatrais. Assim, o grupo aprofunda a questão do encontro e da necessidade de reconhecer nos diferentes lugares de cada indivíduo sua forma de expressão e conhecimento, cada pessoa é um universo em constante expansão e recolhimento. Assim, no espetáculo o grupo promove um encontro de diferenças que ao se encontrarem provocam ressonâncias que reconstroem o universo pensante de cada indivíduo dentro e fora de cena. Apesar de antagônicos, os espaços de atuação no palco, são redes alimentadoras mútuas, assim como fora dele, onde a equipe de criação trabalha reconhecendo e desenvolvendo os bancos de dados diversificados para o trabalho teatral.

Ainda neste espetáculo tem-se a abordagem de assimilações diferenciadas das narrativas, por conta da abordagem expressiva da informação. Nos planos são dispostos dados em uma leitura de corpos domesticados, ações construídas em espaços tempos simulacros à realidade, regidos pela sobreposição de imagens e informações, partituras fragmentadas sem fidelidade a uma realidade histórica e preenchidas de ruídos contemporâneos. O tempo da encenação não se alinhava a uma época ou espaço geográfico definido, mas seus elementos evocam dados que se concentram em diferentes pontos cronológicos e espaciais da história, evocando uma realidade inventada. A temporalidade espetacular é criada em cima de universos estatísticos ou na realidade dos sonhos definindo um campo distante da lógica e da linearidade do teatro moderno. Outro ponto relevante é que apesar de fragmentários e performáticos estes campos propõem um discurso direto com o público, que apesar de não possuir um direcionamento fechado dos seus sentidos, cria sua própria forma de interpretá-los. O espetáculo, apesar de mais rebuscado, ainda procura manter as bases primeiras do primeiro espetáculo do grupo, que é a de comunicar por meio de temas cotidianos o universo vasto e profundo das relações humanas.

Assim, a contribuição do grupo *Espanca!* para o entendimento e sistematização do trabalho teatral contemporâneo mineiro é evidente diante dos trabalhos estudados. Essa contribuição também perpassa no desenvolvimento das linguagens artísticas como ferramentas positivas na construção dos espetáculos.

Vale ressaltar que existem formas diversas dentro da área teatral de se criar espetáculos e de se produzir conhecimento, mas o que fica claro em cada um é o respeito dos indivíduos participantes e o pensamento em torno dos processos de criação. Neste sentido, esta pesquisa se torna importante por promover um caminho no qual existam dentro dos grupos um forte precursor para a criação de uma dramaturgia própria e de fortalecimento das propostas cênicas dentro de uma obra artística.

Dentro deste contexto a pesquisa, além de levantar questões sobre os processos criativos de construção do texto e da cena teatral próprios do grupo, proporciona a atuais iniciativas na área um caminho para sua própria trajetória no fazer teatral, contribuindo para a revelação de novas propostas, encenações e organizações artísticas que prezem o que esses grupos têm a falar para o mundo.

A pesquisa sobre as três obras do grupo *Espanca!* mostra que o campo para o teatro no século XXI é ainda um emaranhado de incertezas que procuram nas experimentações um caminho para a sua expressão. O teatro no interior do país ainda se cerca de um número diversificado de dados que dificultam sua sobrevivência, mas estas mesmas dificuldades o fizeram galgar sua forma de criar e subsistir durante os tempos. E é nesse ponto que pesquisadores de todos os tempos aguçam seus olhares no assunto, a fim de compreender como um teatro sem a presença marcante dos estímulos dos grandes centros consegue recriar caminhos para inscrever na história seus passos tortos e maltrapilhos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AQUINO, Ricardo Bigi de. *Redefinindo paradigmas e expectativas: a dramaturgia na era da cultura oral e visual*. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (Org.). Reflexões sobre a cena. Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2005
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984
- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec, 1991
- BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naifty, 2003
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Callado, Petrópolis: Vozes, 1999
- BELUSI, Soraya. *Um grupo em movimento*. Jornal O Tempo, Belo Horizonte, 04 jul. 2008, Magazine, Entretenimento. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br>>. Acesso em: 12 jan. 2010
- BUENO, Silveira. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora FTD, 2008
- CAETANO, Nina. *Texturas puras da cena*. Painel Crítico do Festival de Teatro de São José do Rio Preto. São José do Rio Preto, 19 jul. 2008
- CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988
- CARBONARI, Marília. *Uma Experiência de Teatro Político na América Latina: O Processo de Criação Coletiva do Teatro Experimental de Cali Durante a Elaboração da Peça “A Denúncia” em 1973*. Tese de Mestrado no Instituto de Artes – IA. UNICAMP, 2006
- CARREIRA & OLIVEIRA, André L.A.N. & Valéria. *Teatro de Grupo: Modelo de Organização Geração de Poéticas*. In: O Teatro Transcende – Revista do 17o FUTB. Blumenau, 2003
- CARREIRA, André. *Teatro de grupo anos 1990: Um novo espaço de experimentação*, 2006. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/proximoato>> Acesso em: 14 jun. 2010
- \_\_\_\_\_. *Referências Grotowskianas: Tensões Criativas na Cena Contemporânea Brasileira*. Artigo publicado na Revista Contra Pontos da Universidade do Vale do Itajaí, dez. 2010
- CASADORE & HASHIMOTO, Marcos Mariani & Francisco. *A Questão Afetiva na Contemporaneidade: uma abordagem psicanalítica*. Trabalho apresentado no XIII Colóquio Internacional de Psicossociologia e Sociologia Clínica da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, ag. 2009. Disponível em: < <http://www.fafich.ufmg.br>> Acesso em 27 nov. 2011
- CASARIN & BASTOS, Marcela Ribeiro & Thalita Cruz. *Duas estratégias de ruptura no cinema contemporâneo: explicitação e minimalização*. Mercado e Comunicação na Sociedade Digital, Trabalho apresentado ao III Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação Santos, Santos, set. 2007 Disponível em: < <http://www.intercom.org.br>> Acesso em 18 out. 2011

CASTELLS, Manuel. *Il potere delle identità*. Milano: Università Bocconi Editore, 2003

CAVALCANTE, Alex Beigui de Paiva. *Dramaturgia por Outras Vias: A Apropriação Como Matriz Estética do Teatro Contemporâneo – Do Texto Literário a Encenação*. 2006. 285 f. Tese Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COELHO, Teixeira. *O Teatro e o Seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989

COSTA, José de. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009

DA ROLT, Clóvis. *Intertextualidades: identidade e arte na pós-modernidade*. In: *Cultura Visual*, n. 13, Salvador: EDUFBA, maio 2010, p. 39-54

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. In: Descartes, Obra Escolhida. Trad. Jacó Guinzburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962

DONATI, P. *Família XXI: abordagem relacional*. São Paulo: Paulinas, 2008

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL TEATRO. Disponível em <[www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)> Acesso em 12 mar. 2010

ESPANCA!. Textos retirados do site do Grupo *Espanca!*, 2008. Disponível em: <<http://www.espanca.com.br>> Acesso em: 10 dez. 2009

ESPANCA!, *Congresso Internacional do Medo*: livro de dramaturgia e registro do espetáculo do Grupo *Espanca!*. Centro de Pesquisa e Memória do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte. Editora Primeiro Sinal, 2009

FERNANDES, Silvia. *A Criação Coletiva do Teatro*. In: Urdimento – Revista de Estudos Sobre Teatro na América Latina. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, nº 2, agost., 1998

FERRACINI, Renato. *Materialidade: forças invisíveis da atuação*. Artigo apresentado no VI Congresso de Pesquisa e pós Graduação em Artes Cênicas, São Paulo: Universidade de Campinas, fev., 2010

FERREIRA, Larissa. *O Ato-Ação da Performance*. Revista de Estudos sobre o Teatro. Salvador: Universidade Federal da Bahia, nº 4, mar., 2010

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 29 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004

FREITAS, Eduardo L. V. de (Eduardo Viveiros). *Luis Alberto de Abreu e o Processo Colaborativo*. In: Semana de Ciências Sociais, 12., 2004, São Paulo, Comunicação apresentada no Grupo de Trabalho: História, Arte e Tecnologia, São Paulo: PUC, 2004

GARROCHO, Luis Carlos. *Teatro e nova dramaturgia: uma conversa com o Espanca*. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<http://www.luizcarlosgarrocho.redezero.org>> Acesso em: 06 dez. 2009

GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. São Paulo: Debates, 2005

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GUIMARÃES, Julia. *Onipresença cênica*. Jornal Pampulha, Caderno Roteiros Culturais, ano XVII, nº 924, 8 a 14 de marc. 2008

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999

LARROSA, J. *Literatura, experiência e formação*. In: COSTA, M. V. Caminhos investigativos – novos olhares na pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. Apresentação: Sérgio de Carvalho. São Paulo: Cosac & Naif, 2007

LEITE, Therezinha Moreira. *A perspectiva de tempo no sonho*. Cienc. Cult. [online], v. 54, n. 2, pp. 29-30, 2002

LINKE, Ines. *O Espaço Performático*. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.134-138, jul. 2006

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

MACEDO, Maria Elisa. *O inusitado transformando a vida das pessoas*. Revista Overmundo [online], Belo Horizonte, 18 set. 2006. Overblog. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br>> Acesso em: 17 fev. 2011

MACHADO, Ondina Maria Rodrigues. *O Tempo na contemporaneidade*. In: 1º Simpósio do Séphora - Núcleo de pesquisa sobre o moderno e o contemporâneo: Sintomas, discursos e laços sociais e publicado nos anais do evento. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001

MELLÃO, Gabriela. *A Era dos Novos Dramaturgos*. Bravo [online], Rio de Janeiro. Revista Teatro e Dança. 22 nov. 2010 Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br>> Acesso em 25 jun. 2011

MELO, Janaina Cunha. *Espanca! Está em Cartaz com Congresso Internacional do Medo*. Portal UAI [online] Divirta-se Seção Teatro. 10 fev. 2009 Disponível em: <<http://www.new.divirta-se.uai.com.br>> Acesso em: 2 mar. 2011

MEYERHOLD, Vsévolod. O teatro de Meyerhold. Tradução, apresentação, organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MOEHLECKE & FONSECA, Vilene & Tania Mara Galli. *O teatro da individuação: forças e simulacros*. Revista Mal-Estar e Subjetividade, Fortaleza, vol. VIII, nº 2, p. 475-503, jun. 2008

NETO, Francisco de Assis Gaspar. *O Gesto Entre Dois Universos: A Noção de Gestus no Teatro de Bertold Brecht e no Cinema dos Corpos de Giles Deleuze*. Artigo da revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba/PR, vol. 4, nº 1, p. 1-15, jan./jun. 2009

OLIVETTO, Daniel. Revista Polêmica Imagem [online], Itajaí, n. 19, 2007. Disponível em: <<http://www.polemica.uerj.br>> Acesso em 17 dez. 2009

- PAVIS, Patrice. *O Dicionário do Teatro*. Trad. Maria Lucia Pereira e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005
- POR ELISE, Diário de Trabalho. *Um Diário de Nosso Trabalho*. 17 fev. 2005. Disponível em: <<http://www.porelise.blogger.com.br>> Acesso em 21 jan. 2011
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008
- PASSÔ, Grace. “*Por Elise*”: livro de dramaturgia e registro do espetáculo de estréia do Grupo *Espanca!*. Centro de Pesquisa e Memória do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte. Editora Primeiro Sinal, 2005
- PASSÔ, Grace. Cometário de Grace Passô sobre o espetáculo “*Por Elise*”. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.espanca.com>> Acesso em: 24 nov. 2009
- PASSÔ, Grace. “*Amores Surdos*”: livro de dramaturgia e registro do espetáculo do Grupo *Espanca!*. Centro de Pesquisa e Memória do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte: Editora Primeiro Sinal, 2008
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003
- PETRINI, ALCÂNTARA & MOREIRA, João Carlos, Miriã Alves Ramos de & Lúcia Vaz de Campos. *Família na Contemporaneidade: Uma Análise Conceitual*. Trabalho apresentado no I Congresso Teológico Internacional. Salvador, out. 2009 Disponível em: <<http://www.humanaaventura.com.br>> Acesso em: 10 agost. 2011
- PORTELLA, Mirtes Maria de Oliveira. *Entre a letra e a voz: o espaço do leitor no conto de tradição oral*. In: CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009, p. 749-760.
- RABELO, Fabiano. *Onde Habita o Hipopótamo!* Texto postado em 17 maio 211 Disponível em: <<http://www.motim.org>> Acesso em 5 set. 2011
- RIBEIRO & BAUMGARTEL, Elisza Peressoni & Stephan Arnulf. *O Espaço no Teatro Pós Dramático: Vestígios no Trabalho Desvio do Erro* Grupo de Florianópolis. Revista da Pesquisa. vol. 1, n. 3 ag. 2007 – julh. 2008
- RODRIGO, Eder Sumariva. *Teatro Anos 80: Uma Década Vazia*. São Paulo: UDESC, 2006
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *Tradição e modernidade*. Universidade Nova de Lisboa, 1997. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt>> Acesso em: 20 jul. 2011
- RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *O Espaço do Jogo*. Espaço cênico teatro contemporâneo. 2008.123f. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981
- ROSA & ALVARENGA, João Marcos & Ana. *A Bela Flor do Teatro Brasileiro*. Diário do Nordeste [online], Guaramiranga, 12 set. 2008. Caderno 3. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com>> Acesso em 21 de out. de 2011

ROSA, Sergio. *Espanca! Teatro de Sensação*. Revista Overmundo [online], Belo Horizonte, 18 set. 2006. Overblog. Disponível em: < <http://www.overmundo.com.br> > Acesso em 16 mar. 2011

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. Trad. Andréa Stabel M. da Silva. São Paulo: Manins Fontes, 1995

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

SANTOS, Maurício. *A Formação do Ser Humano: Uma Visão Filosófica*. Artigo da coluna do Curso Dom Bosco. Curitiba, 2008.

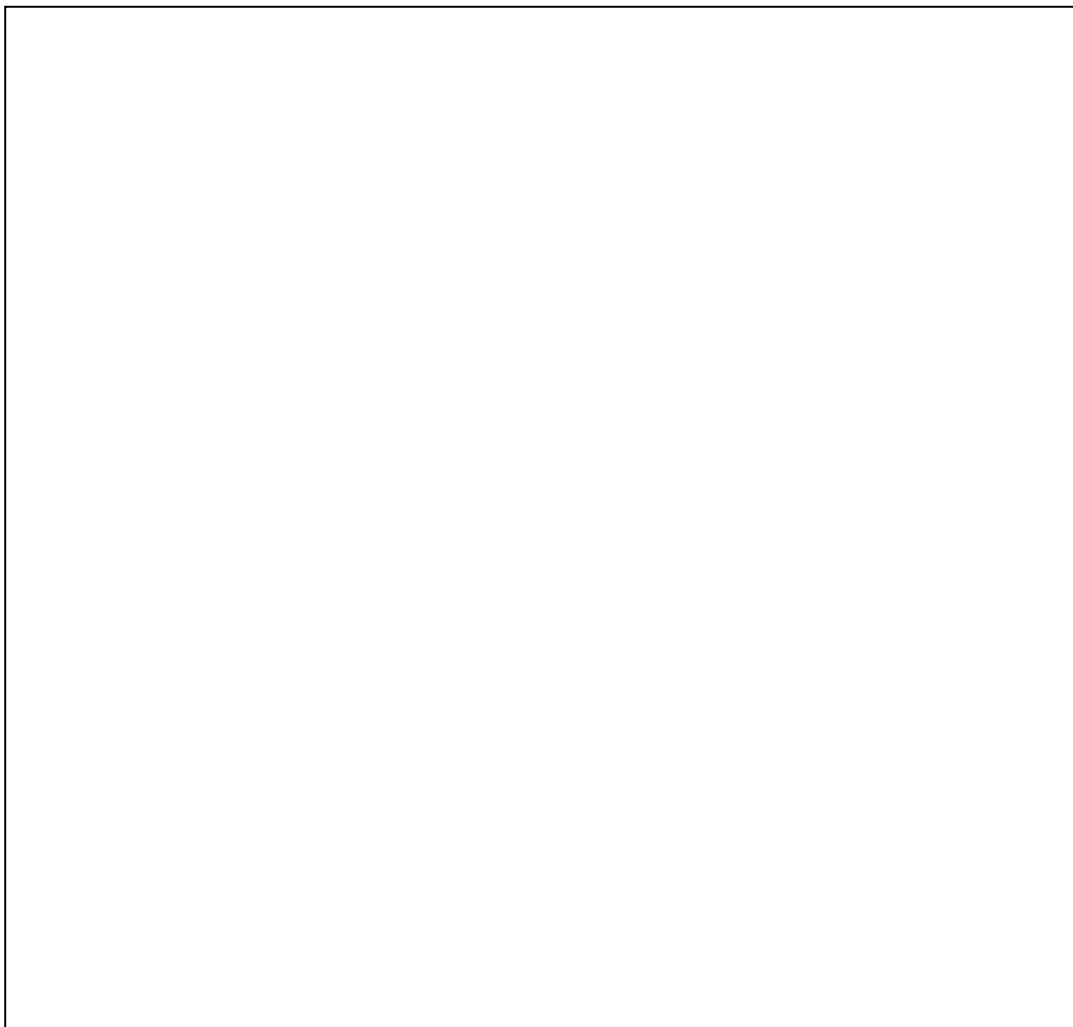
SANTOS, Valmir. *Grupo Mineiro Espanca! Mostra em SP o Segundo Texto de Grace Passô*. Jornal Folha de São Paulo [online], São Paulo, 9 set. 2006. Ilustrada. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br> > Acesso em 12 jan. 2011

SILVA, Ipojucan Pereira. *O Teatro Essencial de Denise Stoklos: Caminhos para Um Sistema Pessoal de Atuação*. Tese de Mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA, 2008

SPINOSA, Benedictus de. *Ética*. São Paulo: Brasiliense, 2008

STELZER, Andréa. *A Performance do Ator e as Narrativas de Guerra na Companhia Amok*. Polêm!ca Revista Eletrônica [online], Rio de Janeiro, vol. 9, n. 2, 25 mar. 2010. Caderno Imagem. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br> Acesso em 27 out. 2011

ZUMTHOR, Paul. *A Permanência da Voz*. O Correio, pp. 04-08. Rio de Janeiro, Ed. Da Fundação Getúlio Vargas, ano 13, n. 10, out. 1985

**ANEXOS**

Material videográfico Grupo Espanca! (depoimentos e fragmentos dos espetáculos)