

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

RAFAEL MACHADO MICHALICHEM

CRIANDO UM UNIVERSO CÊNICO:

reflexões sobre a direção teatral em diálogo com a obra de Emilio Garcia Wehbi

Uberlândia
2019

RAFAEL MACHADO MICHALICHEM

CRIANDO UM UNIVERSO CÊNICO:
reflexões sobre a direção teatral em diálogo com a obra de
Emilio Garcia Wehbi.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Artes
Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes
(IARTE), da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito para a
obtenção do título de Mestre em Artes
Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas
Linha de pesquisa: ESTUDOS EM
ARTES CÊNICAS - POÉTICAS E
LINGUAGENS DA CENA

Orientador: Prof. Dr. José Eduardo De
Paula

Uberlândia
2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M621 2019	<p>Michalichem, Rafael Machado, 1990- Criando um Universo Cênico [recurso eletrônico] : reflexões sobre a direção teatral em diálogo com a obra de Emílio Garcia Wehbi / Rafael Machado Michalichem. - 2019.</p> <p>Orientador: José Eduardo de Paula. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2100 Inclui bibliografia.</p> <p>1. Teatro. I. Eduardo de Paula, José, 1971-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.</p> <p>CDU: 792</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



CRIANDO UM UNIVERSO CÊNICO: reflexões sobre a direção teatral em
diálogo com a obra de Emílio Garcia Wehbi

Dissertação defendida em 27 de junho de 2019.

Prof. Dr. José Eduardo de Paula

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

a Renata Mendonça Sanchez, a velha Semiramis,
responsável pelo início, o meio e o fim de tudo isto.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e toda a sua equipe técnica, pelo espaço de reflexão, a possibilidade de me rever e o prazer em descobrir que foi proporcionado a mim e tantos outros como eu, mantendo o pensamento sobre o teatro vivo e pulsante;

A José Eduardo de Paula, pela confiança e trabalho incansável, pela admiração e expansão, pelo cuidado e pelo carinho, pela mão estendida e pelo esforço dos músculos, pela compreensão e pela fermentação. Por um caminho tão prazeroso que percorremos juntos, num labirinto de palavras e ao encontro delas;

A Mario Ferreira Piragibe e Narciso Lorangeira Telles da Silva, pelo olhar ávido no exame de qualificação, pelas provocações e pela generosidade do encontro - para além dos muros - enquanto parceiros de trabalho, artistas e pesquisadores;

À Yaska Antunes, Ana Maria Pacheco Carneiro, Renata Bittercourt Meira, pelos encontros e questionamentos, pela dedicação docente, por serem colaboradoras e interlocutoras deste material ao longo do processo de escrita, mas também em minha formação enquanto artista e no lugar que ocupo no mundo;

À Falsa Cia., nominalmente Juliana Nazar, Thiago di Guerra, Camila Tiago, Mariana Parreira e Panmela Tadeu, pela longa jornada, pela troca potente, pelo mergulho vertical e alucinado, pelo contato da pele no abraço, pelo amor, pelo som das palavras e do silêncio, pelo carinho, cuidado e verdade;

À Rapa de Arroz, e em especial a Pedro Eduardo da Silva e Daniele Pimenta, pelo fazer, pela experiência, pela vivacidade, pela lembrança das coisas importantes e pelo riso;

Ao Grupo Giz de Teatro, onde pude embrionar tudo que está escrito aqui ainda sem nenhuma certeza, perdido no escuro e entregue ao abismo profundo, mas cercado por mãos presentes até hoje, que me tocam e me guiam quando sinto que me perdi;

A Deus, pela história que se desenha a cada instante;

Aos meus pais, pela oportunidade única de ser quem sou, pelo percurso traçado e pela perseverança em ver o futuro, pela beleza da doação e do amor que vem de vocês e me habita;

À Rosiane Aparecida Nogueira Martins, Wesley dos Santos Nunes, Tatiane Oliveira da Silva e Cláudia Cristina Miranda, pela rede de apoio, pelos longos almoços, todas as lágrimas, o medo infundável, o silêncio compartilhado, a

revolta e o deboche, o pensamento desdobrado, o orgulho em descobrir, a curiosidade e o carinho, o companheirismo e a presença, todos os segundos vividos deste nosso percurso, tão nosso;

A Rafael Patente, pelo impulso, pela sinceridade, por tudo que faz de nós “nós”;

A Johanna Kozlowski e Rogério Gallo, portos seguros depois da tempestade, aprendizagem e carinho, arte na disposição dos móveis e no olho que enxerga mais fundo, vizinhos de quarto e de país;

Aos alunos da graduação com quem tive oportunidade de conviver durante meu período de Estágio Docência, com quem troquei tanto afeto e com os quais aprendi tanto, e ainda desejo aprender e esbarrar pelo mundo;

A todos os artistas com quem cruzei até este momento de minha trajetória, forças contrárias à corrente, engrenagens emperradas que tão sabidamente emperram a próspera máquina que é o mundo, com quem tive a oportunidade de me encontrar e de criar.

E que fique muito mal explicado. Não faço força
para ser entendido. Quem faz sentido é soldado

MARIO QUINTANA

RESUMO

A pesquisa apresenta reflexões a respeito da direção teatral, concentrando-se em duas perspectivas: a elaboração de uma definição para a ideia de “Universo Cênico” e sua possível relação com a poética cênica de Emílio Garcia Wehbi. Busca relacionar referenciais de áreas distintas do conhecimento – como a psicologia, a literatura, a filosofia – e apropriar-se de questões chave destas áreas para o teatro desenvolvendo-as a partir de análises de exemplos presentes na obra de Wehbi. O estudo é atravessado por questões semânticas e próprias da linguagem escrita/falada, mas foca-se em pensar o fazer teatral pelo ponto de vista do diretor, assim perpassa os campos do jogo e do acontecimento cênico, a suspensão voluntária da descrença, a elaboração de dispositivos, a morfologia da cena, a violência, a espontaneidade e a sistematização do processo criativo.

Palavras-chave: Direção; Encenação; Processo de Criação; Emílio Garcia Wehbi; Cena Contemporânea.

SUMMARY

The research presents reflections on theater direction, focusing on two perspectives: the elaboration of a definition for the idea of "Scenic Universe" and its possible relation with the scenic poetics of Emilio Garcia Wehbi. It seeks to relate referentials from different areas of knowledge - such as psychology, literature, philosophy - and to appropriate key issues of these areas for the theater by developing them from analyzes of examples present in Wehbi's work. The study is traversed by semantic and written language issues, but focuses on the theater work from the director's point of view, passing through the fields of play and the scenic event, the voluntary suspension of disbelief, the elaboration of devices, the morphology of the scene, violence, spontaneity and systematization of the creative process.

Keywords: Direction; Staging; Creation process; Emilio Garcia Wehbi; Contemporary scene.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Quadrinho de Grant Snider, intitulado <i>Conflict in Literature</i> , postado em seu site dia 22/05/2014. Disponível em: < http://www.incidentalcomics.com/2014/05/conflict-in-literature.html > Acessado em 15 jan. 2018	2
Figura 2 - Cena da galinha de <i>Zooedipus</i> . Fotografia disponível em: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/ >. Acesso em 14 maio 2019.....	2
Figura 4 - Fotografia cena de El Matadero.2. Fotografia disponível em: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/ >. Acesso em 14 maio 2019.....	2
Figura 3 - Fotografia cena de El Matadero (Slaughterhouse). Fotografia disponível em: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/ >. Acesso em 14 maio 2019	2
Figura 7 - Fotografia cena de El Matadero.6: Ciudad Juarez. Fotografia disponível em: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/ >. Acesso em 14 maio 2019	2
Figura 5 - Fotografia cena de El Matadero.3. Fotografia disponível em: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/ >. Acesso em 14 maio 2019.....	2
Figura 6 - Fotografia cena de El Matadero.4: Respondez!. Fotografia disponível em: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/ >. Acesso em 14 maio 2019	2
Figura 8 - Fotografia de PROYECTO MUSEOS IV – CUERPOS VILES: MUSEO DE LA MORGUE JUDICIAL. Disponível em: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/ >. Acesso 14 maio 2019.....	2
Figura 9 - Fotografias do Proyecto Filoctetes em 3 cidades diferentes. Disponível em: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/ >. Acesso 14 maio 2019.....	2
Figura 10 - Fotografia de 58 Índicios sobre o corpo (Versão Brasil) - Disponível em: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/ >. Acesso 14 maio 2019.....	2
Figura 11 - Fotografia da performance MOBY DICK, ODER DER WEISSE WAL, realizada em 2007 em Munique. Disponível em: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/ >. Acesso 14 maio 2019.....	2
Figura 12 - Gráfico de Estrutura Morfológica da Cena.....	2
Figura 14 - Apresentação de <i>Manifiesto de Niños</i> (2005), apresentando a estrutura dentro da qual os intérprete representavam a obra e as projeções em vídeo. Disponível no site do diretor: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/manifiesto-de-ninos/ > Acesso em 25 jan. 2018.	2
Figura 15 - Cena de <i>El Grado Cero del Insomnio</i> (2015), na qual é possível ver o boneco habitável de Slavoj Žižek em contraste com o coro de atrizes que coreografam um hiphop. Disponível no site do diretor: < http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/el-grado-cero-del-insomnio/ > Acesso em 25 jan. 2018...	2
Figura 16 - Página de Diário de bordo do processo vivido na SP Escola de Teatro no primeiro semestre de 2016.....	2
Figura 17 - Cena de O Acidente onde é possível visualizar o cenário composto por lâmpadas tubulares. Fotógrafo: Ninguém dos Campos.....	2
Figura 18 - Fotografia de O Acidente onde é possível ver as janelas de acrílico por outro ângulo, percebendo sua relação intrínseca com a luz e a palheta de cores do espetáculo. Fotógrafo: Ninguém dos Campos.....	2
Figura 19 - Gráfico representativo da relação entre Sociedade/Processo/Obra.	2

APRESENTAÇÃO

Por vezes, enfrentamos problemas para designar coisas e dar nomes a elas. Em processos criativos, em especial, é comum utilizarmos palavras que comumente têm outros sentidos para tratar de coisas próprias ao que se desenvolve em sala de trabalho: quantas vezes dizemos esta ou aquela palavra querendo dizer outra coisa?; quantas vezes metaforizamos sensações e impressões, verbalizamos o que não se é capaz de organizar em frases coerentes ou que só o corpo e o espaço podem dizer?; quantas vezes nos atrevemos a entregar novos sentidos e significados a coisas e palavras que aparentemente dizem tudo o que queremos, mas que são tão difíceis de explicar? As metáforas são sempre parte do processo artístico, e é justamente nelas que reside grande parte da força criativa, no esforço de comunicar ao outro o que eu vivo, sinto, observo, penso, ou tantos outros verbos que podemos utilizar.

Em um esforço como este, ao longo de meu processo de formação como diretor de espetáculos teatrais na cidade de Uberlândia – MG, é recorrente que a equipe técnica a qual conduzo utilize-se de um termo para retratar algo pertinente ao meu fazer artístico. É comum, em debates sobre os momentos de criação ou sobre a própria obra, que a equipe – e também espectadores, em algumas situações – falem da “criação de um universo”, referindo-se a uma característica de meu trabalho como diretor. Falam disso com certa naturalidade, como quem diz algo que todos podem compreender, e encontram então nesta metáfora uma solução possível para expressar algo que vislumbram e vivenciam.

Da repetição destas palavras em diálogos sobre o meu trabalho é que acabou nascendo esta pesquisa. Como quando repetimos seguidamente uma palavra e, aos poucos, os sons vão parando de fazer sentido às nossas próprias orelhas e passam a soar estranhos. Aos poucos, ao ouvir meus colegas de trabalho e/ou espectadores dizendo “a criação de um universo”,

cada vez mais eu pensava: e o que quer dizer isto, afinal? Distanciando, fui percebendo que apesar de aceitar placidamente as palavras, a princípio acenando com a cabeça como quem entende completamente, a bem da verdade eu não tinha ideia do que estas palavras queriam realmente dizer.

Quando compreendi que de fato pouco sabia do que estavam falando todas aquelas pessoas, passei a um processo igualmente infrutífero: indagá-las a respeito do que significaria “criar um universo”. Afinal de contas, o quê quer dizer isto? E tão ligeiro quanto o pensamento vinha, ele partia, tornava-se ainda mais inalcançável. As pessoas tinham muita dificuldade de explicar a percepção metafórica sem recorrer à própria metáfora, e nunca pareciam satisfeitas com o que explicavam, não podiam encarcerar a ideia em uma explicação: só a percepção metafórica conseguia exprimir. Passei a olhar com desconfiança estes termos, ainda que intimamente sentisse que os compreendia, e via e tornava a vê-los (re)aparecerem nos discursos das pessoas, e fui observando que eles surgiam também para falar sobre trabalhos de outros artistas. Quando dei por mim, notei a noção de um “universo” por toda parte em diálogos sobre teatro – e por vezes, sobre outras artes também.

Em minha formação como diretor, topei certa vez em uma oficina de direção teatral¹ com um diretor argentino chamado Emílio Garcia Wehbi². Nesta oficina, ele apresentou um resumo comentado de suas obras até aquele presente momento, com fotografias e relatos curtos sobre os processos. Para além da admiração pelo trabalho estético e criativo de Wehbi que adquiri nesta oficina, algo mais se instalou em mim: notei que o diretor argentino tinha uma variedade grande de propostas cênicas e que havia uma coesão entre todas elas. Em minha percepção como participante da oficina, Wehbi havia “criado um Universo Cênico”. Depois, em 2016, tive a oportunidade de participar da remontagem de uma performance de Wehbi em Uberlândia, intitulada 58

¹ Oficina oferecida em 2012 pela Universidade Federal de Uberlândia, na qual me formei licenciado e bacharel em Teatro.

² Emílio Garcia Wehbi é artista, performer e diretor argentino, nascido em 1964. Ex-integrante fundador do grupo El Periferico de Objetos, dirigiu espetáculos de grande sucesso em Buenos Aires, alçando uma carreira internacional com apresentações de suas obras em Berlim, México e Brasil, dentre outros lugares. Como artista, trabalha com certo cruzamento entre as artes.

*Indícios Sobre o Corpo [Versão Brasil]*³. Nela, pude ter um vislumbre prático de seu trabalho como diretor, ainda que não houvesse propriamente um processo criativo extenso, e outra vez tive a sensação da tal “criação de um Universo Cênico”. Minha identificação com o processo de direção proposto era grande e, como artista, me via instigado a entender melhor o fazer de Wehbi.

Entre estas duas histórias está essa pesquisa: inquieto com a ideia de “criação de um Universo Cênico”, aparentemente presente em meu processo como diretor e no trabalho de Wehbi, com o qual me identifico, admiro e sinto semelhanças no que tange este assunto, inicio a busca pela tentativa de compreender o que esta metáfora pode retratar e produzir. Observando a forma como outro diretor cria, conversando com ele sobre este assunto e atritando a isso minhas acepções e percepções, procuro afunilar e buscar maior definição das noções presentes nesta metáfora aparentemente tão impalpável. Assim, é preciso explicitar: sobretudo, esta é uma pesquisa a respeito do trabalho do diretor. Quanto ao objeto de pesquisa, este trabalho vai se debruçar sobre a obra de Wehbi.

Divido então esta investigação em três momentos, a fim de esmiuçar a noção de criação de um “universo” no que tange as artes da cena - chamando-o, portanto, de “Universo Cênico”. O movimento que se pretende fazer com estes momentos é uma ampliação das definições de Universo Cênico, buscando abarcar o que seria um Universo Cênico e como ele se constitui. Assim, antes de dar início à busca e encontrar os percalços, proponho uma primeira acepção do que poderia vir a ser o Universo Cênico a partir de noções amplas da palavra Universo. Então, uma reflexão sobre três partes da obra, buscando uma cosmogonia narrável da constituição do Universo Cênico: iniciando no trabalho do ator e o momento próprio do fenômeno teatral, onde público e obra se encontram; depois, seguindo para a obra em si, observando funcionamento e seus dispositivos estéticos, percebendo-a como campo onde o ator age; por fim, o momento anterior à constituição deste dispositivo, o

³ Performance criada por Emílio primeiramente em Buenos Aires no ano de 2014, sendo posteriormente remontada em Uberlândia. A partir do texto homônimo de Jean-Luc Nancy – filósofo francês contemporâneo -, a performance investiga as noções de corpo e comunidade, apresentando 58 corpos nus que gradualmente vão compartilhando o espaço da cena, sendo atribuído a cada um deles um dos indícios do texto de Jean-Luc Nancy.

momento processual que gesta a obra, para uma compreensão de como os elementos processuais se tornarão o produto em si. Os três momentos dimensionam o processo de criação do Universo Cênico em etapas distintas e complementares, que se apoiam e interferem umas nas/às outras. Todavia, a cronologia é reversa, tendo início no momento de contato entre obra e espectador até chegar ao nível de concepção da criação. Assim, proponho o seguinte esquema:

- ATOR: Espaço de diálogo com o momento do acontecimento teatral, e como ator e público entram em diálogo para a criação do Universo Cênico no momento presente em que o espetáculo acontece;
- CENA: Dimensão em que se debate a morfologia da cena, acentuando o olhar sobre os aspectos formais e as regras que regem a obra em seus aspectos estéticos especialmente, possibilitando o campo de jogo para o ator;
- CRIAÇÃO: Momento em que a obra ainda está sendo gestada, as escolhas estéticas ainda não foram realizadas e o conjunto de regras a partir dos quais o ator vai agir ainda está em criação; como se dá o processo de criação dessas regras e quais as ferramentas possíveis para a elaboração do dito universo.

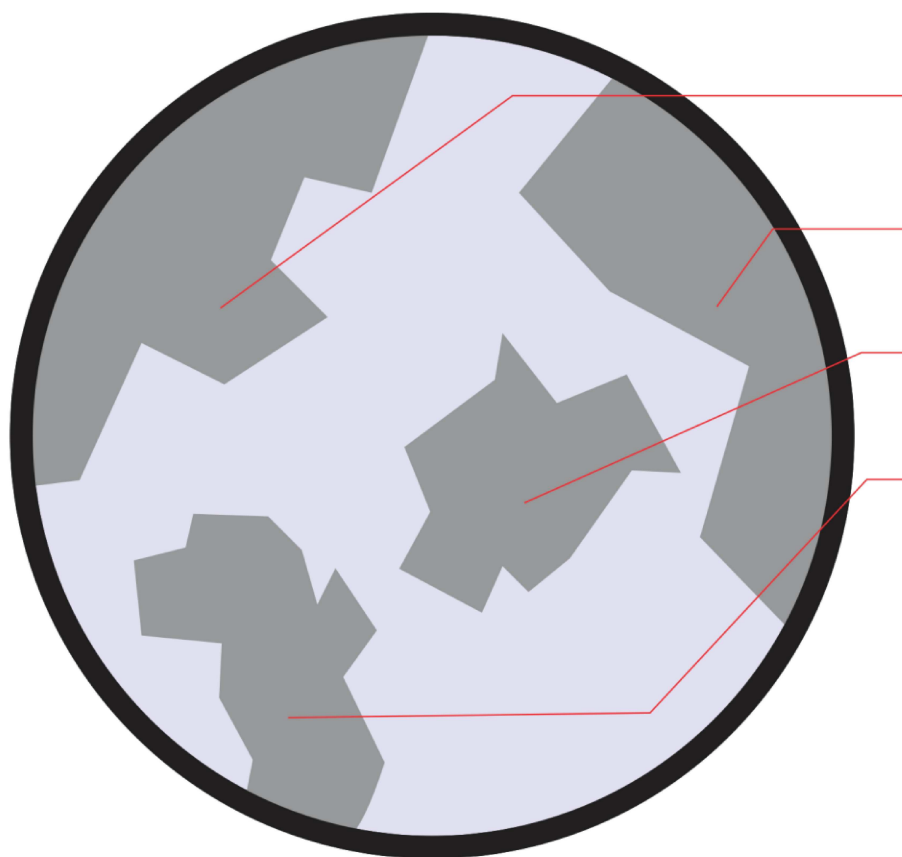
Seria pretensioso de minha parte crer que isto bastaria para definir a noção de um Universo Cênico, e mais ainda abordar a sua criação. Entretanto, neste percurso incerto, que tenta científica e artisticamente encontrar definições possíveis para as bordas de uma metáfora e compreender seu funcionamento e sua constituição, acredito estarem contidas pistas e olhares que visam também aprofundar questões próprias do fazer teatral: suas buscas constantes no que tange os relacionamentos interpessoais de um processo artístico, tanto dos integrantes quanto dos artistas com os espectadores. Nesta busca, pretendo organizar um material que esmiúça o que se pode chamar de Universo Cênico e como se dá sua constituição, e, então, munido destas percepções e do esforço inicial para a sua circunscrição, tornar mais nítido a definição de um possível verbete para esta ideia. É deste campo que ergo meu

telescópio em direção às estrelas, abro o mapa celeste e, incerto, vou traçando as constelações e, outra vez, criando um universo.

0
EM BUSCA DE UM VERBETE
pg. 19

ATOR

o universo observável - p.26



1.1 POIESIS E FICÇÃO.....p.27

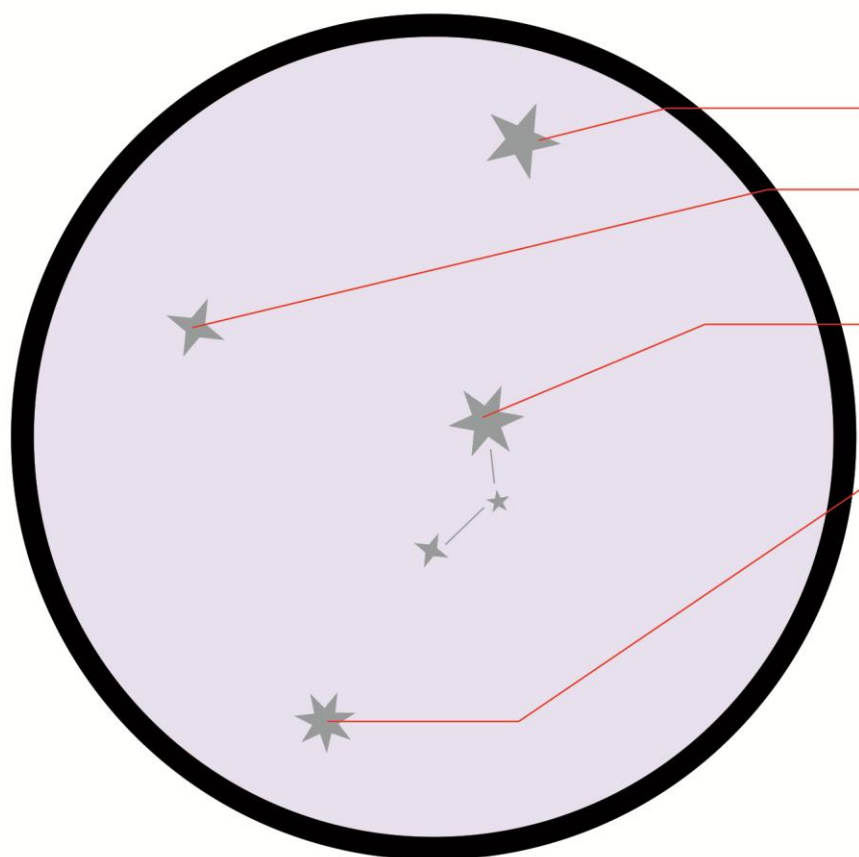
1.2 JOGO.....p.29

1.3 RITUAL.....p.34

1.4 SUSPENSÃO VOLUNTÁRIA
DA DESCRENÇA.....p.38

OBRA

do que são feitas as estrelas - p.49



2.1 ENCENAÇÃO.....p.50

2.2 DISPOSITIVO CÊNICO.....p.53

2.3 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS .p.60

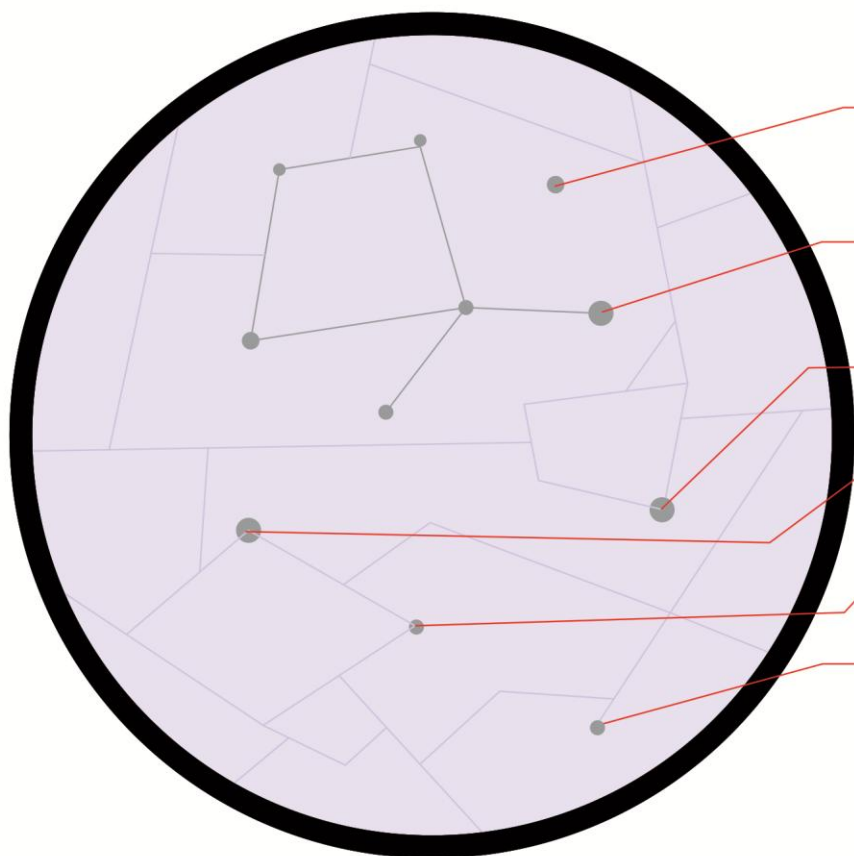
2.3.1 Princípios constitutivos.....p.62

2.3.2 Morfologia da Cena.....p.65

2.4 REALIDADES E/OU FICÇÕES....p.87

criação

de volta ao big bang - p. 89



3.1 DISPOSITIVO CRIATIVO.....p.90

3.2 MODELOS MENTAIS.....p.95

3.2.1 Emílio Garcia Wehbi..... p.97

3.2.2 Um olhar sobre si.....p.100

3.3 VIOLÊNCIA.....p.102

3.4 COMMUNITAS.....p.105

3.5 OBRA COMO
ORGANISMO VIVO.....p.110

3.6 LINGUAGEM.....p.113

CONCLUSÃO

pg. 120

BIBLIOGRAFIA - pg. 124
APÊNDICE - pg. 126

0

EM BUSCA DE UM VERBETE

Devemos escrever para nós mesmos, é assim que poderemos chegar aos outros. (Eugène Ionesco)

É certo que faltam palavras quando nos expressamos sobre arte – ou talvez trate-se justamente do excesso delas e da violência necessária para a escolha frente à infinitude de possibilidades. Este trabalho, entre outras coisas, versa sobre nossa dificuldade em eleger palavras para expressar nossos pensamentos e conceitos em momentos cruciais da criação ou da fruição, sobre como nos vemos enclausurados e em busca de metáforas diversas para darmos conta do que perpassa nossa experiência. Por vezes, explorando o campo semântico em busca de palavras que possam vir a permitir o compartilhamento da experiência, acabamos verbalizando coisas das quais somos incapazes de expressar o sentido. Vamos nos embrenhando nas palavras, buscando dar a elas a sensação ou impressão em nós causada, e não raramente nos vemos insatisfeitos com o resultado. Neste sentido, no entanto, é preciso dar espaço para a palavra em si, e a dimensão de que elas carregam em si mesmas os sentidos:

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões de sintaxe definem. (FOUCAULT, 2007, p.12)

É preciso, portanto, compreender que não há entre a experiência vivida e as palavras utilizadas para narrá-la uma relação necessariamente qualitativa. A experiência é um meio específico de relação entre sujeito-mundo e sujeito-sujeito, e a narrativa da mesma experiência é outra relação, não subjulgada a esta. De fato, o ato de falar é em si experiência – tanto quanto o de ouvir, como nos aponta Walter Benjamin: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (1994, p. 201) -, e verbalizar é, em alguma instância, um processo criativo em si mesmo. Não é que as palavras sejam incapazes, mas elas gestam outras coisas que não as próprias coisas; trilham seus próprios caminhos, avançam sobre o que existe frente a sua própria existência e vão elas mesmas conjurando um novo algo.

Quando damos forma às palavras - e fazemos isso de maneira sequencial, normalmente pensando enquanto falamos e vamos formulando o pensamento à medida que o ar sai dos pulmões e forma os sons - estamos oferecendo ao nosso interlocutor uma forma de olhar o mundo, uma perspectiva pessoal que tenta conectar o que existe em mim da minha experiência ao outro. Desta divergência entre o narrado e o vivido, surge a questão nevrálgica que guia os questionamentos a seguir.

Ao longo do meu processo de diretor, muitas vezes fui agraciado com uma série de verbalizações sobre o meu trabalho, tanto por espectadores quanto por integrantes da equipe. Uma delas, em especial, tornou-se mote para esta investigação: a criação de um Universo Cênico. Esta metáfora foi utilizada para falar sobre o meu trabalho desde o primeiro espetáculo que criei como diretor, ainda na graduação em Teatro na Universidade Federal de Uberlândia: como resultado da disciplina Laboratório de Encenação, realizei uma montagem de *As Cadeiras*, de Eugène Ionesco, com colegas de curso. Ao fim do processo, ouvi da atriz integrante do espetáculo que eu criava um “Universo” em cena. Depois, ainda sobre o mesmo trabalho, ouvi o mesmo de alguns espectadores que se dispuseram a compartilhar comigo a sensação das percepções sobre a peça. E isso se repetiu em todos os outros trabalhos desde então, a palavra “Universo” era recorrente na recepção dos espectadores e integrantes do processo criativo frente ao meu trabalho.

Em primeira instância, acreditei que sabia do que estavam falando. Parecia-me tratar-se de uma espécie de atmosfera constituída, uma sensação causada e que em geral dava o tom do espetáculo. Isso por que *As Cadeiras* era um espetáculo escuro, lento, sombrio, nostálgico... palavras que usei para descrever esse universo da obra que levantamos. Mas não era capaz, mesmo após outras tantas montagens, de afirmar do que se tratava esse Universo Cênico que eu estaria criando inconscientemente. Inclusive: não sabia do que se tratava o tal universo, tão pouco de como realizava esta criação.

Esta pesquisa, portanto, é uma espécie de cosmogonia: uma investigação de como se constitui tal universo, além de uma definição mais clara de sua possível acepção. Para dar início a esta busca e devaneio frente aos significados que o conjunto de palavras “a criação de um Universo Cênico”

pode se remeter, me disponho, como exercício primário e ainda sem perspectiva de encerrar nas próximas linhas um sentido preciso, a elaborar um possível verbete para Universo Cênico.

Vamos, portanto, investigar a primeira palavra que constitui esta expressão, usando-se do verbete de Universo existente no Dicionário Aurélio (1999):

Universo. [Do lat. *universu*.] **S. m.** **1.** O conjunto de tudo quanto existe (incluindo-se a Terra, os astros, as galáxias e toda a matéria disseminada no espaço), tomado como um todo; o cosmo, o macrocosmo. **2.** O sistema solar: *Acreditavam os antigos que o Sol era o centro do Universo*. [Com cap., nessas acepç.] **3.** A Terra, o mundo. **4.** Os habitantes da Terra. **5.** Mundo (4 e 5). **6. Fig.** O âmbito em que algo existe ou ocorre; o ambiente preferido; mundo: *O seu universo é o teatro*. **7. Fig.** Aquilo que se compõe de partes harmonicamente encadeadas; um todo. **8. Fig.** Domínio moral ou material comparável ao Universo. **9. Estat.** População (7). **Adj.** **10.** Universal. (p. 2032)

A palavra universo vem do Latim *universu*, podendo ser traduzida literalmente como “tudo junto”, “tornado um”. Vem de *unus* e *versus*, participípio passado da palavra *vertere*, esta significando “tornar”, literalmente “tudo junto” ou “tornado um”. Também participípio passado de *vertere*, “algo rodado, rolado ou mudado” dando o sentido de “tudo em um só, tudo combinado em um”. Uma interpretação alternativa seria “tudo girando como um”, como o sistema solar, como uma máquina em funcionamento. Na língua portuguesa, de modo geral compreende-se por universo um conjunto totalizante de coisas, um sistema (de planetas, por exemplo), algo que cerca ou contém *partes harmonicamente encadeadas*. A palavra universo expressa de alguma forma a ideia de um todo. Este todo é regido pela noção de unidade, são partes diversas e complexas que se constituem, em conjunto, em uma única coisa.

É possível pensar esta ideia de unidade, de conjunto, em escalas menores, como em uma obra teatral, e assim compreender melhor do que estariam tratando os espectadores e atores que me relataram a existência de um Universo Cênico nos espetáculos que dirigi. Supostamente, é responsabilidade do diretor, o cargo hierarquicamente mais alto da cadeia de criação, estabelecer uma unidade para a o conjunto da obra.

Não parece sem motivo a escolha da metáfora celeste para este trabalho: a ideia de criar um universo está mitologicamente atribuída aos

deuses e figuras divinas, geralmente narradas em histórias cheias de metáforas. É comum ouvir a analogia do diretor teatral como a figura de um Deus, especialmente atribuindo a ele todo o poder e o espaço supremo na hierarquia que gera a máquina teatral. Todavia, se considerarmos que o século XX é o surgimento e a ascensão da figura do diretor, ganhando força especial com os grandes nomes da Encenação – Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Apia, Grotowski, etc., estas figuras que aparentemente centralizam a criação das obras teatrais e passam a dominar o espaço do teatro -, ainda no século XX vamos dar início ao questionamento e queda desta figura. De fato, é curioso observar que a noção de encenador como geralmente é concebida é algo relativamente recente na história do teatro, datando do final do século XIX.

Convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira *assinatura* que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne *assinam* os seus quadros), Mas também porque Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação. (ROUBINE, 1998, p.25)

Dando início a uma divisão da autoria entre dramaturgo e diretor, é graças a este movimento iniciado por Antoine que o século XX ficou conhecido na história teatral como o século dos encenadores. Desde então, diversos artistas ocuparam este cargo: grandes nomes que revolucionaram o fazer teatral, deram início a pesquisas acerca do teatro, fundaram escolas e introduziram métodos e estéticas que reverberam e persistem até os dias atuais. Nomes como Kantor, Peter Brook, Eugênio Barba e tantos outros são figuras condutoras para uma definição do que seria então um diretor/encenador.

É possível, por exemplo, começar por compreender melhor esta função que, como escrito no parágrafo anterior, recebe dois termos distintos para designá-la. As palavras “diretor” e “encenador” podem ter significados distintos dentro do contexto teatral – em geral, compreende-se que o “diretor” tem função condutora mais prática dentro do processo, enquanto o encenador encabeçaria uma noção mais conceitual e estética do que viria a ser a obra. Todavia, é possível notar que ambas as palavras tratam deste profissional teatral que tem como objetivo maior a condução de um determinado número de

peças para a criação de uma única obra, ela mesma repleta de outras criações.

Não há dúvidas, porém, que esta ambivalência entre os termos seja mais teórica do que necessária: no fazer teatral contemporâneo brasileiro, por exemplo - em especial nas capitais paulistana e carioca, onde há grande profusão de teatro intitulado “alternativo” ou “experimental” - os termos “diretor” e “encenador” foram pulverizados e obtém agora uma gama de outros nomes para esta função, buscando talvez outras nuances deste papel no processo criativo para além das já conhecidas. Há “provocador”, “orientador”, “concepção”, “idealização”, “criação”, “condução”, “mediação”, “visão”⁴, dentre tantas outras possibilidades, incluindo criações coletivas que supostamente se abstém de alguém ocupando este espaço, além de combinações destas funções entre si e outras distintas.

Esta polifonia demonstra a crise e/ou a transformação da noção de diretor/encenador anunciada anteriormente – ela própria já em conflito desde seu nascimento, dividida em duas -, frente a processos criativos que buscam maior horizontalidade e deslocamento da ideia de autoria única, por exemplo. A criação coletiva e o teatro contemporâneo não rejeitam necessariamente o diretor/encenador, mas o colocam em xeque: mais que nunca, o que significa “dirigir”? E “encenar”? Quem, afinal, é o autor de um espetáculo?

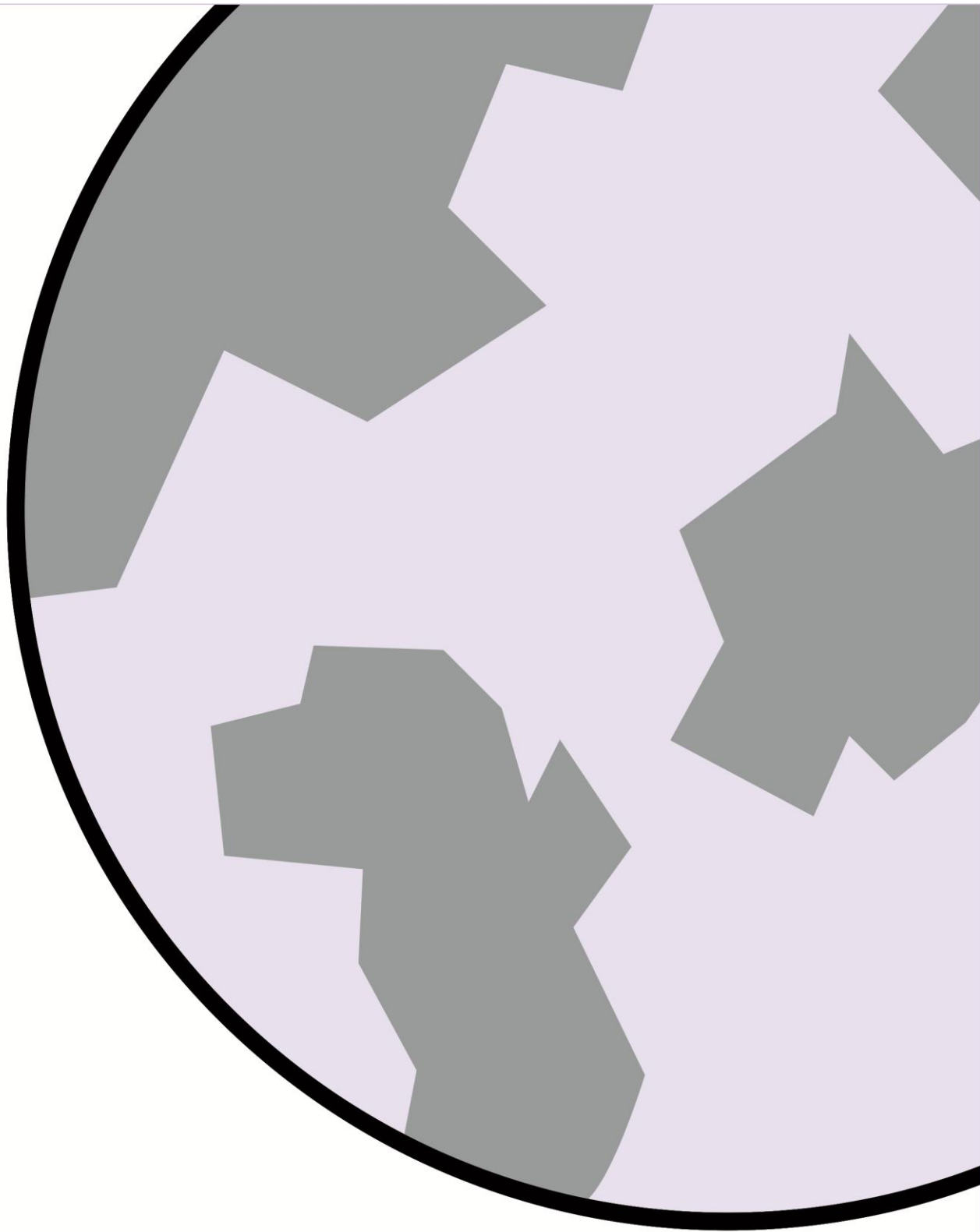
O novo desenvolvimento é marcado – esse é o primeiro aspecto – por uma mudança de ênfase do gênio individual em primeiro plano para o trabalho colaborativo ou em grupo dentro e fora das instituições. (LEHMANN, 2013, p.862)

Esta crise passa então a desmanchar certa soberania por parte do diretor, geralmente visto como rei soberano, gênio individual, imagem de Deus. Se as outras áreas se compreendem e se afirmam elas próprias enquanto criações artísticas, e veem-se como corresponsáveis pelo ato criativo, o espaço de comando do diretor se vê enfraquecido. Como, então, esta suposta figura de poder dentro do microcosmo que é um processo criativo vai exercer seu

⁴ “Provocadores”: *Alegria de Náufragos*, do grupo Ser Tão Teatro, maio/2018, João Pessoa/PB; “Orientação”: *Ensaio para um Grito*, apresentada no TUSP em agosto/2015, São Paulo/SP; “Concepção”: *Peixes*, de Ana Régis, no FITBH, setembro/2018, Belo Horizonte/MG; “Idealização”: *Simplesmente Elis*, da NN Produções Artísticas, agosto/2018, Blumenau/RJ; “Criação”: *A Vedete*, de Gabriel Bodstein, outubro/2015, São Paulo/SP; “Condução” e “Mediação”: *Clown Playback – Histórias de Natal*, da Cia. Cheios de Graça, dezembro/2016, Joinville/SC; “Visão”: *O Mistério de Irma Vap*, de Jorge Farjalla, abril/2019, São Paulo/SP.

hipotético poder sobre as outras áreas? Considerando que um universo é noção de unidade de um todo, como se dá, então, a criação de uma união entre figuras que já, há certo tempo (talvez, desde sempre), demandam cada vez maior espaço e liberdade de criação?

Mantendo estes questionamentos a vista, proponho que façamos um primeiro mergulho, talvez o mais profundo dos que aqui faremos, no momento do acontecimento teatral: o espetáculo. Em uma associação com a criação de nosso universo real, é como se partíssemos do momento presente para chegarmos de fato ao *Big Bang*. Vamos nos atentar ao momento próprio da obra em relação ao espectador, e mais especificamente, ao trabalho do ator e sua poética.



ATOR

o universo observável

1.1 POIESIS E FICÇÃO

A noção de poiesis assemelha-se à ideia de produzir e criar. Enquanto pintores criam quadros, cozinheiros criam pratos, poetas criam poesia, músicos criam sons... o que cria o ator? Onde está, no processo de trabalho de um ator, a sua poética, a sua obra? Sem pretensões de encerrar uma discussão vasta como essa, me proponho a navegar livremente por alguns conceitos e tentar, de alguma forma, conectá-los, encontrando não necessariamente uma resposta objetiva para esta discussão, mas talvez tantas outras pistas a respeito da diversidade nas artes cênicas.

Em primeira instância, o bailarino e o ator têm em comum o material base: o corpo, compreendido como unidade psicofísica, como matéria essencial de criação. Caso haja alguma diferença entre o trabalho do ator e do bailarino, se este trabalha mais com o movimento em si e aquele mais com a ação ou nada disso, não cabe aqui avaliar. Mas é importante compreender que, em ambos os casos, há uma poiesis corporal, isto é, processos de criação a partir do próprio corpo, que enxergam o corpo como matéria prima para a criação – sua presença no espaço, seus movimentos e resquícios, a própria imagem do corpo e de sua vida ali disposta com o objetivo de ser vista.

Jorge Dubatti⁵ nos aponta: o corpo é utilizado pelo intérprete para criar algo novo, e desta poiesis corporal - o corpo como material criativo, em contato com um espectador que presencia a ação num ambiente de convívio, isto é, sem mediação que exclua o corpo - acontece o surgimento de duas coisas impossíveis de se capturar na linguagem: experiência e subjetivação.

Dubatti ainda levanta uma questão complementar a anterior: a poiesis corporal do ator proporciona a criação e o transporte dos participantes para outro plano de realidade. Ao agir com seu corpo no espaço e, desta forma, dar-lhe novo significado e proporcionar a quem assiste certo estranhamento, atribui-se ao espaço determinada narrativa inventada (mesmo que esta não seja explícita, linear ou inteiramente legível). Impõe-se à realidade corrente uma *realidade imaginária*, instaura-se a ficção como um fino véu que cobre a

⁵ Jorge Dubatti realizou a aula de abertura do segundo semestre letivo do mestrado em artes cênicas na Universidade Federal de Uberlândia no dia 30 de agosto de 2017. É professor universitário, crítico e historiador teatral argentino. Suas principais obras são propostas teóricas sobre a Filosofia do teatro, Teatro Comparado e Cartografia Teatral. Recebeu o prêmio Academia Argentina de Letras em 1989.

realidade; sem jamais a perdermos de vista, aceitamos esta nova camada em combinação/oposição à já existente.

Esta fina camada de que trato aproxima-se da ideia de espaço potencial levantada por Donald W. Winnicott em *O Brincar e a Realidade* (1978). Neste livro, Winnicott discute de forma aprofundada, através de diversos casos clínicos relatados por ele mesmo, o campo interseccional entre a realidade interna, isto é, referente aos fenômenos subjetivos do sujeito, e a externa, referente à realidade compartilhada.

Estou, portanto, estudando a substância da *ilusão*, aquilo que é permitido ao bebê e que, na vida adulta, é inerente à arte e à religião, mas que se torna marca distintiva de loucura quando um adulto exige demais da credulidade dos outros, forçando-os a compartilharem de uma ilusão que não é própria deles. Podemos compartilhar do respeito pela *experiência ilusória*, e, se quisermos, reunir e formar um grupo com base na similaridade de nossas experiências ilusórias. Essa é uma raiz natural do agrupamento entre os seres humanos. (WINNICOTT, 1978, p.15)

Esta área intermediária é visível em situações como as artes, a religião, etc., e constitui, portanto, o campo de encontro entre a realidade subjetiva e a realidade objetiva, permitindo um tipo de experiência que serve para aliviar a tensão entre ambos os campos. Esta área é como uma continuidade do brincar, formada desde a primeira interação do bebê com o seio materno e com os objetos transicionais propostos por Winnicott. Não se trata, todavia, de um campo alucinatório ou fantasioso:

Se um adulto reivindicar a aceitação da objetividade de seus fenômenos subjetivos, discerniremos ou diagnosticaremos nele loucura. Se, contudo, o adulto consegue extrair prazer da área pessoal intermediária sem fazer reivindicações, podemos então reconhecer nossas próprias e correspondentes áreas intermediárias, sendo que nos apraz descobrir certo grau de sobreposição, isto é, de experiência comum entre membros de um grupo na arte, na religião, ou na filosofia. (WINNICOTT, 1978, p.29)

Esta conexão entre os dois campos, o subjetivo e objetivo, é realizada concretamente pelo espaço potencial, esta área intermediária de experiência. Nela, é possível estabelecer um diálogo entre ambas as áreas, proporcionando satisfação e crescimento: quando, por exemplo, a realidade objetiva impõe sobre a realidade subjetiva coisas que estão além do alcance do sujeito, há

então um fator de surpresa e de desenvolvimento para além do campo conhecido. O sujeito, em relação com a realidade objetiva, se coloca em ação e se permite novas experiências.

(...) concretizo minha ideia sobre a brincadeira, reivindicando que o *brincar tem um lugar* e um tempo. Não é *dentro*, em nenhum emprego da palavra (e infelizmente é verdade que a palavra “dentro” possui muitos e variados usos no estudo psicanalítico). Tampouco é *fora*, o que equivale a dizer que não constitui parte do mundo repudiado, do não-eu, aquilo que o indivíduo decidiu identificar (com dificuldade e até mesmo sofrimento) como verdadeiramente externo, fora do controle mágico. Para controlar o que está fora, há que se *fazer coisas*, não simplesmente pensar ou desejar, e *fazer coisas toma tempo*. Brincar é fazer. (WINNICOTT, 1978, p.63)

De fato, a comunicação está pautada nesta área intermediária, a partir do momento em que, quando substituímos o seio materno por um objeto transicional, damos o primeiro passo em elaborar um signo. É do encontro dos espaços potenciais dos participantes que surge a obra de arte cênica, como nos apontou anteriormente Winnicott. Esse estado de ação no espaço potencial é chamado por ele de brincar, e, não por acaso, se utiliza da mesma palavra que “jogo” para referir-se a ele (no original, *play*). Gostaria de manter o enfoque no trabalho do ator, em primeira instância, e pensar em como o ator ativa o chamado espaço potencial ao se relacionar subjetivamente com a realidade objetiva de maneira lúdica. Vamos, então, ingressar no jogo.

1.2 JOGO

Quando estamos jogando, estamos vivendo verdadeiramente o momento, mas conscientes de certa suspensão da realidade objetiva geralmente aceita. É como se ambas as realidades se sobrepusessem, as vezes uma mais forte que a outra, mas ambas visíveis. Assim, o jogo é simultaneamente realidade e ficção: como a fina camada de véu que se sobrepõe à realidade que descrevemos anteriormente quando tratamos da poiesis corporal do ator, esmiuçada a partir do pensamento sobre o brincar de Winnicott. Nunca se perde de vista a realidade objetiva, mas ela está em contato com outra realidade, uma realidade subjetiva, própria do contato do participante-sujeito com a obra, tão verdadeira quanto a primeira.

Huizinga em seu *Homo Ludens* (1938) nos apresenta um olhar sobre o jogo que retrata exatamente estas noções. Segundo ele, “o jogo não é vida ‘corrente’ nem vida ‘real’. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria” (HUIZINGA, 1938, p.10). O jogo é como uma suspensão da vida, um intervalo na vida cotidiana, onde é permitida outra lógica que não a corrente. É o jogo quem permite o “como se”. Para tanto, mesmo que não esteja objetivamente atrelado a regras, o jogo tem uma duração e um espaço delimitados - outra característica que se conecta ao brincar de Winnicott -, beneficia-se de um isolamento e limitações. Acredito que isto não signifique necessariamente a sinalização destes elementos para que o jogo aconteça, mas sim que sempre quando um jogo é instaurado, é possível reconhecer alguns elementos, como:

Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. E aqui chegamos a sua outra característica, mais positiva ainda: ele cria ordem e é ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta ‘estraga o jogo’, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor. (HUIZINGA, 1938, p. 11)

De fato, Winnicott está tratando do brincar livre, e a presença de regras contradiz sua descrição realizada anteriormente. Ele parece tratar de outro tipo de brincar, distinto do jogo. Todavia, é possível observar que mesmo intuitivamente e sem acordos prévios em uma brincadeira livre, o jogo é norteado por regras valorizadas pelos jogadores e/ou espectadores. Desta forma, o jogo assegura o diálogo entre a realidade objetiva e concreta e a realidade subjetiva que a permeia, garantindo certa ordem e permitindo a força criativa do caos, possibilitando que este flua por entre as regras - que precisam ser respeitadas, pois, quando uma regra é quebrada a “vida real” torna a impor-se. Os integrantes que quebram as regras e causam à comunidade o desgosto de desfazer-se do jogo são expulsos e são mais mal vistos do que aqueles que apenas subverteram as normas – já que estes nunca romperam com a mágica relativa ao universo lúdico.

Ao nos debruçarmos agora sobre o campo do jogo enquanto fenômeno social há uma espécie de materialização e expansão do espaço potencial descrito por Winnicott. Ainda segundo Huizinga,

Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. Tal como não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o 'lugar sagrado' não pode ser formalmente distinguido do terreno de jogo. A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o tempo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial. (1938, p.11)

Não bastasse o espaço teatral enquanto convenção de espaço potencial (e aqui me refiro não somente ao edifício teatro, mas sim a qualquer espaço onde acontecerá uma apresentação cênica), o mesmo acontece com o ator em seu processo de criação poética: em conjunto com o espectador, as regras do jogo lúdico vão sendo estabelecidas, às vezes de forma clara, outras vezes não. E isto, como dito anteriormente, não se retém à poiesis física do ator: toda obra de arte cênica – talvez mesmo qualquer obra de arte, mas em especial o teatro – funciona de forma semelhante a um jogo. Um espetáculo ou performance teatral tem suas regras (que podem ser explícitas ou implícitas), as quais permitem que o estado de jogo apontado por Huizinga se delimite. Quando as regras da realidade se suspendem e o jogo pode acontecer, ele é cercado por certo mistério próprio de algo isolado, como abrir uma porta e espiar um outro local não pertencente ao nosso mundo, uma fissura no que é real e moral. Esta mistura entre a narrativa corrente e esta outra narrativa, inventada, superposta, é a base de funcionamento do teatro.

É preciso deixar claro, todavia, que a dinâmica descrita não está necessariamente atrelada à narrativa como convencionalmente concebida, a noção de se contar uma história com todas as unidades aristotélicas claramente explicitadas e lineares. Outras lógicas organizacionais e de expressão já perpassam a cena há certo tempo, e podem ser percebidas também fora do campo das artes cênicas, como ao observar um esporte: há uma quantidade de regras e uma nova narrativa presentificada que se superpõe a narrativa corrente; digamos, na narrativa de um jogo de futebol, excetuando-se o goleiro, as mãos não devem ser utilizadas para segurar uma bola; esta restrição existe nessa narrativa em contraponto com a possibilidade corrente de segurar a bola com as mãos quando quisermos na realidade corrente; isto é: fora de uma partida de futebol, não há nada que impeça

alguém de tomar uma bola às mãos quando bem entender, mas na narrativa estabelecida pelo jogo de futebol, esta mesma ação só é permitida a um determinado jogador.

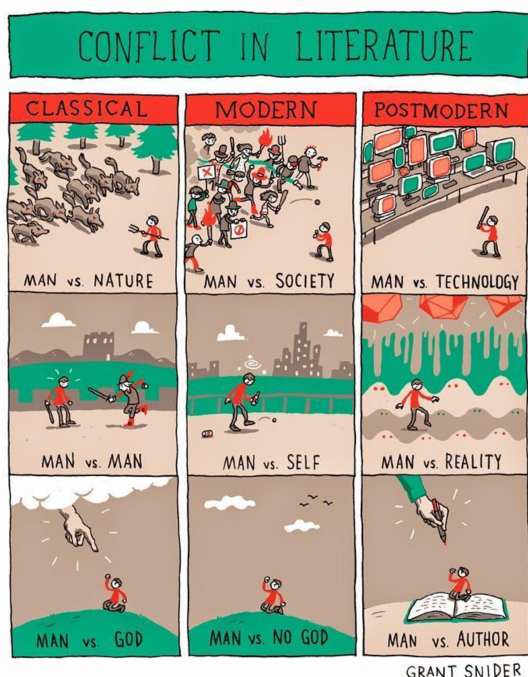


Figura 1 - Quadrinho de Grant Snider, intitulado *Conflict in Literature*, postado em seu site dia 22/05/2014. Disponível em: <http://www.incidentalcomics.com/2014/05/conflict-in-literature.html> Acesso em 15 jan. 2018

Além disso, também é possível, como dito anteriormente, manipular as noções de realidade e ficção que surgem do momento de jogo de um espetáculo, e mesmo romper intencionalmente com o jogo estabelecido. Esta é, inclusive, característica visível do teatro contemporâneo (e talvez de outras artes também): a explicitação e/ou o borramento entre as fronteiras do real e do fictício e tudo mais que pode surgir a partir daí. A invenção de outras realidades – e não tanto a ideia de uma “ficção” – é parte constante de processos artísticos, interferindo

objetivamente no que há de mais concreto na sociedade. Intervenções artísticas, por exemplo, se propõem a afetar temporariamente a ordem cotidiana de espaços públicos em grandes centros urbanos, proporcionando não apenas um acontecimento que gera estranhamento, mas uma realidade outra – que é ficcional porque é fabricada, mas que é real porque acontece de fato. Isto se aproxima de algumas noções pós-modernas, de que a realidade seria antes de tudo construída pelo indivíduo e sua narrativa de mundo – o jogo seria então como uma ficcionalização consciente, um espaço de experimentação e comunicação entre a realidade corrente e as realidades possíveis.

Neste sentido, o jogo é esta realidade inventada e nasce da necessidade humana de reelaborar sua existência, ainda que sem negar a vida ordinária. Aparentemente, todo jogo tem o caráter exploratório de aumentar as fronteiras do real, de experimentar possibilidades distintas – sejam elas físicas ou não, conectadas a perigos ou imprevisibilidades. O jogo não parece ter objetivo

concreto que não seja o próprio jogar, como aponta Huizinga, mas permite esta expansão dos limites e aumento do conhecimento do mundo, justamente por sua reelaboração. Ao tratar da linguagem, o autor já sugere esta metáfora:

As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como, por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatar-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (1938, p.7)

Assim, o ator em sua poiesis corporal, no ato presente de jogar com o espectador, cria uma metáfora da vida, uma reelaboração do que seria o mundo comum. De certa forma, estas noções de jogo apontam propriamente os momentos de elaboração presentificados do Universo Cênico, o momento em que ele acontece de fato – através do trabalho do ator, como abordado até então, mas também de todos os artistas das técnicas, isto é, cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, figurinistas, contrarregras, etc., e também do diretor.

Ao adentrar o conceito de jogo, faz-se necessário atritá-lo com a ideia de “Ritual” levantada por Richard Schechner (*in* Ligiéro, 2012). Especialmente porque o autor objetiva distinções entre ambos – diferentemente de Huizinga, que os classifica como jogo - e que considero relevantes para esta investigação.

1.3 RITUAL

Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma 'segunda realidade', separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. (SCHECHNER in LIGIERO, 2012, p.50)

A primeira distinção proposta por Schechner entre ritual e jogo é o caráter espontâneo presente neste. Ainda que o autor oponha-se à ideia de que todo jogo é “descompromissado” e “divertido”, inclusive tratando como o jogo pode ser sério e até mesmo mortal, ele aponta um equívoco no que tange a formulação e análise da origem do termo jogar:

Cerca de um século depois do auge do antigo teatro grego, os grandes filósofos da tradição ocidental, Platão e Aristóteles, estabeleceram a racionalidade como o sistema dominante de pensamento. Platão queria uma cidade e Aristóteles uma ciência, regidas por regras ou leis universais, conhecidas e aceitas por todos. Essas leis tinham que ser obedecidas pelas pessoas, deuses e pela própria natureza. O jogo livre foi substituído por jogos regidos por regras. O jogo livre, *paidia*, foi incluído ou regido por comportamentos comandados por regras, *ludus*. Caillois usa a palavra grega “paidia” (relacionada à palavra “criança”) para significar uma espontânea explosão, de jogo, turbulenta e irrestrita. Por outro lado, o latino “ludus” significa um jogo comandado por comportamento regido por regra. Esse uso distinto entre *paidia* e *ludus* é negligenciado por muitos teóricos, que se baseiam exclusivamente nas variações de *ludus* – lúdico, ilusão, desilusão, ridículo, etc. (SCHECHNER in LIGIERO, 2012, p.115)

Estas definições semânticas nos ajudam a aprofundar as distinções entre o brincar livre de Winnicott e o Jogar de Huizinga. A conexão com o universo infantil descrita por Schechner nos remete ao início do brincar em seu estado anterior, na transição do seio materno e dos objetos transicionais, e nos apresenta uma relação mais livre do que o jogo regrado descrito no *Homo-Ludens*. Como este texto não se propõe a uma investigação do conceito de jogar/brincar, esta contradição me parece pertinente como duas facetas do momento criativo do artista em relação à obra, e uma possibilidade real de diálogo entre elas. Aparentemente avesso às regras, o jogo, assim como a vida, está objetivamente ligado à imprevisibilidade, às múltiplas possibilidades resultantes de uma ação. Mais do que quais regras constituem o jogo, o ato de jogar é esta espontaneidade imprevisível, um rolar de dados.

Em contraponto a isto, os rituais são formalizados, passíveis de repetição, e tem em sua maioria resultados previstos, objetivam coisas – como transformações e transportes, por exemplo, dos quais trataremos mais adiante – e sua eficácia está justamente ligada à capacidade dos mesmos de alcançar estes objetivos. A força caótica presente no jogo, de alguma maneira, se opõe ao ritual, segundo Schechner. As características entre jogo e ritual se embrenham, de forma a soarem como coisas semelhantes, mas as possibilidades caóticas do jogo os separam, sendo a dimensão instável do jogo sua principal característica opositora ao ritual.

O autor ainda aponta a existência de comportamento restaurado, perceptível graças ao fato de que “As performances artísticas moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é ‘não pela primeira vez’, mas feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar”. (SCHECHNER in LIGIERO, 2012, p.49). Este comportamento restaurado, passível de repetição e que requer treino e preparo, condicionado por mecanismos de liberação específicos, se aproxima mais do contexto ritualístico.

Aqui, a distinção entre Jogo e Ritual torna-se ainda mais complexa se perdermos de vista a noção de espontaneidade e imprevisibilidade apresentada anteriormente. Schechner acredita que, dentro de um ritual, o campo para a espontaneidade e a imprevisibilidade é condicionado, instruído, visto que almeja certa eficácia. Um integrante de um ritual, seja ele performer - aquele que conduz o ritual - ou participante - aquele que participa sem necessariamente conduzir -, tem em suas ações pouco espaço para o caos do jogo: o comportamento é conduzido por certas regras, e neste sentido, não há “jogo” em um ritual.

Estas regras e ordenações geram um sentimento de conexão e solidariedade entre os participantes do ritual, situação que Victor Turner chamou de *Communitas*, e esta pode ser normativa ou espontânea. A conexão espontânea é honesta e não imposta – o que não significa que não possa ser conduzida. Schechner aponta que raramente a *communitas* espontânea acontece sem nenhum tipo de condução ou procedimento. Estas oposições entre os tipos de *communitas* conectam-se com as distinções propostas por

Schechner entre a *paidia*, o jogo sem regras da criança, e o *ludus*, o jogo regrado, mas ambos retratam uma espécie de fenda na realidade corrente. Um exemplo, que também colabora com a noção de fissura na realidade (a qual constituiria o momento de existência do Universo Cênico) até aqui levantada, é apresentada por Schechner quando este se refere ao espaço:

Uma vez que os rituais acontecem em espaços especiais, muitas vezes lugares isolados, o próprio ato de entrar no “espaço sagrado” tem um impacto sobre os participantes. Em tais espaços, comportamentos especiais são requisitados. (...) Mas espaços seculares ordinários podem tornar-se temporariamente especiais por meio de ação ritual. (...) Quando eu conduzo uma oficina de performance, insisto que os participantes não vistam roupa de rua, sapatos, relógios ou joias durante a oficina. Quando ninguém usa um relógio, o tempo é definido pela experiência mútua. Cada sessão começa com o cuidado de varrer e limpar o chão. Uma vez que todos estão no espaço, não há mais socialização. A vida diária é deixada para trás, e os participantes limpam o espaço, tornando-o pronto para o trabalho. Tais ações simples, como varrer e limpar em silêncio, transportam a oficina para um espaço mental e emocionalmente diferente. Esses procedimentos ritualizados ajudam a criar um sentimento de *communitas* mesmo antes de começar os exercícios. (SCHECHNER in LIGIERO, 2012, p.70)

Este transporte apontado por Schechner é também característico de processos ritualísticos, de certa forma dialogando com outra característica também do ritual: a noção de transformação. Um processo ritualístico pode gerar um processo de transformação nos participantes, considerando-a como um processo durável, para além da experiência ritualística. E pode também realizar um transporte: este, por outro lado, tem duração igual ao tempo do ritual.

Transportes ocorrem não somente em situações rituais, mas também em performances estéticas. De fato, é onde todos os tipos de performance convergem. Atores, atletas, dançarinos, xamãs, artistas, músicos clássicos – todos treinam, praticam e/ou ensaiam para, temporariamente, “deixar a si mesmo” e ser inteiramente “aquilo” que estejam performando. (SCHECHNER in LIGIERO, 2012, p.72)

Esta noção de transporte trata dos performers, mas eu gostaria de pensá-la também para os espectadores que se engajam no espetáculo. Ela ilustra exatamente o momento em que adentramos o que até então tenho chamado de Universo Cênico. É o momento em que abandonamos (mesmo que não completamente) a realidade conhecida e podemos então vislumbrar

uma outra realidade, inventada e produzida conscientemente pelos performers (e aceita por aqueles que procuraram experienciar tal acontecimento e que foram absorvidos pelo mesmo, imergindo em uma realidade instaurada pelo Universo Cênico).

Assim, acredito que haja aqui uma primeira definição do que poderia ser o Universo Cênico no momento do encontro com o público – digamos, a sua concretização: é um momento de transporte vivido/proporcionado pelos intérpretes em conjunto com a equipe de técnicas e experienciado por todos, inclusive espectadores/participantes. Isto porque, em primeira instância, podemos considerar que o processo teatral seria única e exclusivamente de transporte, todavia, acredito que os participantes de um espetáculo possam – ainda que raramente – saírem transformados da experiência, como quem vive um ritual.

Após compreender melhor as distinções entre jogo e ritual, talvez pareça que o fazer teatral esteja unicamente apoiado na noção de ritual: afinal de contas, em uma apresentação teatral temos um espaço e tempo determinado para que ocorra a atividade, o comportamento dos participantes é restaurado e guiado por regras, é possível perceber a existência do *Comunnitas* descrito por Turner e brevemente abordado anteriormente e, por fim o transporte – e, por vezes, a transformação. Todavia, acredito que as artes cênicas estejam conectadas tanto ao ritual quanto ao jogo. Mesmo com o comportamento restaurado do performer, guiado pelas regras, é demandada a espontaneidade ativa de quem joga e de quem assiste, a força potente do caos e da imprevisibilidade. “De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo.” (SCHECHNER in LIGIERO, 2012, p.91).

Isto se dá, a partir da minha perspectiva como diretor, pela poiesis corporal do intérprete, pois é ele quem age no espaço com seu corpo vivo, jogando e improvisando dentro das regras que constituem a obra. De alguma forma, isto acontece quando o intérprete está tão conectado ao Universo Cênico – as regras que o constituem, seus integrantes e matérias – que atinge um estado de fluxo:

No início dos anos 1970, Mihaly Csikszentmihalyi (1934 –) estudou a experiência do jogar em uma grande variedade de pessoas, de jogadores de xadrez, cirurgiões, alpinistas a dançarinos. O termo que ele deu para o que as pessoas sentiam quando sua consciência do mundo exterior desaparecia e se fundia com o que estava fazendo é “fluxo”. Recentemente, o “fluxo” incorporou-se à língua popular. “Seguir com o fluxo” significa não somente fazer o que todo mundo está fazendo, mas se fundir com qualquer atividade. Os jogadores em fluxo podem estar cientes de suas ações, mas não dessa própria consciência. O que eles sentem se aproxima do estado de transe e da experiência “oceânica” dos rituais. O fluxo ocorre quando o jogador se torna uno com o jogar. “A dança me dançou”. Ao mesmo tempo, o fluxo pode se tornar uma extrema autoconsciência, quando o jogador possui o controle total sobre o ato de jogo. Esses dois aspectos do fluxo, aparentemente contrastantes, são essencialmente os mesmos. Em cada caso, o limite entre o *self* interior e a atividade executada se dissolve. (SCHECHNER in LIGIERO, 2012, p.105)

Portanto, o intérprete cria seu próprio universo dentro de outro maior, que consiste a obra. É no momento de jogar que o ator, em sua poiesis corporal, em fluxo, cria outra camada de transporte: “O jogar cria sua própria realidade múltipla, com fronteiras porosas e escorregadias. Jogar é cheio de construções criativas do mundo, assim como mentiras, ilusões e enganos.” (SCHECHNER in LIGIERO, 2012, p.95).

1.4 – SUSPENSÃO VOLUNTÁRIA DA DESCRENÇA

De fato, ao deslocarmos o olhar do trabalho do artista e posicioná-lo sobre o espectador, vamos perceber uma nova conexão com o que descreve Winnicott como brincar. Visto que, para que o brincar e o espaço potencial se concretizem – e acredito que com isto estamos descrevendo também o mecanismo de transporte descrito por Schechner -, a responsabilidade não é pura e simplesmente dos performers, mesmo que estes sejam os condutores do dito ritual. Brincar, nos lembra Winnicott, é fazer, e para que o espectador crie uma conexão entre seu espaço potencial e a realidade elaborada pelos performers, aquele há que se posicionar ativamente. É necessário um esforço de ambas as partes para que esta comunicação e encontro sejam possíveis, e então o espectador passe a ter crença nesta outra realidade disposta.

O espaço potencial acontece apenas *em relação a um sentimento de confiança* por parte do bebê, isto é, confiança relacionada à fidedignidade da figura materna ou dos elementos ambientais, com a confiança sendo a prova da fidedignidade que se está introjetando. (WINNICOTT, 1978, p. 139)

O espectador, então, é convidado a confiar no que se estabelece no campo de jogo. Comumente e em especial na literatura, este estado é descrito pelas palavras “suspensão voluntária da descrença”. O termo foi cunhado por Samuel Taylor Coleridge em seu livro autobiográfico intitulado *Biographia Literaria*, publicado em 1817. O poeta inglês, ao relatar a criação de *Lyrical Ballads* (1798) escrito em conjunto com William Wordsworth, fala sobre a *willing suspension of disbelief*, ou “suspensão voluntária da descrença” ⁶. Segundo o autor, Wordsworth escreveria poemas sobre a vida cotidiana, incutindo-lhes o charme da inovação, e ele próprio ficaria encarregado de escrever poemas com temáticas sobrenaturais, as quais demandariam certa suspensão voluntária da descrença. Descrita em geral como uma ação ativa do leitor/espectador frente à ficção, o estado de suspensão voluntária da descrença é a capacidade de se permitir ser levado pelo que se vê/ouve/sente, consciente de que se trata de ficção. Mais ainda, a escolha e mesmo o desejo da ilusão, de ser enganados pela ficção, de atribuir crença, ou fé, a algo ficcional.

Contra este pensamento de que o participante deve se propor à suspensão voluntária da descrença, J. R. R. Tolkien, em seu ensaio *Sobre Contos de Fadas*, presente no livro *Árvore e Folha*, afirma:

É claro que as crianças são capazes de *crença literária*, quando a arte do criador de histórias é suficientemente boa para produzi-la. Esse estado mental tem sido chamado de “suspensão voluntária da incredulidade”. Mas não me parece uma boa descrição do que acontece. O que acontece de fato é que o criador da história mostra ser um “subcriador” de sucesso. Ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”, concorda com as leis daquele mundo. Portanto acreditamos, enquanto estamos por assim dizer do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte fracassou. Então estamos de novo no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malogrado. Se formos ficar, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisará ser suspensa (ou abafada), do

⁶ Tradução livre.

contrário será intolerável ouvir e olhar. Mas essa suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína, um subterfúgio que usamos quando condescendemos em um jogo ou faz de conta, ou quando tentamos (mais ou menos voluntariamente), descobrir alguma virtude na obra de arte que para nós fracassou. (TOLKIEN, 2017, p.35-36)

Ainda que contradiga a noção de suspensão voluntária da descrença⁷ ao propor que esta só é necessária em casos mal sucedidos da criação do Mundo Secundário, neste parágrafo temos, com clareza, o pensamento que estou tentando propor sobre a noção de Universo Cênico, porém aplicado à literatura. É importante apontar esta distinção, de que se trata de um pensamento realizado em outra área, porque logo vamos nos embrenhar nas diferenças de linguagens ao utilizar técnicas e conceitos da literatura descritos por Tolkien no drama (coisa que ele próprio vem a criticar mais adiante em seu ensaio). Estas diferenças é que permitem que situações que o autor considera problemáticas, que demonstram que a arte falhou, sejam aceitas e pertinentes ao campo teatral – em especial pelo pensamento sobre jogo de Huizinga, sendo o jogo regido por regras próprias e que não necessariamente estão em diálogo com a realidade corrente.

Porém, vamos esmiuçar o que aparece como significativo neste trecho: em primeiro lugar, a divergência com a noção de que o estado mental chamado de suspensão voluntária da descrença não descreveria bem o que se passa nestes momentos. Para Tolkien, o que acontece é que o criador (chamado por ele de subcriador) criou um Mundo Secundário⁸ de qualidade insuficiente para que possamos acreditar no que é exposto.

Isso se dá, graças ao fato de que as regras do mundo subcriado são respeitadas, e assim somos transportados para este novo formato de realidade. Para Tolkien, somente quando surge a descrença é que vamos precisar da tal “suspensão voluntária”, visto que é como se estivéssemos dando carta branca ao autor para fazer coisas que ele não deveria. Ainda que muito me agrade este pensamento, já que quando nos dispomos a ouvir histórias estamos já

⁷ A escolha por manter a tradução realizada anteriormente de “*willing suspension of disbelief*” por “suspensão voluntária da descrença” em detrimento da tradução proposta por Ronald Eduard Kyrmse do texto de Tolkien (“suspensão voluntária da incredulidade”) se dá por uma aproximação entre as dimensões de fé e crença propostas até o presente momento do trabalho e que ainda irão se desdobrar. As aproximações com a fé divina e, em alguma medida, espiritual, são propositais para a construção do pensamento que se segue.

⁸ A percepção de um mundo real e o emprego da palavra “primário” em seguida para designá-lo, bem como a existência de um assim chamado Mundo Secundário cria um caminho possível para aproximarmos da noção de “véu” que eu apresento anteriormente, que seria um véu de realidade ficcional que sobrepõe a realidade objetiva.

voluntariamente suspendendo a descrença, num acordo tácito de confiança (que pode até vir a ser quebrado), no campo do teatro a situação é um pouco distinta. Visto que o campo narrativo de uma história permite o distanciamento suficiente para que as coisas descritas possam ser tomadas por verdadeiras, - como nos relata Walter Benjamin (p.198-199) ao falar sobre as classes de narrador, aqueles que se distanciam pelo tempo ao tratar de coisas que aconteceram no passado, e aqueles que se distanciam pelo espaço ao tratar de experiências acontecidas em outros lugares -, e elas de fato atualizam a experiência vivida e a transportam ao ouvinte, o campo teatral é o espaço em que se vê – é esse o significado primeiro da palavra Teatro.

No teatro (e nas artes cênicas), jamais se perde o senso de realidade, por mais ilusionista de que se trate a encenação. Mesmo com uma estética narrativa/fabular, ainda assim a realidade presente é forte o suficiente para jamais ser esquecida. Por isso, acredito que o conceito de suspensão voluntária da descrença seja mais útil como definição do momento de transporte descrito anteriormente, presente no teatro. O diretor está criando esta realidade outra e isso não necessariamente é uma questão narrativa, mas de jogo com múltiplas camadas do real que se apresenta.

O termo “subcriador” parece pertinente para descrever o diretor de teatro, porque vai ao encontro do pensamento que ele está criando uma outra realidade, com suas próprias regras e leis, mas esta é parte integrante e contrastante com a realidade corrente, da qual os espectadores jamais se esquecem inadvertidos, e estes adentram o campo de jogo com esta percepção: é, antes de tudo, um jogo – não necessariamente um faz de conta, visto que acredito que estas percepções são possíveis para além do drama, recaindo também no teatro performativo e nos programas performativos⁹. O diretor é um subcriador porque jamais vai ser capaz de omitir completamente a realidade primeira, por sua presença física constante e seu acontecimento presente e não mediado, requerendo portanto a suspensão voluntária da descrença. Criar um Universo Cênico é, antes de tudo, escolher as regras que guiam o jogo condutor da obra de arte cênica, diversas das regras da realidade primeira.

⁹ Termo proposto por Eleonora Fabião para designar um método composicional na arte da performance, o qual seria uma espécie de conjunto de ações previamente estipuladas e organizadas a serem realizadas pelo artista.

A distinção proposta por Tolkien entre Mundo Primário e Mundo Secundário também me interessa, visto que facilita o pensamento de mais de uma realidade que venho construindo ao longo do trabalho. Para tanto, vou modificar as palavras utilizadas por Tolkien, a fim de adequar ao campo teatral: parece mais pertinente o uso de Realidade Primária e Realidade Secundária, considerando que o que comumente se chama de ficção seria esta segunda realidade. É fato que a noção de ficção é um dos pontos principais do teatro contemporâneo, como discutido anteriormente, e o atrito entre o que é ou não é real é grande temática – por exemplo, na cena da urina e do diploma em *E/ Grado Cero Del Insômnio*¹⁰, na qual uma atriz coloca sobre uma mesa um penico com uma cópia de seu diploma de formação do Método Abramovich e, em seguida, urina sobre a mesma. Em seguida, reflete de maneira farsesca sobre o pensamento de que a performance, ao contrário do teatro, é a arte da realidade: esta cena seria então performance ou teatro? Já que, para ser performance o diploma deveria ser o original, e para ser teatro a urina deveria ser suco de maçã ou algum outro líquido semelhante. Assim, me parece mais certo empregar o termo “realidade” para ambas as situações, permitindo então tanto enxergar a ficção como realidade, ou o inverso. E permite, também, afastar-nos da dimensão narrativa de história, ao não precisarmos tratar o campo de ação como um mundo, um lugar específico – a palavra realidade dá a estes termos uma dúvida leveza de imaterialidade, sem, no entanto, impedir a matéria de existir.

A necessidade de que o conjunto de regras seja bem construído e respeitado é bastante discutível no que tange o teatro: isto por que ela pressupõe uma narrativa (linear, coesa, que conta uma história e que sugere uma moral, uma sabedoria...), algo que o teatro (e claramente a literatura também) tem buscado se desacorrentar. É possível, a meu ver, desrespeitar o que está instituído como regra geral do jogo, ou mesmo romper completamente o universo estabelecido, e mesmo assim não romper com a Realidade Secundária, sendo esta ação parte integrante das regras gerais da obra (e aqui, talvez, outra narrativa esteja se instituindo, a partir de um conceito mais

¹⁰ Espetáculo dirigido por Wehbi em 2015, no qual dez mulheres em cena tratam sobre as correções políticas e o teatro naturalista apoiadas em diálogo com textos do filósofo esloveno Slavoj Žižek. Pude assistir a uma apresentação deste espetáculo durante o período que passei em Buenos Aires.

amplo que abordaremos no segundo capítulo ao dismantelar a obra, a ideia de um *dispositivo*).

Isto é possível de ser observado nas obras de caráter Brechtiano que possuem o efeito de distanciamento. De fato, este efeito é ancorado exatamente na distância que o espetáculo obriga o espectador a ter de sua Realidade Secundária, não permitindo que o mesmo se envolva tanto e avançando o olhar sobre as codificações. É um envolvimento racional, que compreende os códigos. Quando o espectador se vê imerso na realidade secundária, quase esquecido da Realidade Primária (mas jamais esquecendo-a totalmente), a obra se utiliza de um golpe contra o conjunto de regras para reposicioná-lo frente à Realidade Primária e distanciá-lo da Realidade Secundária (com diversas ferramentas como canções, cartazes, narrativas, dados científicos...) e assim desfaz o encantamento e o mantém atento ao fato de se tratar de uma representação. Chamo a atenção, em especial, ao coro e sua capacidade de nos atirar de volta à Realidade Primária.

Desde a antiguidade, o coro tem sido uma realidade teatral que abre e rompe com o cosmos ficcional do mito ou narração dramática e põe em jogo a presença do público aqui e agora no teatro – no *theatron*. (Essa é uma das razões pelas quais o coro não foi capaz de encontrar um lugar na *Poética*, de Aristóteles, cujo foco principal era o encerramento da obra de arte, sua totalidade autossuficiente e sua completude) (LEHMANN, 2012, p.866)

Faço este destaque por que, uma das obras que Wehbi realizou no Brasil, e a que tive oportunidade de participar, é amplamente pautada nesta ferramenta. No espetáculo 58 Indícios sobre o Corpo, uma coralidade de corpos em movimento vai-se agrupando em um espaço ao longo de um extenso período de tempo, guiados por uma música que se repete e conectados todos por números referentes ao texto homônimo de Jean-Luc Nancy. Caso estejamos de acordo que o coro é uma ferramenta de distanciamento, que nos desloca outra vez para o campo da Realidade Primária, temos de aceitar também que este é um rompimento do Universo Cênico?

Do meu ponto de vista, sim e não. Sim, por que quando algo “rompe” o universo estabelecido (a relação de regras compactuadas), revela-se os procedimentos cênicos e isto nos aproxima do teatro Épico, tendo efeito

revelador. Por outro lado, como é o caso desta obra, a presença deste e de outros expedientes épicos podem ser considerados partes integrantes do conjunto de regras que caracteriza a obra. Ao considerarmos, todavia, que a obra completa *comporta* esta ação e aceita o distanciamento da realidade secundária, passamos a não ver o coro (ou outras ferramentas como esta) como uma quebra das regras estabelecidas no Universo Cênico.

Este distanciamento acontece porque o coro parece não respeitar a ordem natural da Realidade Primária, tal como personagens darem início subitamente à canções ou atores se desfazerem da máscara corporal ou comportamento característico de seus personagens. Tracemos um paralelo entre este pensamento e o que Tolkien escreve sobre a presença de material fantástico na literatura:

(...) descobre-se na prática que “a consistência interna da realidade” será tanto mais difícil de produzir quanto mais as imagens e os rearranjos do material primário forem diferentes dos arranjos reais do Mundo Primário. É mais fácil produzir esse tipo de “realidade” com material mais “sóbrio”. (2017, p.46-47)

Aqui, o relato de Tolkien nos ajuda a perceber que é necessária certa conexão entre o Mundo Primário e o Mundo Secundário e suas leis e regras, que quanto mais distantes estão ambos e quanto mais o material do segundo difere do primeiro, tanto mais difícil é alcançar no leitor (e em nosso caso, espectador), “a consistência interna da realidade” - o que sustenta o transporte e o espaço potencial e que estamos chamando até aqui de Universo Cênico.

Wehbi em seu *workshop* descreve como, metaforicamente, pretende manter seu espectador: horrorizado mas desejoso, mantendo as mãos frente aos olhos, mas com os dedos entreabertos para ainda assim poder ver. Ele se refere às coisas que inquietam o espectador, como imagens violentas ou incômodas, e também o desejo de presenciar o obsceno. Pois bem, acredito que ao buscar a imagem justa, Wehbi faz este mesmo processo descrito por Tolkien. É perturbador ver uma galinha morta agindo como viva por meio de manipulação de objetos como em *Zooedipus*¹¹, mas ainda assim temos a percepção corrente de que se trata de uma galinha morta e manipulada.

¹¹ Em *Zooedipus*, espetáculo do Periferico de Objetos estreado em Bruxelas, Bélgica, em 1998, e vai buscar misturar tanto a tragédia de Édipo quanto o universo kafkiano. Neste espetáculo, os atores anteriormente soltavam

Ao criar um ambiente em que o espectador está sob um estado de tensão preciso, em concordância com as regras estabelecidas pela Realidade Secundária, mas horrorizado ou em choque com o contraste mórbido que as mesmas têm frente à Realidade Primária neste caso (e, em especial, a moralidade como regra geral que a compõe), Wehbi mantém em funcionamento instável o Universo Cênico por ele levantado. Ele descreve esta tensão por meio de uma metáfora em que ele compara o ato de dirigir com a ação de afinar as cordas de um violino:



Figura 2 - Cena da galinha de *Zooedipus*. Fotografia disponível em: <<http://emiliogarciaweabi.com.ar/>>. Acesso em 14 maio 2019.

elas não podem estar tensas demais a ponto de se romperem, ou frouxas demais a ponto que não se possa tocar música.

Esta imagem das cordas rompendo nos leva imediatamente à imagem do Universo Cênico se desfazendo, e a metáfora nos ajuda a pensar uma medida correta entre os elementos que possam vir a desfazer a Realidade Secundária e desconectar o espectador da obra. De fato, me parece que o efeito de distanciamento está comportado no Universo Cênico, contanto que não haja esta desconexão entre obra e espectador. Há certo estranhamento sedutor nesta e em outras ações, que apontam claramente as regras presentes e permanentes da Realidade Primária (no exemplo citado anteriormente, a

uma galinha viva no palco e em meio ao público, para depois recapturá-la e retirá-la de cena. Em uma cena posterior, os atores entravam com uma galinha morta e depenada que viria a ser utilizada como um boneco de manipulação direta, primeiro de maneira a respeitar o que se espera do animal enquanto está vivo, isto é, agindo como uma galinha agiria, depois sendo esmagada e trucidada pelas mãos que a manipulam enquanto se revolta e tenta inutilmente se desfazer do controle sobre ela exercido. A cena distorcia a realidade já por sua premissa, que fazia o espectador intuir que tanto a galinha viva apresentada anteriormente quanto a galinha morta e depenada que era usada em seguida se tratavam do mesmo animal. Também utilizava-se deste espaço entre a realidade e ficção ao colocar atores visíveis para manipularem o corpo real de uma galinha morta de forma a fazer parecer que estava viva e, em alguma medida, lutando com seus próprios animadores.

galinha de *Zooedipus* está visivelmente morta e está sendo manipulada) em contraste com a Realidade Secundária (a impressão de que a galinha está viva). Ainda nesta mesma cena, por exemplo, ao final da manipulação, os manipuladores agem de tal forma sobre o corpo da galinha, com tamanha violência, que o destroçam e deixam a vista seus restos, eliminando qualquer vida (incutida por eles mesmos) e revertendo o objeto anteriormente morto ao seu estado original de imobilidade.

Isso confere à cena esta mesma consistência interna da realidade pela aproximação constante entre ambas as Realidades. Talvez, o princípio de Wehbi no Teatro de Animação no grupo El Periférico de Objetos¹² justifique este comportamento: as formas animadas tem o poder de encantar o espectador a acreditar em algo que claramente não é verdade – que algo inanimado está ganhando vida em sua frente -, porém sem jamais fazê-lo perder a dimensão concreta de que aquilo que se vê é ficção. Anteriormente pensada como uma percepção pendular (ora acreditamos na vida do objeto, ora vemos o objeto sendo animado), é possível notar ambos os processos se dando ao mesmo tempo. Ao invés de ora estarmos enxergando a realidade, ora a ficção, o espectador mantém a clareza de que tudo é apenas um jogo, mas permite-se ser iludido simultaneamente, e não alternadamente. Esta alteração de percepção é o desejo da ilusão, de se conectar ao espaço potencial do ator que, em cena, faz o corpo de uma galinha morta ganhar vida, por exemplo, e pede que acreditemos nisto.

Aqui, portanto, acredito que mais uma vez nos vemos frente à suspensão voluntária da descrença. O espectador claramente não acredita que esta galinha morta possa voltar a se mover, mas voluntariamente dá crédito ao ator que manipula a galinha e permite ser transportado para este momento de jogo. Ao mesmo tempo, ele sabe que a galinha está morta e crê que a galinha está viva.

¹² O Grupo Periférico de Objetos foi fundado em 1989, por Ana Alvarado, Daniel Veronese e Emilio Garcia Wehbi, em Buenos Aires, Argentina, e constitui o princípio da carreira de Emilio. Os integrantes eram discípulos de Ariel Bufano e tinham integrado o grupo de manipuladores que Bufano e Adelaida Magnani dirigiam no Teatro Municipal General San Martin. A primeira obra do grupo foi Ubu Rey, e lidava com a ideia de um teatro de bonecos para adultos. De fato, o grupo passou a explorar o campo das formas animadas e levá-lo ao limite, explorando, tardiamente, integrações entre as artes visuais e as artes cênicas.

É um procedimento que se aproxima da fé, como já nos apontaram tanto Winnicott quanto Schechner, e que revela mais uma vez as supostas aproximações entre Deus e o Diretor. Não à toa o espaço potencial está conectado à arte e a religião, e proporciona em alguma medida a conexão entre o sujeito e uma ideia de sagrado. O espaço potencial tem a capacidade de gerar uma outra realidade, transportar o espectador até ela e, finalmente, por meio deste transporte, possibilitar a transformação dos participantes, assim como nos rituais. Não apenas criamos universos com suas regras, mas fazemos as pessoas acreditarem neles, e tão somente por esta fé é que as Realidades Secundárias podem de fato existir.

Esta fé de que trato é parte integrante do mecanismo de suspensão voluntária da descrença e da relação que o participante vai estabelecer frente ao ato cênico. De fato, no teatro, jamais vamos perder a dimensão de realidade, graças à materialidade dos elementos que o compõe – ainda que reconheçamos um efeito de luz como um nascer do sol, nunca nos esquecemos de que o que provoca este dado efeito é uma maquinaria cênica; isto acontece inclusive para casos não representativos, e não impede de maneira nenhuma que a ficção, a Realidade Secundária, venha a se estabelecer - e esta percepção é necessária para que uma Realidade Secundária se estabeleça simultaneamente à primeira, como descrito anteriormente. Mais adiante em seu ensaio, Tolkien vai criar uma conexão entre a literatura e o drama, e tratará este como espaço antropocêntrico, onde não há espaço ou destaque para o que não é o homem. Ainda que esta afirmação seja verdadeira, o teatro de animação – berço do teatro de Wehbi – é um campo dramático em que o homem é relegado ao segundo plano, e as coisas tomam a frente.

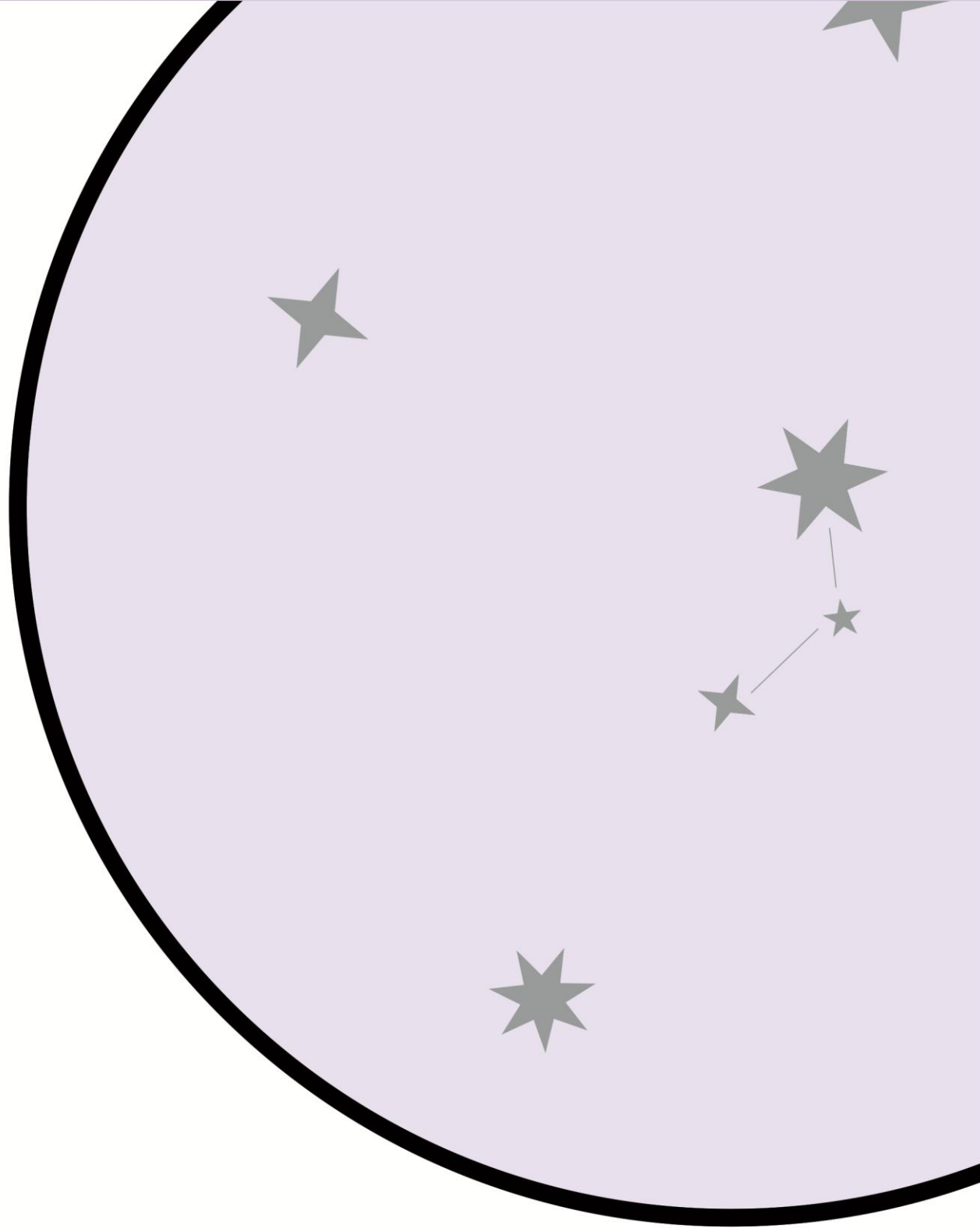
Neste ponto é possível ver claramente uma Realidade Secundária quando a obra se institui, e eu acredito que este mesmo pensamento, de forma distinta, pode ser usado para todo tipo de apresentação cênica. Quando numa obra performativa como *El Matadero*¹³ vemos o ator retirar sangue de seu

¹³ *El Matadero* é um projeto/conjunto de sete obras entre espetáculos e performances, todas elas possuindo este título seguido de um algarismo ou de um subtítulo. Tratam a respeito da ideia de normalidade, de saúde mental e das dicotomias sociais onde se encontram possibilidades de exclusão, de forma a subverter a ordem comumente estabelecida. Uma ação recorrente em diversas das obras que constituem o projeto é a de retirar sangue de um dos

próprio corpo, nos é dada simultaneamente, a dimensão de realidade e ficção. A realidade pelo sangue visível e a flagelação do corpo, a ficção pelo espaço controlado e repetível desta ação. É o caso, por exemplo, em que a Realidade Primária e a Realidade Secundária se misturam com tamanha perfeição, que é mesmo possível tomar por real a Realidade Secundária. Aqui, realidade e ficção se encontram tão embrenhadas, que o campo do transporte pode mesmo ser questionado. Afinal, estamos sendo transportados para a Realidade Secundária, o Universo Cênico, ou estamos vivendo uma Realidade Primária onde há alguém sangrando? Wehbi se interessa por estes "entres", e refere-se a eles como Gradações de Ficcionalidade: a cena da urina em *El Grado Cero del Insomnio* anteriormente descrita vai pôr em cheque justamente a noção de realidade e seus limites palpáveis quando estamos no campo ficcional. Às vezes, o véu que constitui o Universo Cênico é tão fino que chegamos mesmo a esquecê-lo.

Estas discussões sobre acreditar, transformação, transporte, jogo e ritual nos ajudam a enxergar o que seria o Universo Cênico em ação, no momento presente em que a peça ocorre, e vão agora colaborar com o olhar especificamente sobre o trabalho do diretor – área mais estrita a esta pesquisa. Agora, vamos tentar olhar as peças que constituem a máquina, primeiro compreendendo-a enquanto máquina – ainda sem funcionar – e depois as peças em separado, para que seja possível compreender o que constitui o Universo Cênico, de que é feito este véu sobreposto à Realidade Primária.

intérpretes através de procedimentos médicos, com finalidades distintas (como preparar chouriço e oferecer aos outros intérpretes e ao público, ou o simples gesto de derramar o próprio sangue no espaço).



OBRA

do que são feitas as estrelas

2.1 – ENCENAÇÃO

É possível considerar que o Universo Cênico - em ação pelas perspectivas de espaço potencial, transporte e jogo, tornando-se espaço de ação para que o performer realize sua poeisis - é constituído então por uma série de regras compactuadas entre os participantes: performers (incluindo aqui os artistas das técnicas) e os espectadores. Estas regras delimitam e mantêm, como vimos até aqui, a Realidade Secundária e a lógica interna de funcionamento da obra, proporcionando a suspensão voluntária da descrença e, assim, a criação do dito Universo Cênico.

O conjunto de regras vai então proporcionar-nos a unidade, e, como nos aponta Roubine,

Doravante, o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos. Hoje, qualquer espectador mais experiente está acostumado a apreender o espetáculo como uma totalidade, a procurar nela um princípio de coerência, de unidade, a denunciar as mil imperfeições que entram em choque com esse princípio: um ator que declama um pouco demais em comparação com seus parceiros mais realistas, uma roupa cuja cor *destoa* do cenário etc. (ROUBINE, 1998, p.41)

Gostaria de propor que pensássemos o Universo Cênico como esta unidade descrita por Roubine em pleno funcionamento, sendo ele capaz de nos transportar enquanto espectadores e nos fazer transitar com fluidez entre as camadas de Realidade Primária e Secundária. O encenador é, então, a voz central que faz dialogar todas as disparidades desse conjunto de regras, desenvolve conexões e atritos, aproxima e afasta estas partes para dar a elas outros significados a partir de seu conjunto. De fato, a justaposição é parte essencial deste trabalho, e isso impulsiona o surgimento da encenação como parte natural do desenvolvimento teatral e uma resposta ao que se produzia anteriormente ao seu nascimento, isto é, o teatro produzido até pouco antes do final do século XVIII:

Mas como fazer do espetáculo essa unidade estética e orgânica? Contrariamente às outras formas de arte, a encenação aparece em primeiro lugar como uma justaposição ou imbricação de elementos autônomos: cenário e figurinos, iluminação e música, trabalho do ator etc. A essa heterogeneidade admitida como inerente à própria arte do

teatro atribui-se a mediocridade e decadência do espetáculo no fim do século XIX. Qual o remédio? É preciso realizar a integração desses elementos díspares, fundi-los num conjunto perceptível como tal. Por conseguinte, uma vontade soberana deve impor-se aos diversos técnicos do espetáculo. Essa vontade conferirá à encenação a unidade orgânica e estética que lhe falta, mas também a originalidade que resulta de uma intenção criadora. (ROUBINE, 1998, p.42)

Seria, então, uma parte integral do trabalho do encenador essa conjunção dos elementos e o levantamento de uma unidade, em especial se pensarmos que as relações entre os elementos de cena proporcionam o transporte e o funcionamento do campo de jogo do Universo Cênico. Esta soberania se afirmou a tal ponto que a autoria do trabalho do diretor por vezes iguala-se ou sobrepõe-se ao trabalho dos outros integrantes anteriormente considerados os mais importantes, como os dramaturgos ou os atores. Vemos, por exemplo, versões de espetáculos que levam o nome do diretor quase como parte do título, e que ganham notoriedade já por carregarem a assinatura do mesmo, como é o caso de espetáculos de Robert Wilson, de Gerald Thomas e Antunes Filho.

Todavia, como discutimos anteriormente, em especial ao final do século XX e seguindo agora no começo do século XXI a figura do encenador entra em crise com a presença das criações coletivas e colaborativas, o trabalho do ator-criador e a autonomia e enfoque cada vez maior nas técnicas e sensorialidades. A desconstrução da figura do encenador – e consequentemente o surgimento das outras nomenclaturas para além de encenador-diretor, como discutido anteriormente – e de sua soberania vai colocar em crise inclusive a ideia de unidade, e obrigá-lo a se repensar.

Antônio Araújo em *A Encenação Performativa* vai buscar se opor a noção de que a unidade seria parte inócua ao trabalho do diretor e vai defender que esta característica seja, antes de tudo parte da história do teatro e localizada em um tempo específico:

Bernard Dort sustenta, porém, que essa 'vontade de unificação (...) é somente um fenômeno histórico' (Dort, 1988, p. 178). Em outras palavras, é preciso se interrogar sobre essa visão do teatro – e da encenação – como arte unificada. A unidade artística da representação surge com o teatro realista, no final do século XIX. Tratava-se, ali, de uma unidade não apenas visual ou cenográfica, mas também do registro de interpretação dos atores. Essa busca da unidade estilística e rítmica do

espetáculo no seu conjunto, de um eixo estético no discurso da encenação, da conformação de um todo orgânico e harmônico, é o que veio a configurar a noção de *ensemble*, que atravessará todo o século XX. (ARAUJO, 2008 p.256)

Araújo responde a necessidade histórica de unidade que levou ao surgimento da encenação, apontada anteriormente por Roubine, com a Encenação Performativa. Aproximando o teatro (e a encenação) aos pressupostos da performance, Araujo propõe a desarticulação, a incongruência e a incerteza como parâmetros criativos do encenador performativo, em busca de uma criação presentificada. Esta outra forma de encarar o trabalho do encenador apresenta também uma nova bifurcação na função e na forma de agir do artista em seu ambiente criativo, influenciando objetivamente na estética construída:

A encenação performativa, nesse sentido, vai buscar justamente se libertar da construção da unidade, do discurso homogêneo e do sentido articulador. Ela procurará se deixar atravessar por sentidos, por linhas de força, por heterogeneidades materiais, discursivas e de linguagens. Ao invés da 'produção de sentido', busca-se, como na performance, a 'produção de presença', ao invés da 'organização simbólica', da 'homogeneização dos materiais' ou da amarração de um sentido, emergem 'pedaços de sentido', possibilidades tateantes de significação, postas em movimento e em contato, por ação do diretor. Ele, então, funcionaria mais como um operador de fluxos erráticos, um 'presentificador' de 'pedaços de representação', um produtor de uma rede de motivos cênicos diversos. (ARAUJO, 2008, p.257)

Afinal, a encenação performativa seria então avessa à ideia de unidade? De toda e qualquer unidade? Digo isto, por que é curioso reconhecer, por exemplo, que apesar da estética *performativa* ou *pós-dramática*, em especial dialogando com os pensamentos de Lehmann e Férál e seus atritos, o teatro de Wehbi e seu processo criativo se utiliza do pensamento unificante do encenador. Em entrevista, Wehbi relata sua percepção a respeito do que seria o Universo Cênico e aborda a dimensão da unidade em seu processo criativo:

Um universo próprio, eu uso sempre a noção de um universo próprio. Seria um dispositivo próprio e autônomo que, copiando os universos existentes, um carro, por exemplo, ou o universo como um todo, possua regras próprias que façam com que este sistema avance e permaneça em movimento. Portanto, na poética, ou na cena, já que de alguma maneira o universo seria que todos estes dispositivos, essas regras criadas pelo artista dentro deste sistema, sejam orgânicas e não se contradigam para que o universo esteja em movimento, e que se constitua

como um universo e não com uma *mélange*¹⁴ ou algo que não tenha unidade. Há uma questão de unidade, o universo é basicamente uma unidade sistêmica. (WEHBI, 2018, s/n)

Esta aparente contradição pode ser compreendida observando a escolha de palavras de Wehbi e a comparação a máquinas presentes neste trecho (a menção ao carro) e em outros momentos da entrevista. Wehbi utiliza a palavra “dispositivo” para descrever o conjunto de regras que estamos abordando até o presente momento: tempo, espaço, integrantes cênicos e extra-cênicos, aspectos de produção, etc.

2.2 DISPOSITIVO CÊNICO

Compreender a obra artística como uma espécie de dispositivo, relacionada objetivamente com a imagem de uma máquina ou um aparelho com suas peças e destinado a um fim específico, como nos propõe Wehbi, ajuda-nos a entender e investigar a dita unidade que é parte pressuposta do encenador (ou traço histórico, como sugere Araújo).

Para melhor compreender o ponto que pretendo abordar, gostaria de refletir sobre a palavra dispositivo a partir de Agamben – não implicando que o uso da palavra por Wehbi tenha necessariamente alguma conexão com o conceito apresentado pelo filósofo italiano. De fato, a aproximação entre o pensamento dele e o conceito foucaultiano revisitado por Agamben é minha, e não pretende atribuir à fala de Wehbi os mesmos sentidos, mas sim ampliar e discutir a necessidade de uma unidade na encenação e quais as possíveis consequências derivadas disto.

Agamben, em seu ensaio intitulado *O que é um dispositivo?* (2009), tenta aproximar-se de uma possível definição de dispositivo para Foucault. Para isso, utiliza-se de uma longa citação de uma entrevista de Foucault de 1977, e, em seguida, propõe uma espécie de resumo do pensamento geral do que seria um dispositivo segundo Foucault:

Resumamos brevemente os três pontos:

- a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos,

¹⁴ *Mélange* vem do francês e significa “mistura” ou “miscelânea”.

instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.

- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (AGAMBEN, 2009, p.29)

Podemos notar algumas aproximações entre o resumo proposto por Agamben e o dispositivo cênico que seria o próprio espetáculo. Em primeira instância, a ideia de um conjunto heterogêneo composto por uma série de elementos (formais, neste caso), sendo o dispositivo propriamente dito a rede estabelecida entre estes. Me interessa, especialmente, a dimensão linguística e não-linguística proposta, percebendo-se então uma parcela não verbalizada ou implícita, inscrita para além das (ou anteriormente às) palavras e da existência de uma linguagem, sendo o Universo Cênico este conjunto de regras e elementos que constituem uma ideia de unidade, os elementos formais, verbais e relacionais, bem como as relações que se estabelecem entre eles no campo da obra teatral.

Em segunda instância, a ideia de uma função estratégica e a presença inevitável de uma relação de poder. O conjunto de regras e formas que se apresenta como um universo próprio tem por objetivo alcançar o transporte e permitir o jogo, bem como atrair todos estes elementos frente ao espectador, mas também circunscrever os elementos para que possamos compreendê-los como obra. A relação artista-obra-espectador, compreendendo a obra como um dispositivo, propõe em si uma espécie de relação de poder, sendo esta inclusive intercambiável: por vezes o poder está com o artista, por vezes está com o espectador, tendo a obra como eixo central desta gangorra, e sendo também o ponto de contato que permite a relação entre as partes. Qualquer obra, em alguma medida, tem o objetivo de provocar sensações, percepções, leituras, fruições estéticas, etc., nos participantes. A função estratégica do dispositivo elaborado varia de acordo com o que se pretende proporcionar ao espectador e também à sociedade na qual se está incluído, em termos de sensações, provocações, discursos. Trata-se de uma espécie de manuseio de relações de força.

Por fim, a ideia de um cruzamento de relações de poder e de relações de saber, explicitando uma espécie de tensão móvel entre as partes que se

relacionam com o dispositivo, o próprio dispositivo e também o seu criador. As aproximações e relações que se estabelecem ditam quem detém o poder e o saber, mantendo em vista que ambas as coisas são móveis justamente por estarem em um jogo de tensões, um grande cabo de guerra entre todos os elementos que mantém a rede e a máquina em movimento, funcionando.

A aproximação entre a noção foucaultiana e o uso corriqueiro da palavra dispositivo (em seu significado na língua francesa, *dispositif*) é abordada por Agamben também em seu ensaio:

Certamente o termo, no uso comum como no foucaultiano, parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não linguísticos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato. (AGAMBEN, 2009, p.35)

Esta definição mais ampla nos serve em especial porque, assim como propus anteriormente no primeiro capítulo (ao falar sobre a suspensão voluntária da descrença e criar aproximações entre o que Tolkien nos fala sobre a literatura e alguns paralelos no campo teatral), torno a propor uma aproximação entre um conceito da filosofia e um campo próprio da arte teatral, o trabalho do diretor. Esta ação, em alguma medida, funciona como uma espécie de apropriação do pensamento e utilização dele em função da área com a qual trabalho, pensando especialmente em rever o campo teatral por uma outra ótica. Wehbi, ao longo do *workshop* que pude participar, nos contou que realiza o mesmo procedimento em seu processo de criação, dizendo que o seu olhar para a filosofia – material de grande valia e presente na maioria de suas obras – tem como objetivo central esta mesma apropriação e utilização no campo da arte.

Mas insisto, como dizemos nas aulas, sempre a leitura que eu faço deste tipo de material é uma leitura de arte, que não é uma leitura erudita, não é uma leitura de compreensão filosófica ou sociológica ou psicanalítica, seja qual for o autor que estou me referindo, mas sim uma vontade de capturar uma essência do espírito desse pensador e transformar em um processo criativo, de algum modo. Porque isso está muito presente em Deleuze e Guattari a possibilidade de trabalhar com essa energia delirante que transforma uma coisa em outra, se apropriar dos jogos de palavras; essas transformações são ricas. (WEHBI, 2018, s/n)

Entre o que pode ser considerado um dispositivo e como ele pode ser observado (ou mesmo gestado) no campo da arte, é possível existir ou não a necessidade de uma unidade na encenação, como questionado por Araújo (2008). De fato, Araújo fala sobre um campo limitante da unidade, que nos aponta uma espécie de racionalização dos signos e de uma percepção narrativa ou mesmo limitante entre os mesmos.

Tal discussão leva, necessariamente, ao problema da unidade, que atravessa, por mais de um século, a função do encenador. Ao contrário da performance, que não visa ao estabelecimento de *um* sentido geral ao discurso cênico ou à materialização de um ponto de vista sobre um determinado assunto ou texto, a encenação parece, por natureza, convocada a essa composição ou articulação do sentido. (...) Ainda que o espetáculo possa colocar em xeque um posicionamento ou deixar em aberto a amarração de um significado último, o imperativo da constituição de unidade parece ser sempre uma espécie de teleologia da encenação. (ARAÚJO, 2008, p.256)

O que desejo fazer é repensar esta ideia de unidade.

Ao propor que a encenação performativa abdique da ideia de unidade, Araújo está enfrentando um modelo histórico de encenação através de um modo de operação do diretor que não está preocupado com a construção de sentidos e narrativas da obra de arte, num modo processual que não está focado no produto final a ser produzido. Porém, a ideia de “unidade” à qual me refiro não parece estar atrelada a um pensamento histórico, mas sim a uma concatenação da obra enquanto invólucro único que contém um conjunto de elementos. Ao entendermos *a obra* como um dispositivo, isto é, um conjunto complexo de elementos linguísticos e não-linguísticos que se tensionam e se relacionam com um objetivo, podemos passar a enxergar coesão e unidade também no modo de operação da Encenação Performativa: caso os artistas criadores da obra tenham como objetivo as partes soltas, os significados não aparentes, o desejo pela sinestesia acima da racionalidade, a própria obra inacabada e processual, estamos diante de um dispositivo “que tem um objetivo frente à uma urgência de obter um efeito mais ou menos imediato”, como nos disse anteriormente Agamben. A aparente falta de coesão entre as regras, sua instabilidade e visível incompletude é parte da tensão gerada neste dispositivo, isto é, na obra de arte em si, tanto entre os elementos quanto entre os indivíduos que se relacionam com o dispositivo, e sugere então uma coesão

na perspectiva de que a própria obra de arte em si é um todo. E este todo pode ser dissonante, contrastante, não harmonioso, incompleto...

Aplicado à prática contemporânea do teatro, tanto em sua fabricação como em sua recepção, isso redundaria em formar dispositivos para imediatamente dessacralizá-los: concretamente, no teatro, em reunir materiais, hipóteses de leitura, a fim de produzir uma obra por combinatória e hibridez dos elementos antes de desconstruí-la estabelecendo os momentos em que ela se sacraliza, em que ela se simplifica e se deixa consumir demasiado facilmente. (PAVIS, 2017, p. 83)

Podemos tratar de forma mais ampla a questão e identificar traços disto na encenação de Wehbi em especial nos espetáculos que compõem a série *El Matadero*¹⁵. Um total de sete obras, entre espetáculos e performances, realizados em localidades diferentes, épocas distintas, elaborando e reelaborando sobre a temática da normalidade, da saúde mental, dos efeitos do sistema capitalista sobre os indivíduos, e pautando-se especialmente no caráter presente da performance, a ideia de imprevisibilidade da obra e sua inscrição no futuro – características próprias da performance e mesmo da encenação performativa. Em *El Matadero 3*, por exemplo, o espectador é convidado a eleger e se relacionar com os materiais de forma livre, visto que não há divisão clara entre espectador e obra, nem física nem poética. Mas para além do resultado performativo, despedaçado e sensorial presente em todas as obras deste projeto, *El Matadero* constitui também uma unidade de unidades: cada obra tem em si uma unidade própria, encerrada em si mesma nesta disfunção e desmantelamento (em diálogo especial com a temática da anormalidade e da saúde mental); mas também há uma unidade mais ampla, a qual aproxima e atrita as próprias obras em um conjunto maior. Esta ideia de unidade expandida, próxima ao que se observa em séries de pinturas de uma mesma temática de um artista visual, se reflete não apenas pela repetição do título (todas as obras são intituladas *El Matadero*, e são acompanhadas por um número e/ou um subtítulo), mas também pela estética e repetição de signos entre as obras. Nas imagens que se seguem, de diferentes *El Matadero*, podemos reconhecer elementos que se repetem como a máscara de luta livre,

¹⁵ As obras são: EL MATADERO (SLAUGHTERHOUSE), realizada no Espaço Callejón, Buenos Aires, 2005; EL MATADERO.2, realizada no Espaço Callejón, Buenos Aires, 2006; EL MATADERO.3, realizada no Teatro del Aire, Buenos Aires, 2006; EL MATADERO.4: RESPONDEZ!, realizada em Ciudad Cultural Konex, Buenos Aires, 2007; EL MATADERO.5: AULLIDO, realizada em Ciudad Cultural Konex, Buenos Aires, 2008; EL MATADERO.6: CIUDAD JUAREZ, realizada em Ex Convento de San Lorenzo Mártir, D. F., México, 2008; e EL MATADERO. UM COMENTARIO, realizada em Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 2009.

o signo da ovelha, a ação da retirada de sangue. Isto cria um jogo de unidade mais amplo, em que os espectadores que viram mais do que uma obra possam traçar paralelos e comparações simbólicas entre elas sem, no entanto, prejudicar o espectador que teve acesso a apenas uma delas. É neste sentido que começo a pensar a ideia de unidade para a além do campo de sentido, do entendimento racional e da narrativa.



Figura 3 - Fotografia cena de El Matadero.2. Fotografia disponível em: <<http://emiliogarciawehbi.com.ar/>>. Acesso em 14 maio 2019

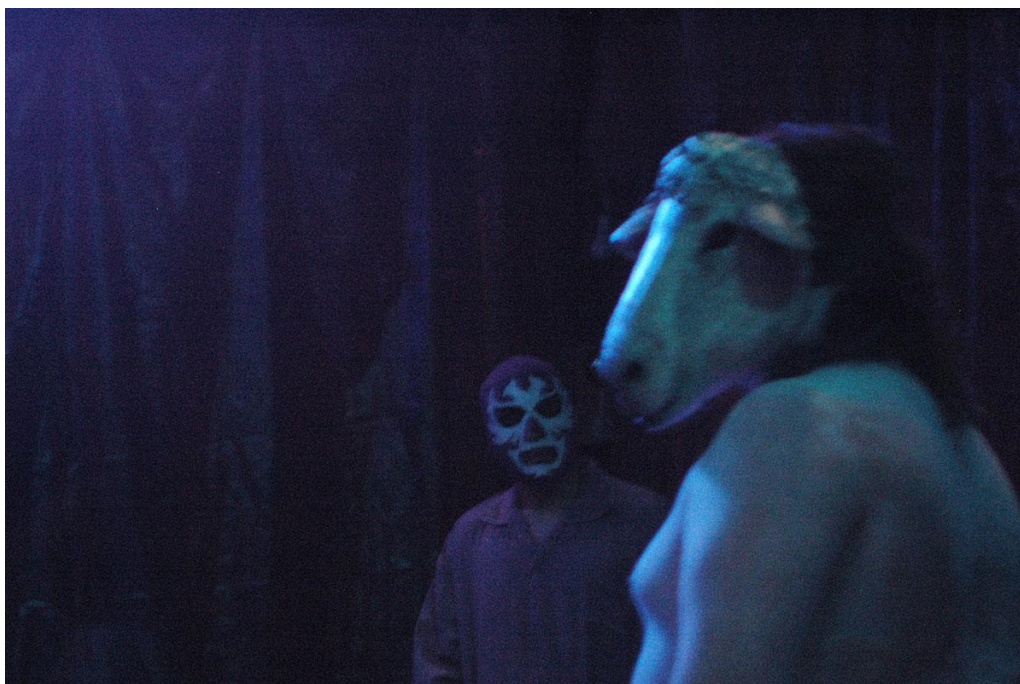


Figura 4 - Fotografia cena de El Matadero (Slaughterhouse). Fotografia disponível em:



Figura 5 - Fotografia cena de El Matadero.6: Ciudad Juárez. Fotografia disponível em: <http://emiliogarciawehbi.com.ar/>. Acesso em 14 maio 2019



Figura 6 - Fotografia cena de El Matadero.3. Fotografia disponível em: <http://emiliogarciawehbi.com.ar/>. Acesso em 14 maio 2019

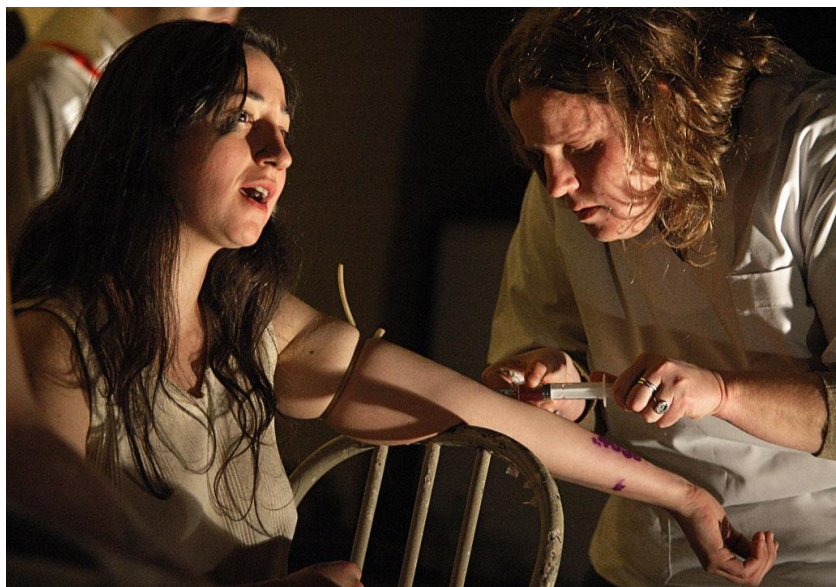


Figura 7 - Fotografia cena de El Matadero.4: Respondez!. Fotografia disponível em: <http://emiliogarciawehbi.com.ar/>. Acesso em 14 maio 2019

El matadero enquanto série é uma unidade em sua concatenação de elementos/obras. Wehbi pensa a obra como um todo, e compreendo esta coesão na perspectiva de um dispositivo, um conjunto, como os discutidos por Foucault e Agamben. Diferente da função histórica de dar unidade que foi relatada por Roubine e respondida pela Encenação Performativa (ARAUJO, 2008), não há necessidade narrativa, harmônica ou racional frente às partes integrantes do dispositivo, mas sim uma conjunção destas para formar a própria máquina que é a obra de arte. Cada um dos elementos que compõem a obra são como engrenagens, que rodando em conjunto concretizam um determinado objetivo – este sendo a própria obra. Este propósito pode ser a unidade completa da obra em todos os seus aspectos, mas pode também abarcar as disparidades e fricções. Talvez a máquina faça mais barulho do que se espera, algumas engrenagens pareçam emperradas ou o resultado final de todo este movimento não seja condizente ao que o espectador espera dela – e esse pode ser justamente seu propósito. No exemplo da série de obras *El Matadero*, há certa fricção entre as funções de símbolos e a comparação entre as obras, que, em algum sentido, são engrenagens de um sistema ainda maior. A ideia de unidade presente no dispositivo, no Universo Cênico que se cria, está relacionada não a homogeneização e conexão entre as partes, mas as suas relações sistêmicas. Como uma máquina que sua função seja se autodesligar, ou nem mesmo ligar.

2.3 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

Tendo em vista, então, esta definição de dispositivo, aceitando a necessidade de unidade do mesmo e pensando-a sobre o campo teatral, seria possível dismantlar esta máquina e fazer um reconhecimento das peças? Se o que faz o Universo Cênico funcionar, como uma chave de ignição que dá partida ao motor, é o performer em ação frente ao público participativo (no sentido de envolvido e engajado com a obra), pensando na suspensão voluntária da descrença, no transporte e no ritual, do que é feito então o dispositivo que é a obra, quais as peças que o integram, o que constitui o

Universo Cênico? Lehmann¹⁶, ao dar prosseguimento em seu pensamento sobre o teatro pós-dramático, refletindo sobre as dimensões temáticas e abordando a noção de dramaturgia na obra teatral, diz:

A dramaturgia pós-dramática implica uma consciência maior e uma contínua reflexão sobre a posição do espectador como tal. Por mais que seja compreensível o desejo de se tematizar as questões sociais e políticas, não devemos esquecer que a dimensão realmente social da arte é a forma (...) (LEHMANN, 2013 p.865)

Esta percepção de que a dimensão social da arte está contida na forma da obra de arte¹⁷ nos leva a pensar que o contato entre o espectador e a obra se dá, antes de qualquer conexão simbólica, pelas sensorialidades da cena. De fato, podemos pensar na forma como uma espécie de dramaturgia expandida, visível em todos os elementos que constituem a obra – já que tudo é lido em cena. Cada peça contida é lida necessariamente em relação as demais, através de processos associativos. A morfologia da cena é, assim, o parâmetro primário de contato entre o espectador e seu espaço potencial e a Realidade Secundária que se apresenta diante dele. Proponho que adentremos, então, a morfologia da cena, guiados em especial por uma sistematização da mesma, proposta por Wehbi nos dias 22 e 29 de maio de 2017 em seu *workshop* de direção e encenação, do qual pude participar.

Esta sistematização olha para os elementos constituintes da cena como ferramentas nas quais o artista ainda não tocou, aguardando o momento em que serão utilizadas para a construção da obra. Ao observar as partes separadas, é possível encontrar nelas possibilidades poéticas, que vão então começar a interferir umas nas outras. É como se fosse retirado o movimento dos elementos, e pudéssemos observá-los em seu estado anterior à criação, suspensos em suas forças, para que aí mesmo possamos enxergar toda a sua potencialidade antes de atritá-los, experimentá-los, torcê-los, transformá-los em obra. De fato, como cada elemento sempre será lido em conjunto com todos os demais elementos, aglomerando seus sentidos e colocando-os uns junto com

¹⁶ No artigo intitulado *Teatro Pós-Dramático, doze anos depois*, publicado na Revista Brasileira de Estudos em Presença.

¹⁷ Levando em conta que esta obra é parte resultante de um processo do qual o espectador tem acesso por meio da própria obra, isto é, desconsiderando materiais reflexivos dos artistas como entrevistas, diários de bordo, desmontagens ou outras ferramentas que possam dar vislumbre à partes do processo vivenciado pelos criadores.

os outros, a morfologia proposta busca pela consciência do diretor em fazer uso dos elementos ao ser capaz de enxergá-los supostamente separados.

2.3.1 PRINCÍPIOS CONSTITUTIVOS

Wehbi sugere, para qualquer processo criativo, um primeiro olhar a partir de algumas perguntas simples chamadas Princípios Constitutivos, que tem em si grande capacidade poética:

a) O que vou fazer?

Trata-se do conceito do espetáculo, da síntese geral da ideia que o diretor tem a respeito da peça, qual a ação, o sentido;

b) Como?

Questão puramente formal do espetáculo; como ele virá a ser executado, utilizando-se de quais formalidades?; seus aspectos técnicos como: cenário, figurino, cores, técnicas interpretativas, etc.;

c) Onde?

O lugar material, onde se exhibirá o espetáculo, onde estará em relação com o espectador;

d) Com quem?

Quais serão os colaboradores, a equipe com a qual se vai trabalhar e construir a obra;

e) Para quem?

A quem se dirige este espetáculo; qual o perfil geral do espectador, sua classe social, idade.

Escritas assim, simples e objetivas, estas frases contém em si uma potência de desdobramento que beira o infinito. A quantidade reduzida de palavras que proponho ao reelaborar as perguntas de Wehbi tem o objetivo de abrir espaço para o que vai se construir.

É importante considerar que estas perguntas devem ser preferencialmente respondidas com a maior exatidão possível (como por

exemplo, ao pensar o Onde, pensemos no local exato, e não apenas uma ideia geral como 'palco italiano'), e que por vezes elas acabam por intervir umas sobre as outras. De fato, Wehbi defende que é possível começar um espetáculo por qualquer uma destas perguntas: começar pela segunda, por exemplo (como?), leva ao formalismo, de onde se pode extrair o conceito; trabalhar em grupos teatrais fixos é sempre começar por *com quem?*; espetáculos voltados a determinados públicos, como peças infanto-juvenis, podem começar por *para quem?*; espetáculos que sejam *site specific*, talvez se iniciem com um *onde?*. Wehbi, porém, rejeita a pergunta "Por quê?", posto que ela leva a obra de arte à uma função, é um olhar positivista, funcional, sobre a obra. Ao nos perguntarmos "Por quê?" realizar esta obra, desejamos obter uma resposta para a função (especialmente social) que esta obra desempenha, procuramos atribuir-lhe uma utilidade e agregar-lhe valor. A função da obra de arte, segundo ele, é a própria obra de arte. Parece-me que ao buscar acentuar um motivo para a existência da obra, retiramos dela a sua soberania sobre si mesma, ela torna-se subserviente a alguma outra coisa. É preciso que ela exista por si, que ela própria seja sua função, e que sua reelaboração da realidade esteja voltada para si própria – desta forma refletindo o mundo e o colocando em xeque, como um espelho que antes de tudo mostra aquilo que se vê e aquilo que não se pode ver.

Para além disso, por vezes damos inícios a processos com mais de uma pergunta respondida. Estas respostas influenciam objetivamente na forma do espetáculo, e caracterizam um primeiro nível morfológico. É visível, porém, que todas as perguntas propostas por Wehbi levam a um pensamento material do espetáculo, e criam certa tensão entre a realidade material e a poética de criação. Segundo Pavis,

O conjunto dos materiais brutos da representação constitui uma reserva de significantes que o espectador recebe sem poder nem querer traduzi-los como significados. Por vezes, os "significantes" "resistem" à "tradução" ou assumem sentidos ou valores muito diferentes. A materialidade cênica opõe-se à ficção que se estabelece a partir dos dados da fábula e dos caracteres. A materialidade situa-se do lado dos acontecimentos, do domínio direto do público dos mecanismos da encenação.

O palco varia, na estética teatral, de um local neutro, simbólico, "asseptizado" e abstrato, com a função única

de possibilitar ouvir o texto (clássico, principalmente), a um espaço concreto e movediço onde se deve sentir a materialidade da linguagem teatral e da cena. Parece então, diz-nos ARTAUD, "que no palco, que é antes de mais nada um espaço a ser preenchido e um local onde se passa alguma coisa, a linguagem das palavras deve ceder lugar à linguagem dos signos cujo aspecto objetivo é que melhor nos atinge (PAVIS, 2008, p.236)

Já está contida nesta definição uma percepção que distingue a realidade da matéria e a ficção que se estabelece por sua relação entre elas, quando em contato efetivo com o público. O olhar para a forma proposto por Wehbi, e em especial, para a materialidade das coisas, advém do contato com a obra de Romeo Castellucci, e em especial com um texto escrito por ele intitulado *O Peregrino da Matéria* no qual, ao dialogar com algumas de suas obras, vai apontando uma perspectiva sobre a materialidade em cena e suas implicações:

A matéria é a última realidade. É a realidade final que tem como fronteira o respiro do neonatal e a carne do cadáver. É uma peregrinação que fazemos na matéria. É, portanto, um teatro de elementos. Um teatro elementar. Os elementos são entendidos como puros comunicáveis, como a mínima comunicação possível (...) (CASTELUCCI, 2009, p.181)

É a busca de um teatro que seja anterior à constituição de uma linguagem, que comunique o mínimo possível, que apresente em cena as coisas como são. Antes da instituição dos signos e das ideias – da linguagem –, é preciso que a matéria tenha espaço de existência. A materialidade é vista como parte integral do trabalho, e reflete não apenas nos elementos, mas vai dialogar extensivamente com a visão do corpo enquanto matéria. É uma espécie de resposta à força da palavra, das ideias, dos signos, e da racionalização das mesmas, ao colocar em cheque sua força poética. Castellucci chega mesmo a aproximar-se da ideia de um sistema, algo como o dispositivo discutido anteriormente:

São esses sistemas que me interessam, mais que as coisas, são os jogos de relação, as conjunções, as precipitações de uma coisa em outra. São estas conexões que formam um sistema complexo, e este sistema é o único com a condição de anular o elemento da realidade, eclipsá-lo ainda que seja por apenas uma hora. Mas é preciso uma grande complexidade, repito, de um sistema. (CASTELUCCI, 2009, p.184)

É da materialidade dos elementos constituintes que provém o sistema complexo de relações descrito e a sua suposta capacidade de abolir a realidade, e este pensamento aproxima-se a meu ver da ideia de dispositivo que gera o Universo Cênico. Esta realidade instituída é resultado das relações materiais entre os elementos, suas conexões antes do que eles próprios. Assim, para melhor compreender os elementos separados, ainda sem sobreporlos e interpenetrá-los, é preciso se debruçar sobre a materialidade, a forma das coisas, e pensar uma morfologia da cena.

2.3.2 – MORFOLOGIA DA CENA

Wehbi durante o *workshop* descreveu-nos todas as partes que aqui estão como sendo elementos da chamada Morfologia. É possível compreender a escolha da palavra morfologia – isto é, o estudo da forma – quando pensamos na ideia de materialidade anteriormente apresentada em diálogo com Castelucci. Wehbi, em certa medida, observa os campos desmembrados a seguir como aspectos formais do espetáculo, e seu olhar formal reflete o modo como ele cria: é possível ver cada um dos elementos da cena como tintas e ferramentas à espera da ação do artista para que se transformem na obra.

Wehbi fez o esforço de retirar o movimento e as interpenetrações destes aspectos para que a análise possa ocorrer de forma individual, porém é claro que todas elas se correlacionam de forma sistêmica para constituir a obra de arte – e, portanto, o Universo Cênico. Assim, as perguntas anteriormente apresentadas por Wehbi como princípios constitutivos desdobram-se em uma morfologia bastante complexa, a qual pretendo reproduzir aqui a partir de anotações realizadas no *workshop*, conversas, entrevista e percepções particulares. Desta forma, a morfologia que se apresenta é de fato uma fusão entre o apresentado por Wehbi e minha relação enquanto artista com seu pensamento. Também será de grande valia as obras: *Léxico de Pedagogia do Teatro* (coordenação de Ingrid Koudela e Jose Simões de Almeida Junior) e o *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (de Sarrazac) para a melhor definição de alguns conceitos. É importante frisar, todavia, que não se pretende instituir uma espécie de dicionário, mas antes organizar um estudo dinâmico para as partes que integram a cena e a compreensão de suas possibilidades poéticas. Ao final, encontraremos uma versão gráfica estrutural e resumida dos

elementos morfológicos, de modo a compreender melhor suas conexões e intersecções.

A) Germe.

Germe (ou *Gérmen*, no original em língua espanhola) é uma ideia proposta por Wehbi como uma das principais características estruturais do trabalho do diretor. A escolha da palavra “germe” advém da imagem de algo que contamina, como uma doença, todo o trabalho: é algo próprio do artista e que vai contaminar toda a sua obra, invadindo e infectando seu olhar sobre tudo o que se cria. É produto da própria história do indivíduo criador e, segundo Wehbi, surge de obsessões neuróticas da primeira infância. É capaz de gerar uma constelação de elementos de empatia com o artista, que enxerga ou percebe neles motes criativos e questões próprias. Em geral, nosso olhar para este elemento se dá de forma subconsciente, instintiva, e vamos notando as aproximações entre as coisas conforme criamos – isto é, um ou mais elementos que se repetem em mais de uma obra às vezes de forma semelhante, ou ainda temáticas e questões que se desdobram e vão dando continuidade, como numa busca por algo (uma resposta, uma pergunta, uma imagem...) que não se sabe exatamente o que é.

Todavia, Wehbi sugere que se faça o esforço de identificar de forma mais racional porque das escolhas na história do sujeito artista. Isto permite uma tomada de posição do criador, ele passa a ter cada vez maior clareza dos elementos com os quais dialoga, e é então capaz de desdobrar suas próprias questões e expandir seu arcabouço, refletindo sua estética. Assim, é possível não ser influenciado pela tradição, pelo fazer anterior, mas expandi-la, revisita-la, questioná-la e, quando possível e necessário, derrubá-la.

B) Desenho de produção

Em primeira instância, há que se considerar os fatores de produção da obra. Wehbi os divide em Econômicos, para pensar a parte financeira, e Humano, para pensar as pessoas. Este trecho da morfologia diz respeito não somente as finanças e as pessoas e suas necessidades na obra, como também à obtenção e manutenção destes recursos. Segundo Conceição Mendes,

A produção, ou ato de produzir qualquer coisa, decorre, na maioria das vezes, de uma ou mais vontades que em determinadas circunstâncias se agregam e se organizam, procurando, para a concretização do seu desejo, um determinado modelo de produção – entendido, aqui, como um conjunto de opções organizacionais e estéticas resultantes das condições econômicas de várias organizações e do tipo de financiamento, privado, público, ou misto. (in ALMEIDA & KOUDELA, 2015, p.145)

B.1) Econômico

O Desenho de produção econômico está subdividido em três categorias, observando o tipo de fundo de investimento do projeto. Ele pode ser privado, estatal ou misto – aqui, podemos considerar fundo privado não somente os patrocínios realizados por empresas, mas também por indivíduos (como os próprios artistas envolvidos), e estatal todo financiamento que tenha mediação do governo, como projetos de incentivo à cultura ou órgãos do governo que contratem a montagem de um espetáculo específico. Ainda segundo Conceição Mendes:

O estudo dos custos e benefícios poderá abarcar, assim, (...) entre outros aspectos: despesas com o espaço teatral próprio ou com o aluguel de outro; contratação de profissionais para a constituição das equipes criativas, administrativas e técnicas; custos de materiais e transportes, licenças e outras despesas provenientes de serviços internos e externos ao projeto. (in ALMEIDA & KOUDELA, 2015 p.145)

Isto pode definir parte da poética: a quantidade de recursos disponíveis delimita o quanto do desejo pode se tornar realidade: por exemplo, ao vislumbrar uma proposta cenográfica em conjunto com o cenógrafo, caso os recursos financeiros não sejam suficientes para cumprir o que se projeta, entrará em vigor a necessidade de criar e pensar sobre as possibilidades reais da produção, reinventar, rever... Mesmo antes de o empecilho se mostrar, a criação em geral é norteadas pelas possibilidades concretas da produção. Igualmente, a origem dos recursos econômicos pode ditar parte da poética: quando se recebe uma proposta de criação, é possível que aqueles que financiam o projeto tenham também desejos, ideais, propostas que acabarão por serem levadas em consideração – sejam elas

respeitadas ou não. Assim, a realidade concreta e a origem dos recursos financeiros acabam por interferir objetivamente na poética.

B.2) Humano

Em primeira instância, considera-se o trabalho de um produtor executivo, exercendo ele outras funções dentro da obra ou não. Este profissional e o diretor precisam elaborar respostas criativas para os problemas da produção – como por exemplo, uma demanda temporal/espacial/financeira que não cabe no processo deve ser entendida como parte da elaboração estética, e isto vai objetivamente impactar o que se produz em termos de signos e estética. O produtor executivo deve ser movido por uma vontade artística frente à obra, dialogando com o que é produzido.

Além do produtor executivo, faz parte desta categoria também toda a equipe de criação, a qual chamaremos de participantes.

B.2.1) Participantes

É preciso considerar que os participantes da obra fazem parte do desenho de produção humano e também são parte do espetáculo. Eles formarão o coletivo de trabalho. Todos os integrantes de uma obra vão constituir e criá-la, gerando estética não só pelo seu material criativo, mas pela sua presença e relações estabelecidas dentro do processo de criação, inclusive durante a execução da obra. Esta subcategoria é dividida ainda em mais duas: os participantes podem ser Cênicos ou Extra-Cênicos. Wehbi separa ainda a figura do diretor destas duas categorias, de forma a tratar especificamente de suas funções, já que elabora a morfologia como reflexão primordialmente para o diretor.

B.2.1.1) Cênicos

São participantes cênicos aqueles que estão em ação no momento da cena e que sua presença é vital para o espetáculo: intérpretes, músicos, técnicos de palco,

operadores de luz e som, contrarregas, etc. Observa-se nestes componentes a presença de certa sensibilidade frente à cena, e considera-se que o processo de criação deles extrapola os ensaios e se estende para o momento de execução do espetáculo.

B.2.1.2) Extra-Cênicos

São participantes extra-cênicos aqueles que não estão em ação no momento da cena, ou que sua presença/ação não seja vital para a realização da peça. São os cenógrafos, iluminadores, figurinistas, dramaturgos, programadores visuais, etc. Trata-se da parcela da equipe que trabalha na produção anterior/posterior ao momento da cena, e não no momento próprio de realização do espetáculo.

B.2.1.3) Diretor

Wehbi divide a função de diretor em duas partes: a de administrador de todos os recursos e a de autor responsável por todas as instâncias. A função do diretor dentro do processo criativo será esmiuçada no capítulo três, no qual será possível aprofundar em como se institui esta relação a partir do meu ponto de vista enquanto diretor. Porém, é preciso compreender desde já que, dentro do coletivo de criação, o diretor é o salvaguarda do grupo e para isso o grupo precisa reconhecer o diretor como líder. Ao contrário do que possa parecer, isto não significa hierarquia, mas sim uma percepção horizontal: cada integrante do coletivo de criação tem uma função vital para o funcionamento da máquina teatral e a realização da obra de arte, integralmente imbricadas umas às outras, e é responsabilidade do diretor organizar o processo para que estas funções se correlacionem. Para tanto, é importante que o diretor reconheça sua própria potência, própria poética e estética, para dialogar

com as potências e poéticas de toda a equipe de criação e administrar todos os elementos que gestarão o dispositivo cênico. Este processo de autoconhecimento para então administrar e fazer dialogar todas as partes está em conexão direta com o Gérmén.

B.2.1.4) Público

Esta categoria trata dos espectadores que estarão presentes durante o acontecimento cênico. Intelectualidade, sensibilidade/afetividade e sensorialidade constituem o espectador, e devem ser abordadas e friccionadas para uma amplitude dos signos. A escolha por adicionar esta categoria dentro da categoria mais ampla (Participantes) é minha, pelo desejo de compreender os espectadores também como participantes conjuntos da obra, em relação direta com a utilização de Turner e Schechner para a palavra “Participantes” ao descrever rituais. O espectador assume uma postura de quem se envolve no jogo proposto pelos participantes, numa atitude criativa frente à obra. Sem perder a dimensão de realidade, o espectador vislumbra e se conecta à ficção, como na imagem do véu de realidade secundária anteriormente apresentada. Ao pensar o espectador, Wehbi sugere duas questões a serem consideradas pelo diretor:

B.2.1.4.1) Quantidade de Público

Considerar quantos espectadores são possíveis dentro do espaço, mas também considerar quantos espectadores assistirão a obra ao mesmo tempo. É possível administrar a quantidade e a disposição do público para gerar sensações diversas.

B.2.1.4.1) Noção do perfil do espectador.

Qual o tipo de espectador que se espera. Em geral, está bastante atrelado ao espaço escolhido e ao tom da obra. Preferencialmente tipificar o espectador, propondo assim um recorte. Tornar consciente a percepção de com quem estamos dialogando.

C) Espaço

José Simões de Almeida Junior ao tratar da ideia do Lugar Teatral, dialoga a respeito do espaço:

O teatro ocorre no espaço do aqui-agora, num determinado lugar na/da sociedade. O modo de ocupação e uso do lugar teatral é determinante nos processos de recepção teatral, encenação, cenografia, formação de públicos, isto é, na relação entre artista e público/teatro e cidade. (in ALMEIDA & KOUDELA, 2015, p.120)

O espaço, assim como o tempo, é dividido em duas instâncias: real e ficcional. Esta cisão colabora para o pensamento pendular e/ou concomitante de reconhecimento da camada ficcional sobre o real, a qual nos ativemos até o final do primeiro capítulo.

C.1) Real

O espaço real é onde a obra se realiza. Trata-se do espaço tridimensional onde acontece a ação, isto é, o teatro ou qualquer que seja o espaço propriamente, com sua arquitetura, cores, texturas, localização... Wehbi sugere que façamos com que o espaço real seja notado, que deixemos transparecer a representação. Ao denunciar os meios semânticos tornamos a representação (a Realidade Secundária) mais potente. Quanto mais exposto, mais se pode ficcionalizar, e mais se mergulha no jogo.

C.2) Ficcional

O espaço ficcional, por outro lado, é onde se passa a obra. No teatro ocidental do princípio do século XX, especialmente com o trabalho de Stanislavski, buscava-se destruir ou desmanchar o espaço real

do teatro para induzir o público a pensar estar em outro lugar. Esta técnica é comumente chamada de ilusionismo e persistiu por um longo período e em diversas localidades, sendo possível observá-la mesmo atualmente, inclusive em espetáculos de cunho não realista/naturalista. É possível, porém, considerar-se o espaço real e pensá-lo também como espaço para ficção.

A ordem de pensamento e escolha do espaço pode ser ditada tanto por um, quanto pelo outro. É possível pensá-los simultaneamente, o ficcional depois do real, ou o real depois do ficcional, e isso pode proporcionar uma dramaturgia sensorial, guiado pelos sentidos. Podemos, por exemplo, escolher realizar uma peça num galpão abandonado porque isso dialoga com nosso espaço ficcional. Pensando desta forma, adequamos o espaço real ao espaço ficcional. O mesmo pode se dar pela via oposta, iniciarmos a pesquisa ficcional a partir do espaço concreto onde se dará a obra. Este pensamento se aproxima do que se costuma chamar *site specific*, como na definição apresentada por Jorge Louraço:

Uma parte importante da produção teatral contemporânea é feita em espaços não convencionais, desde grandes edifícios, fábricas ou casas abandonadas, passando por garagens, museus ou monumentos públicos, até jardins, praças e ruas, utilizando os espaços arquitetônicos existentes em vez de uma cenografia desenhada e construída. A esse tipo de produção, resultado ora da dificuldade de acesso a teatros e palcos ora de uma decisão programática, aplica-se a designação inglesa *site-specific*, isto é, “específica do lugar”. (in ALMEIDA & KOUDELA, 2015, p.159)

É possível notar este procedimento na obra *PROYECTO MUSEOS IV – CUERPOS VILES: MUSEO DE LA MORGUE JUDICIAL*, entre várias outras obras de Wehbi. Segundo o texto presente no site do artista:

A partir da análise e pesquisa dos conteúdos do Museu do Necrotério Judicial de Buenos Aires, escolheu-se um espaço - o palco e os camarins subterrâneos da sala Barea Rojas do Centro Cultural Municipal Batato, transformados em desagradável superfície e porão - e um formato - a instalação teatral, simultânea, repetitiva e asfixiante - para construir um relato que desse conta do caráter lombrosiano daquela instituição. O referido museu

está montado conceitual e factualmente como uma espécie de "Triunfo da Vontade" fascista, onde os corpos das minorias destroçados são exibidos. A exposição indecente de abortos de prostitutas, cabeças de bêbados miseráveis destroçadas em brigas de baixo nível, fragmentos de pele tatuada de algum estrangeiro em situação irregular, intestinos podres de um morto solitário de hospital público, etc., torna-se um espelho de uma sociedade altamente classicista e discriminadora, onde o outro só tem lugar em uma garrafa cheia de formol.¹⁸



Figura 8 - Fotografia de PROYECTO MUSEOS IV – CUERPOS VILES: MUSEO DE LA MORGUE JUDICIAL. Disponível em: <<http://emiliogarciawehbi.com.ar>>. Acesso 14 maio 2019.

Ainda que o espetáculo não aconteça no espaço do necrotério que serviu de inspiração para a criação da obra, a escolha do espaço real do teatro se deu em função de sua arquitetura: o espetáculo tinha início na parte inferior do edifício, o porão e os camarins, e subia até chegar ao palco, conduzindo o público por toda a estrutura asfixiante do prédio, transformada por imagens e situações criadas a partir da visita de Wehbi ao Necrotério Judicial de Buenos Aires.

Outra obra que ajuda a compreender este pensamento, especialmente por se tratar de uma obra mais próxima da área das artes

visuais, é o *Proyeto Filoctetes*. Realizado em três cidades distintas (Buenos Aires, Viena e Berlim), a obra consiste em espalhar bonecos hiper-realistas que aparentam ser moradores de rua pelo espaço público durante uma quantidade de horas do dia, sendo dispostos de formas cotidianas ou extracotidianas. Para cada boneco, uma equipe de três pessoas fica encarregada de cuidar da produção do boneco e sua realocação em caso de incidentes (transeuntes que moverem os corpos, policiais, etc.), e também do registro das reações – ou da falta delas – dos transeuntes. Este registro é depois analisado em uma oficina, exposto publicamente e acompanhado de um debate público com um sociólogo, nos dias posteriores à performance.

¹⁸ Texto extraído em: <<http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/proyecto-museos-iv-cuerpos-viles-museo-de-la-morgue-judicial/>>. Acesso em 09/05/2019. Tradução de minha responsabilidade.

A escolha dos locais onde se alocarão os corpos não é feita de forma arbitrária, e sim pensando nos conteúdos simbólicos, históricos e geográficos da cidade, bem como no fluxo de pessoas. A relação que se estabelece com o espaço leva em conta suas características reais para sugerir rupturas e, em certa medida, ficcionalizações: ao longo do período em que os bonecos são dispostos, a equipe responsável pelo boneco vai colocando-o em situações e posições cada vez mais absurdas e/ou desumanas, elevando o grau de ficção e estranhamento.



Figura 9 - Fotografias do Proyecto Filoctetes em 3 cidades diferentes. Disponível em: <<http://emiliogarciawehbi.com.ar>>. Acesso 14 maio 2019.

D) Tempo

Da mesma forma, o tempo se divide em duas camadas: real e ficcional.

D.1) Real

Trata-se do tempo real do espetáculo, isto é, não somente a duração da obra, mas também da data e do momento em que acontece, o horário, o dia. Convenciona-se ignorar estes dados quando estamos em representação, porém eles podem ser utilizados como material criativo.

D.2) Ficcional

O tempo ficcional do espetáculo, como a data e horário, a duração (podem-se passar dias, meses e anos ficcionais). Todavia, Wehbi

defende que o tempo é sempre real, nós sempre assistimos as coisas se passando em tempo real, no agora: mesmo quando vemos uma montagem de passagem de tempo na qual é possível lermos a passagem de anos ficcionais em três minutos de espetáculo, o tempo ainda permanece real (três minutos).

D.3) Percepção subjetiva do tempo

É possível, ainda, manipular a sensação do espectador para que o espetáculo pareça muito maior ou muito menor do que o tempo real; Esticar ou diminuir a percepção de tempo do espectador, inserindo mais cenas/elementos, ou espaçando-os no tempo. Isto torna a percepção de tempo do espectador distinta da percepção corrente.

E) Dramaturgia anterior

Esta categoria não foi inserida na morfologia por Wehbi, e sim por mim, a partir de uma aula na SP Escola de Teatro ministrada por Cássio Santiago¹⁹, na qual ele nos apresentou a ideia de uma dramaturgia anterior. Este adendo serve para agrupar duas partes da morfologia de Wehbi não categorizadas. Considera-se dramaturgia anterior todo material relacionado ao espetáculo que não seja o próprio espetáculo, isto é: toda a informação à qual o espectador tenha acesso a respeito da peça anteriormente à própria peça gera no mesmo experiências e expectativas, que podem ser utilizadas para criação de sentido quando o mesmo esteja presente durante a realização da obra.

E.1) Título

O título é, de modo geral, uma das maiores dramaturgias anteriores de um espetáculo. É muito raro ir a um espetáculo sem conhecer ou ter acesso ao seu título. Este sugere coisas ao espectador e é o primeiro elemento de comunicação com o mesmo. Pode-se usar do mesmo para guiar uma percepção geral do espectador, ou então utilizar-se do mesmo para criar outras camadas de signo e atritos.

¹⁹ Curso realizado na SP Escola de Teatro, São Paulo - SP. Inaugurada em 2010 é um centro de formação de artista de Teatro considerado o maior da América Latina, e oferece cursos de formação em algumas áreas do Teatro, entre elas a Direção. A aula especificamente mencionada foi ministrada por Cássio Santiago, o qual é graduado pela UNICAMP, fundador do grupo paulistano Zaum, e diretor da Cia Teatral Ueinzz entre 2007-2011.

Em 2004, Wehbi montou um espetáculo intitulado *Hamlet de William Shakespeare*, texto escrito por Luis Cano, e utilizava-se da expectativa não cumprida do público de assistir ao clássico shakespeariano sugerida pelo título para criar atritos e outras leituras sobre a história argentina.

E.2) Materiais Paralelos

Trata-se de todo material ao qual o público tem acesso anterior à obra. Programas, imprensa, mídia. Estes objetos não são a obra, mas sim uma obra outra. Em alguma medida, criam informações paralelas ao espectador que ainda não está em contato com a obra. É possível dialogar com o espectador e propor que o mesmo trace paralelos entre estas informações e as que estão presentes na peça. Por exemplo, adicionar um texto em outra língua na obra e entregar a tradução apenas no programa, ou adicionar materiais visuais/textuais que possam contradizer ou propor outro ponto de vista à obra.

F) Intérprete

Wehbi dá preferência ao uso da palavra Intérprete em detrimento das palavras ator e *performer*. Isto se dá por uma busca de um espaço intermediário, que dialogue com ambas as funções e entre em contato com a realidade e a ficção e transite entre elas:

Eu diria que o intérprete é justamente o intermédio entre o ator e o *performer*. O intérprete é aquele que utiliza as ferramentas de atuação que lhe são úteis, e as ferramentas do corpo presente do *performer* que lhe são úteis, e faz uma mistura, lidando com ambos os campos destes universos que lhe permitem trabalhar sobre a ficção pura ou sobre o real puro, sem que seja um problema pendular ou inclinar-se para um lado e/ou para o outro. Então é isso que me interessa, por isso gosto do termo intérprete, porque pode ser usada para interpretar ou traduzir, para fazer uma tradução de algo que tem que se realizar no momento e decidir com quais ferramentas fazer esta tradução, isto é, de que modo vai interpretar. E tem as ferramentas de seu próprio corpo, de seu próprio “estar aí” ou de seu saber, e o saber, digamos, são todas as ferramentas aprendidas. (WEHBI, 2018, s/n)

Este olhar ajuda a compreender o restante das subdivisões morfológicas presentes na categoria intérprete, como veremos a seguir, inclusive distinguindo entre o real e o ficcional. Todas as categorias abaixo estão listadas para o pensamento material do corpo do intérprete, mas podem e devem ser pensadas também para a ficcionalização deste corpo, através de métodos interpretativos comumente utilizados por atores.

F.1) Corpo

É possível tomar o corpo do Intérprete como campo interpretativo, ao compreender sua materialidade como primeira instância. Nos aponta Sônia Machado de Azevedo:

Os intérpretes das artes da presença, aquelas que dependem da presença física do intérprete, em tempo e espaço reais, necessitam de um corpo atuante treinado para isso, ou seja, um corpo/ser em cena, que acaba por descobrir-se também objeto da arte, perceptível e significante. Seu treinamento é, ao mesmo tempo, um reconhecimento da própria corporeidade e a busca dessa outra corporeidade cênica e presencial. Esse corpo/intérprete/atuante tem um trabalho específico: o de se reconhecer imagem para o outro, significância para o outro, rede de intenções e interpretações de intenções e sentidos com um ou múltiplos significados. (in ALMEIDA & KOUDELA, 2015, p.36)

Ele possui dados *per se*: qual seu peso, sua altura, sua idade, a cor de sua pele, seu cabelo, se está grávido, se tem pelos, cicatrizes, doenças... Esta informação material é a potência do ator em fricção com a ficção. Uma espécie de *physique du rôle*, que entende o corpo como criador de sentido e aproveita-se disto para criar signos e leituras, mas que subverte as convenções.

Esse corpo se apresenta às vezes: 1. Como o corpo real de um performer, que não desempenha nenhum papel; 2. Como o corpo representado de um ator, o qual imita uma personagem; 3. Ou ainda, por fim, como um corpo desfigurado, que não é mais aquele de uma pessoa, todavia não é mais que um material, uma coisa entregue a todas as experiências (...). Nos dois primeiros casos, a inteligência do corpo é o reconhecimento da razão e de “razões do corpo” (suas motivações (...)) No terceiro caso, o corpo desfigurado não pode mais se constituir em tema, seja por que a desfiguração seria mortal, seja porque o outro (o espectador, neste caso) não chega (ou ainda não?) a se situar em uma perspectiva pós-humana, num universo em que o corpo, mesmo permanecendo

matéria, contribuiria certamente para construir um objeto estético. (PAVIS, 2017, p.71)

A obra *58 Indícios Sobre o Corpo*, tanto em sua versão argentina quanto em sua versão brasileira se aproveita genuinamente destas questões ao aglomerar num mesmo espaço 58 corpos com características extremamente variadas, propondo um olhar o mais diverso possível sobre o corpo e gerando, por estas distinções, uma percepção coletiva.



Figura 10 - Fotografia de 58 Indícios sobre o corpo (Versão Brasil) - Disponível em: <<http://emiliogarciawehbi.com.ar>>. Acesso 14 maio 2019.

F.2) Movimento/Coreografia

Além de nossa aparência física, a forma como o nosso corpo se move e quais movimentos é capaz de fazer ou não também é parte das possibilidades morfológicas do intérprete.

O movimento é primordialmente o movimento que a cena torna visível, o que Deleuze designa – ou propõe –, pois o teatro, diz ele, contra o “falso movimento da dialética hegeliana”, “é o movimento real; e de todas as artes que ele utiliza, extrai o movimento real” (*Diferença e repetição*). (SARRAZAC, 2012, p.123-124)

É possível determinar ações que gerarão leituras a partir de movimentos realizados por intérpretes ou de sua incapacidade de realizá-los.

F.3) Gestualidade

O mesmo se aplica a expressividade distinta do corpo inata ao sujeito, a sua gestualidade, expressividade facial e a forma como seu corpo se comporta de modo geral, também como signo. Maneirismos próprios do intérprete podem ser material de criação para a construção da obra. É possível tomar a definição de gesto proposta por J. Guinsburg e Rosangela Patriota:

O “gesto” pode ser definido como um movimento expressivo feito intencionalmente ou decodificado como tal, constituindo-se em um signo com significante e significado, no sentido de que sua leitura ocorre a partir de condições psicológicas da emissão/recepção e segundo padrões culturais e sociais vigentes. (in ALMEIDA & KOUDELA, 2015, p.89)

F.4) Palavra/Linguagem

Aqui, Wehbi divide a palavra em forma e conteúdo, considerando que o conteúdo é o que se expressa no campo semântico comum da linguagem, e que a forma é o que altera o sentido, a partir do som que utilizamos para emitir a palavra, modificando tom, volume, velocidade, etc. A combinação destes dois pontos é o que se chama de interpretação de texto, e esta é pautada no estilo, na forma de interpretar.

G) Sensorialidades

As próximas categorias da morfologia da cena desmembram o que se pode chamar de *sensorialidades* da cena. Utilizo o termo sensorialidades ao invés do mais comum visualidades, para que desta forma seja possível agrupar também outras camadas técnicas que se pautam em outros sentidos do espectador.

G.1) Sonoplastia

Os sons emitidos durante a obra, que compõem a mesma, seja de forma intencional ou incidental. Importante frisar que Wehbi não

insere neste campo os sons emitidos que representem a fala dos intérpretes, estando estes conectados à categoria anterior.

G.1.1) Som material/Real

Como vem acontecendo até então, temos uma divisão entre realidade e ficção nesta categoria. O som material provém da própria materialidade do espaço/situação. Trata-se do som produzido por pisos de madeira, eco de uma sala, invasões sonoras, etc. Estes sons pertencem ao espaço anteriormente a qualquer ficção que se imponha sobre ele e devem ser considerados conscientemente pelo diretor em sua encenação.

G.1.2) Sonorização

Aqui, trata-se do som produzido poeticamente, isto é, escolhidos ou criados para estarem presentes na obra. Isto inclui os efeitos sonoros fictícios, representativos ou não – sons de bomba, portas que se abrem, sons inventados e que não tem correlação com sons reais – e também as próximas duas categorias.

G.1.2.1) Musicalização

A música, porém, é subdividida em duas subcategorias a parte dentro do campo da sonorização. Esta, que é a primeira delas, prevê a inserção de músicas pré-existentes ao espetáculo no mesmo, para reforçar ou contradizer o discurso presente visualmente. Isto é, a inserção de músicas como hinos nacionais, canções populares, composições clássicas, etc. Toda peça musical que tenha sido composta para outro fim que não o espetáculo. Esta musicalização pode ser:

G.1.2.1.1) Diegética

O que significa que está em acordo com a cena, é orgânica e natural à cena. Compõe o sentido dos signos presentes visualmente e do tom da cena, sublinhando ou adicionando no mesmo sentido do que já se vê.

G.1.2.1.2) Extra Diegética

Que está contra a cena, interrompe ou contradiz os signos apresentados através de outras sensorialidades, cria camadas de atrito e aumenta a amplitude dos significados. Todavia, a música extra-diegética não está nunca fora da cena, encontra-se sempre como parte integral do discurso estabelecido pela cena.

G.1.2.2) Música Original

Além da musicalização, é possível também inserir músicas criadas especificamente para a obra que está sendo criada. Isto é, o público não teve acesso a estas músicas anteriormente à sua audição em conjunto com os signos presentes na cena. Estas também podem ser diegéticas ou extra-diegéticas.

G.2) Luz

Joaquim Gama define e desenvolve:

A iluminação configura-se como a relação entre uma fonte de luz que emite uma irradiação e um objeto. O sol, velas e refletores são exemplos de fontes irradiadoras de luz. Em qualquer contexto, a iluminação possui qualidades distintas, quais sejam:

DISTRIBUIÇÃO: é a relação espacial entre o objeto e a fonte de luz, levando-se em conta a quantidade e a posição das fontes de luz em relação ao objeto;

INTENSIDADE: quantidade de luz emanada pela fonte que chega até o objeto iluminado. (...)

COR: qualidade especial que deriva de uma determinada emissão incompleta por parte da fonte de luz. (in ALMEIDA & KOUDELA, 2015, p.94)

A iluminação do espetáculo também é dividida em categorias que sobrepõe e friccionam o real e o ficcional:

G.2.1) Luz Material/Escuro/Natural

Assim como na sonorização, a luz material do espaço (ou a ausência dela) seja ela iluminação natural de janelas, frestas,

claraboias, etc., presentes no espaço sem a intervenção humana. Além disso, considera-se também o horário da apresentação como possibilidade de iluminação e o trânsito do espectador da iluminação corrente para a iluminação poeticamente elaborada.

G.2.2) Luz Artificial

Aqui, trata-se de qualquer luz produzida pelo homem, não somente as de fonte elétrica, isto é, velas, lampiões, reflexos intencionalmente produzidos por espelhos ou superfícies criadas para refletir a luz, etc. Aqui se incluem as luzes criadas poeticamente pelos artistas da obra, a qual Joaquim Gama chamará de Iluminação Cênica:

A iluminação cênica, uso expressivo das qualidades controláveis da iluminação, possui diversas finalidades. Não há concordância quanto aos elementos que compõem essas finalidades e, dependendo do autor consultado, serão apresentados mais ou menos elementos e, em alguns casos, eles estão agrupados de diferentes formas. Portanto, apresenta-se aqui uma forma de agrupamento destas finalidades, as quais podem ser assim divididas:

VISIBILIDADE SELETIVA: criar condições de visibilidade para o que está ocorrendo em cena, iluminado todo o campo de ação ou conduzindo o olhar para o que deve ser visto e, assim, afastar o olhar daquilo que não quer que seja visto. (...)

REVELAÇÃO DA FORMA: considera e reitera o aspecto tridimensional do espaço cênico e tudo que está no campo de ação, articulando os elementos da iluminação para reforçar a terceira dimensão – a profundidade – dando volume aos objetos.

COMPOSIÇÃO: (...) Esse pode ser representado pela passagem de um estado luminoso para outro, pelo movimento da luz (a chama de uma vela ou um refletor carregado por um ator), pela utilização de refletores motorizados que mudam a direção da luz e, por fim, pela composição de todos esses elementos em diversas combinações.

CRIAÇÃO ATMOSFÉRICA: essa finalidade da iluminação cênica se configura como a responsável pela criação de climas que envolvam o espectador, tal qual a atmosfera que envolve a terra. (...) (in ALMEIDA & KOUDELA, 2015, p.94-95)

G.3) Visualidades

O campo das visualidades, como o nome sugere, trata de tudo aquilo que se vê em cena. As cores, texturas, volumes, perspectivas, linhas de movimento visual e pontos de vista possíveis dos materiais elegidos para compor o que se vê.

G.3.1) Cenário

Cenografia tem como significado de seus radicais: “grafia”, isto é, escrita, e “ceno”, da cena. Trata-se, portanto, dos elementos que compõe o espaço cênico elaborado poeticamente para a obra. É importante, sempre que possível, utilizar-se de maquetes em escala para ter noções a respeito de como se comportam os pontos de vista e as angulações do público.

G.3.2) Figurinos

Esta categoria refere-se às indumentárias utilizadas pelos intérpretes. Durante o processo de criação, é preferível contar com amostras de tecidos para ter-se a dimensão de como os mesmos reagem à luz e contrastam entre si e com os outros elementos. De acordo com Fausto Viana, leva-se em conta alguns dos aspectos do figurino para a sua criação:

Cor: As cores são parte do inconsciente coletivo, codificadas desde o teatro grego. (...)

Forma é a maneira como a peça vai ser cortada – um vestido trapézio, por exemplo, ou a maneira como um pano será usado no corpo do ator.

Volume é o espaço que um traje e seus detalhes ocupam. No palco, pelo próprio tamanho, nada discreto funciona bem. Até para ser discreto, tem que ser exagerado.

Textura de um tecido em cena, que tem resultados surpreendentes. O efeito é promovido pela interação da luz com a textura da superfície, não necessariamente do tecido no sentido convencional. (...)

Movimento aponta para a disponibilidade do traje de acompanhar – ou mesmo restringir, se esse for o interesse – os movimentos e os deslocamentos espaciais do ator/performer.

Origem indica dois caminhos: o traço etnológico que acompanha a vestimenta (uma casula eclesiástica, um capote do Alentejo, uma bombacha...) e a origem do material que a compõe. (in ALMEIDA & KOUDELA, 2015, p.78-79)

G.3.3) Adereços

Adereços, isto é, objetos e substâncias que se mantêm em contato com o corpo do intérprete (como máscaras, óculos, perucas, próteses, maquiagens, etc.) ou que sejam ferramentas expressivas utilizadas na cena pelos atores.

Em última instância, um adereço é um objeto que está em cena e que vai ser utilizado, tendo suporte ou apoio no ator/*performer* durante a encenação e que deve ter utilidade como ferramenta expressiva no todo do espetáculo. (VIANA in ALMEIDA & KOUDELA, 2015, p.19)

G.4) Outros sentidos

É possível, ainda, abordar os outros sentidos do espectador, como o olfato, o paladar e o tato, sempre em diálogo com o que a cena vem construindo, e deve-se considerar que estes elementos podem ou não ser utilizados, evidenciando suas características reais ou ficcionalizando-as. A presença de um grande pedaço de carne, como em MOBY DICK,



ODER DER WEISSE WAL, performance duracional de Wehbi na qual os artistas leem

Figura 11 - Fotografia da performance MOBY DICK, ODER DER WEISSE WAL, realizada em 2007 em Munique. Disponível em: <<http://emiliogarciawehbi.com.ar>>. Acesso 14 maio 2019.

ininterruptamente o livro homônimo de Herman Melville durante 26 horas e 30 minutos, não é apenas um signo visual extremamente

forte como também um signo olfativo que vai se tornando mais evidente com a passagem do tempo.

Na página seguinte se encontra um diagrama da estrutura morfológica apresentada até aqui, de forma a ser possível a análise dos elementos em suas correlações estruturais. O diagrama foi elaborado por mim a partir de gráfico semelhante apresentado por Wehbi em seu *workshop*, porém contém alterações que eu realizei ao estruturar esta proposta de morfologia da cena.

produto da própria história do indivíduo criador e, segundo Wehbi, surge de obsessões neuróticas da primeira infância. É capaz de gerar uma constelação de elementos de empatia com o artista, que enxerga ou percebe neles motes criativos e questões próprias.

ESTRUTURA MORFOLÓGICA DA CENA

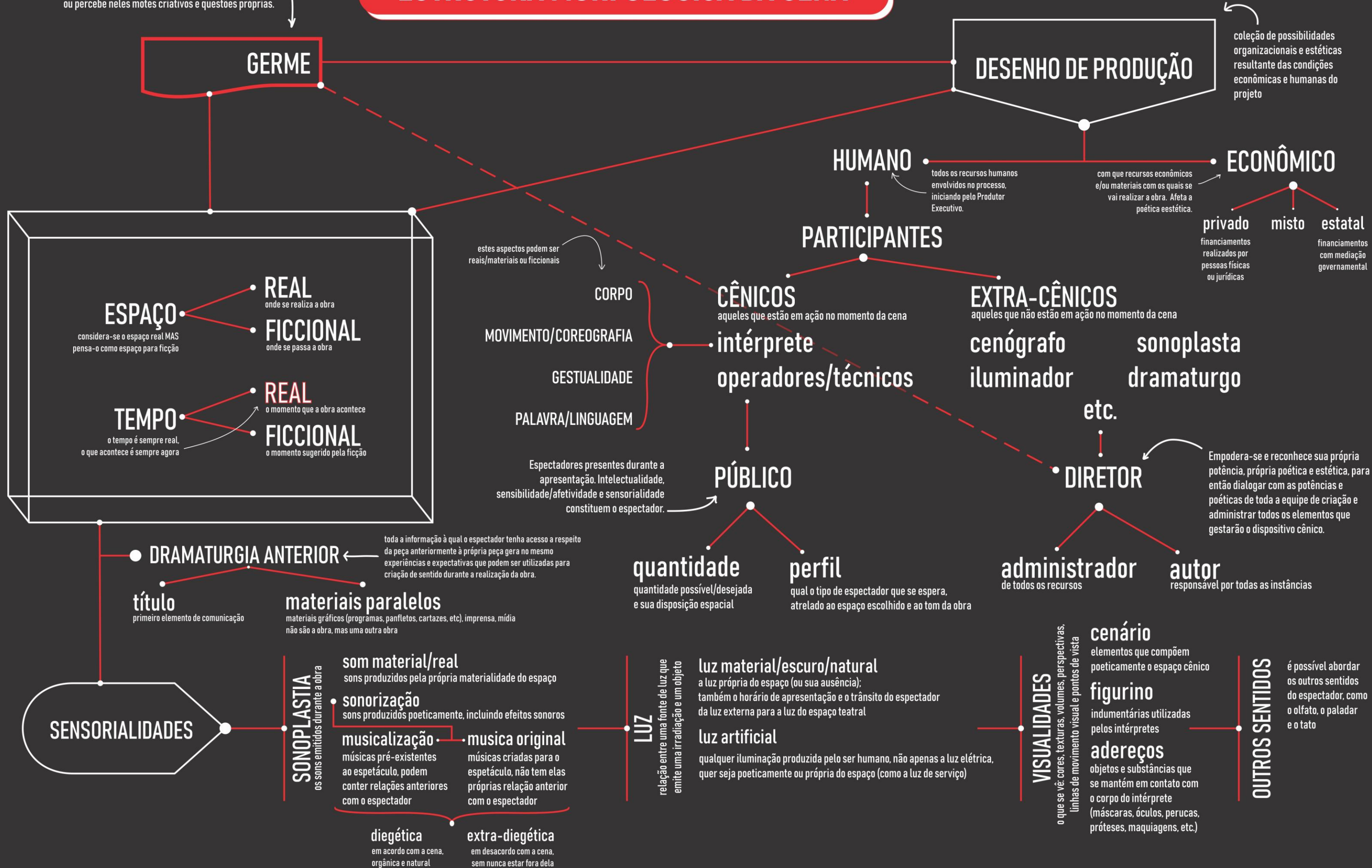


Figura 12 - Gráfico de Estrutura Morfológica da Cena

2.4 REALIDADES E/OU FICÇÕES

Estas são as peças que, em conjunto, integram o dispositivo cênico no qual se institui o Universo Cênico. Há possibilidades infinitas de ampliação e aprofundamento em cada uma destas peças, num movimento vertical tanto para cima quanto para baixo – como quem sai dos átomos e se desloca em velocidade em direção às galáxias que constituem o universo, e vice-versa. Entretanto, o olhar restritivo proposto por Wehbi nos ajuda a ter um panorama mais amplo e, simultaneamente, específico de cada parte e de como esta interfere (de forma não combinatória) no processo. Possibilita, por exemplo, que um diretor se debruce sobre uma obra que se inicia e gere alguns planos para estas peças aqui descritas antes de o processo se iniciar, não na tentativa de capturá-lo em algo anterior, mas sim de gerar diálogo com os acidentes, transformações e diversidades que ocorrem entre o que se espera/planeja, e o que a obra é/vai se tornar.

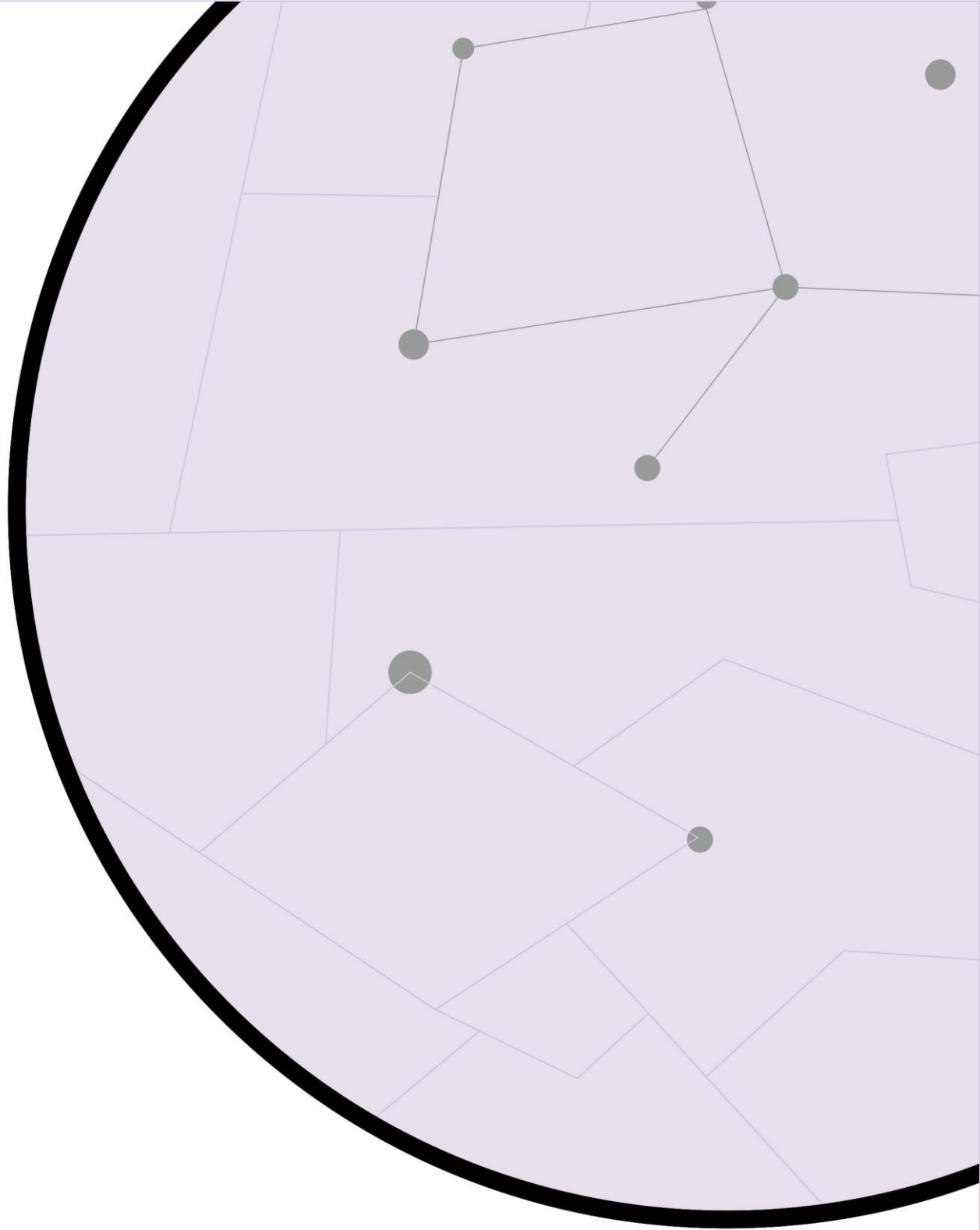
Isto se dá, em especial, pela divisão que atravessa boa parte das categorias, e que tem início na percepção que Wehbi empresta de Castelucci frente à matéria: real x ficcional. Ao revelar a materialidade das coisas, Wehbi debruça-se também sobre a ficcionalização, a metáfora e a representação, e o embate combinatório das duas coisas na obra. O que acontece é que, ainda que na estrutura morfológica apresentada anteriormente, a Realidade e a Ficção (ou Realidade Primária e Realidade Secundária) sejam analisadas separadamente em alguns dos verbetes, ambas são percebidas pelo espectador de forma simultânea: ao assistir um espetáculo, tem-se a vista toda a sorte de elementos, sua própria materialidade, e simultaneamente os signos representativos aplicados pela equipe de criação por sobre a matéria. Este dado, inclusive, contribui para a dinâmica concomitante dos espaços potenciais em atrito com a realidade, e o entendimento de que mesmo isso é parte do dispositivo cênico pode contribuir para a gestação do Universo Cênico e sua manutenção.

Este embate entre Realidade e Ficção, presente no teatro de modo geral e pensado esteticamente nas obras de Wehbi, é parte fundamental do Universo Cênico, e creio eu que, ainda que não seja de forma consciente até este momento, está presente também no meu trabalho. Ao reconhecer a unidade

sistêmica de meus espetáculos, o público sugere um olhar que transpassa a obra e atinge suas partes: elas tornam-se algo único, se conectam e se revelam, fazem funcionar. É um ponto de vista que se dispõe sobre as coisas em si, de forma semelhante à materialidade de Castelucci a qual Wehbi se debruça, e isso talvez também seja o motivo de espectadores falarem sobre a plasticidade do meu trabalho, o cuidado com os detalhes.

Não é incomum, em espetáculos que dirijo, atritar cenas extremamente imersivas, que tenham grande poder de jogo, com quebras e aberturas para o público, e em seguida voltar a afundá-los na obra. Este jogo de aproximação e afastamento pode dar-se inclusive em microações, tons e movimentos que não parecem orgânicos, saídas inesperadas do ritmo, elementos estranhos ao conjunto proposto... talvez, por um tempo, isto fosse apenas uma espécie de estilismo, um simples jogar com as formas para produzir efeitos e capturar a percepção do expectador. Entretanto, nos últimos tempos, passei a investigar estas possibilidades como elemento estético: lembrar o espectador que o que ele vê é, antes de tudo, teatro.

Em O Acidente, espetáculo da Falsa Cia. dirigido por mim em 2018 em Uberlândia/MG, utilizo esta ideia de revelar o teatro nas microações justamente pela temática ampla da montagem. Reconheci no texto de Bosco Brasil questões a respeito da imagem que temos de nós mesmos e dos outros, e de como inventamos a nós e aos outros – e a própria realidade. Apoiado nessa perspectiva, me debrucei sobre uma encenação e interpretação que, em primeira instância, soa realista, mas sempre com certa nota errada, uma pequena dissonância perceptível, que vai aumentando até tomar o espetáculo como um todo. Conforme o espetáculo avança, os jogos cênicos vão aumentando, tornando a peça cada vez mais estilizada, cada vez menos realista, até manter-se apenas o tom da interpretação como uma coluna vertebral móvel. Isso tudo, cercado por uma palheta de cores restrita e uma estrutura sonora apoiada nos elementos textuais e numa escolha temporal – sons automotivos e músicas dos anos 90. Assim, constitui-se o Universo Cênico do espetáculo, que gira os motores quando os intérpretes Thiago Di Guerra e Juliana Nazar encontram-se com os espectadores participantes.



CRIAÇÃO[~]₅

de volta ao big bang

A escolha por encerrar o segundo capítulo abordando um espetáculo dirigido por mim permite que adentremos, por fim, o momento prévio à existência do Universo Cênico. Já que o Universo Cênico se constitui quando o ator age na presença dos espectadores dentro de um dispositivo criado pelas partes anteriormente discutidas na morfologia da cena, como se dá a criação deste dispositivo? Como se montam as partes numa coesão única que seria a própria obra? Este é, claramente, o momento do processo criativo, anterior à presença do espectador, o qual jamais terá dimensão completa do que levou à obra.

É por esses motivos que começo a me afastar da obra de Emílio Garcia Wehbi e dou início à análise de um de meus processos criativos. Não havendo a possibilidade de análise de um processo criativo de Wehbi durante esta pesquisa, e também por que este texto se dispõe a olhar para a obra do diretor argentino buscando uma reflexão sobre o meu próprio fazer, acredito que seja um excelente momento para mudar um pouco o ponto de vista e lançar mão de uma descrição de um processo criativo próprio. A obra de Wehbi segue sendo parte das considerações, mas agora divide espaço também com meu próprio trabalho, em um esforço de análise e reflexão sobre meu fazer que é característico da criação desta pesquisa – afinal, não era exatamente sobre as palavras usadas para descrever meu trabalho que me debrucei antes de dar início à este material?

A partir daqui, desbravaremos a criação deste dispositivo criativo que virá a tomar forma no momento da cena, transportando o espectador para um universo outro, e também abordaremos o papel do diretor dentro desta construção.

3.1 DISPOSITIVO CRIATIVO

Ao falarmos de dispositivo para designar o sistema do qual emerge a obra, nos detivemos em sua função cênica relativa ao espetáculo. Gostaria de propor que, agora, buscássemos nova perspectiva sobre a ideia de dispositivo para encontrá-la também no processo de criação e nas relações estabelecidas pelo diretor dentro de um processo criativo. É de minha opinião que a poiesis

do diretor, dentro do microcosmo que constitui a equipe criadora da obra, perpassa a criação de dispositivos como proposto por Agamben:

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - por que não - a própria linguagem, que talvez seja o mais antigo dos dispositivos [...] (AGAMBEN, p.40-41)

Sendo assim, a noção de dispositivo tem função não apenas para a compreensão do Universo Cênico, como sugerido anteriormente, mas também em âmbito prático, no trabalho do diretor. O diretor, ao contrário do que pode ter aparentado, não criará o dispositivo-obra do qual tratamos até aqui, mas sim um dispositivo mais amplo, constituído por uma quantidade de elementos, o qual, este sim, levantará o dispositivo cênico. Isto é, o diretor cria, então, um dispositivo gerador de outro dispositivo: o diretor lida mais com o campo movediço e de jogo do processo, o qual acaba por gestar, em conjunto com toda equipe de participantes do mesmo, a obra.

É na provocação dialógica entre diretor e demais participantes que se dá o processo; acredito que, independentemente de onde parte o começo da criação – isto é, seja a proposta de um diretor, ou de um grupo que o convida já com alguns elementos estruturados -, é função do diretor guiar e constituir o sistema criativo do qual vai emergir a obra. Isto, inclusive, me parece constituir a poiesis do diretor: sua forma de lidar com o processo criativo, as relações entre os materiais constitutivos, a condução e os procedimentos que ele propõe e a forma como olha para a construção deste dispositivo criador.

Isto por que, ainda que seja o diretor quem conceba o tom geral da iluminação de um espetáculo, por exemplo, é o iluminador quem de fato vai criar e esmiuçar todo o trabalho, e invariavelmente vai propor coisas em resposta ao que recebe como provocação. Os integrantes do processo respondem uns aos outros, mediados pelo diretor – e aqui acredito que a mediação pode acontecer de diversas formas, desde as mais estritas e

centralizantes, até as mais livres. É o diretor quem organiza e administra as regras no processo criativo, objetivando a criação da obra – ainda que algumas regras se instituem organicamente. Chamo de “regras”, aqui, a lógica de funcionamento da obra, as que regem o jogo e as que se constituem o processo de criação. O diretor é responsável por elaborá-las (ou torná-las visíveis) e garantir que elas façam sentido dentro do contexto em que estão inseridas.

Este outro conjunto de regras, que estou chamando de dispositivo criativo, cria o Universo Cênico – ele próprio outro dispositivo, um dispositivo cênico, um conjunto de regras que permite o transporte dos participantes para ele mesmo. Mas é importante compreender que as regras de ambos os dispositivos sempre vão partir das regras da realidade corrente. Emílio Garcia Wehbi, em entrevista concedida, faz apontamentos a este respeito:

Se nós pensarmos nas regras da vida social, existem as regras naturais, as regras da física, não sei, todas as regras que regem fisicamente a ordem do mundo, e depois uma série de regras sociais que o homem construiu para viver em sociedade. Tendo estas - as naturais e as sociais - como antecedente, a ideia de construir um universo próprio com regras próprias tem a ver com, tomando como referência estas regras, alterar essas lógicas para que essas regras funcionem como referência para o espectador, alterar e produzir um novo sistema de regras, especialmente as sociais - não tanto com as naturais já que com estas pouco se pode fazer - justamente para fazer notar o campo de possibilidades utópicas que tem a obra de arte. Então, para que o espectador compreenda as novas regras deste universo, tem de haver uma referência sobre mundo real. Mas por outro lado, deve-se estabelecê-las de maneira sistêmica dentro da obra, de maneira endogâmica²⁰ dentro da mesma obra para que o espectador entenda quais são estas regras próprias, e a partir daí apreenda que este é um universo que não tem relação direta com o real, mas sim que está jogando com essa realidade de maneira lúdica. (WEHBI, 2017, s/n)

Todavia, o processo de criação e elaboração destas regras se dá em dois campos distintos que ocorrem simultaneamente: a elaboração da obra e do processo relacional de criação. De fato, ambos os campos interferem um no outro, e certas regras no que tange à obra são determinadas por questões do campo do processo relacional, e o inverso também ocorre. A poiesis do diretor

²⁰ Endogamia é o termo utilizado para referir-se a casamentos consanguíneos. Emílio utiliza-se do termo em noção metafórica quanto às regras próprias da obra a serem apresentadas ao espectador.

está relacionada ao modo de lidar com estas duas forças e, com elas, formular um universo de regras coeso e congruente.

Digo isto porque, até o final do capítulo anterior, as regras apontadas parecem tratar única e exclusivamente do momento específico do compartilhamento com o público, o transporte apontado anteriormente. Porém, acredito que o trabalho do diretor é anterior a este momento: o diretor está estabelecendo regras – que podem se modificar e serem subvertidas – o tempo todo ao longo do processo, para dar forma e estabelecer o Universo Cênico. Isto reflete os processos de escolha e também os rituais que se seguem dentro de um processo criativo. Semelhante à situação apontada por Schechner quando relata sobre suas oficinas - um ritual de limpar a sala em silêncio -, o diretor é o responsável por estabelecer regras e procedimentos do ritual/jogo que é o processo de criação: quais serão os exercícios ou métodos utilizados, o comportamento conduzido dos intérpretes e artistas das técnicas, quais as relações que se estabelecem e sugerem sentido de *communitas*, etc.

São partes determinantes deste processo criativo a forma como o diretor provoca os participantes (isto é, como o mesmo se relaciona e interage com os membros da equipe de criação), qual o horário e espaço de ensaio, a dinâmica que se institui durante o mesmo, os exercícios e procedimentos utilizados, os sons emitidos – sejam eles musicais e/ou também a escolha de palavras, além dos estímulos sonoros utilizados nos procedimentos. Para conseguir um estado de tensão e prontidão, o diretor pode fazer uso de um tambor e seus diversos timbres possíveis durante a condução de um jogo, ou pode trabalhar no completo silêncio e influenciar os atores com a ausência de som, ou somente com palavras e frases significativas, somente o som produzido pelos próprios corpos que jogam... Durante o processo criativo de O Acidente, por exemplo, em função da sonoridade do espetáculo (uma festa de aniversário furada), optei por realizar muitos dos ensaios contrastando canções típicas de festas dos anos 90, numa espécie de saudosismo patético, e músicas que trouxessem certa melancolia (como canções da banda Radiohead e músicas instrumentais, por exemplo), intercalando-as com momentos de silêncio onde era possível ouvir os corpos que agiam no espaço e os sons externos da sala de trabalho. Estes momentos ganhavam maior notoriedade justamente pelo contraste com a música anteriormente presente, e gestaram muitos dos

momentos silenciosos do espetáculo, provocando pausas e silêncios. Durante certo período do processo, nos debruçamos sobre a ideia de pausa e procuramos, contrariamente ao que se espera de uma pausa no teatro, esvaziá-las ao invés de preenchê-las. O que significaria um silêncio (em termos sonoros e de movimento) tão completo que não há absolutamente nada para se encontrar dentro dele? Estas perguntas se espalharam ao longo das pausas do espetáculo com a resposta dos atores em cena, dialogando com estas provocações.

Outro exemplo: os ensaios do processo aconteciam sempre durante a noite, e isto dialogava com o clima noturno do espetáculo, e também com condição física dos atores, que haviam passado por uma jornada durante o dia e carregavam no corpo o estado físico de quem esteve trabalhando. Estas condições foram parte integrante do processo e gestaram o tom das cenas e o corpo dos personagens, sendo mais perceptíveis quando realizamos um ensaio durante uma manhã, após a estreia do espetáculo. Os atores atingiram as condições, tempos e ações comuns da peça, mas notava-se certo esforço para isso e também uma distinção de tom: a cena parecia mais clara, mais solta, como em diálogo com o momento do dia, e isto foi notado pelos atores em conversa ao final do ensaio. Assim, percebo que a decisão de ensaiar nos turnos da noite foi acertada por dialogar com o tom necessário para o espetáculo, e deu-se também em função das possibilidades de produção da mesma.

É aqui, neste preciso momento, que identifico a poiesis do diretor: a elaboração de um ritual - e/ou de um dispositivo, como concebido por Agamben, pensando ambas as noções em sentido expandido - que vai culminar na edificação de um Universo Cênico (ele mesmo um dispositivo). Seu papel é colaborar com o processo criativo de todos os outros artistas envolvidos, sem perder de foco a obra, o Universo Cênico que estão elaborando. Tornar possível o diálogo entre eles e permitir que vivenciem um processo que, talvez, possa se assemelhar a um ritual de transformação. Em processos criativos, o senso de comunidade se desenvolve e os indivíduos (às vezes) se transformam. São preparados e conduzidos para o momento em que serão eles os condutores do Universo Cênico – o momento de jogar e de permitir que este mundo inventado viva e respire.

A maneira como um diretor vai criar e conduzir este dispositivo criativo, isto é, sua poiesis, está conectada à forma como o mesmo encara o processo de criação. Existem milhares de modos de se pensar a criação, e para refletirmos sobre isso, gostaria de apresentar os *modelos mentais*.

3.2 MODELOS MENTAIS

Em uma determinada aula de direção teatral que assisti em São Paulo, em 2016, diante de uma emboscada que eu como diretor era incapaz de resolver, recebi do formador a sugestão, entre outras, de que procurasse “livros de administração”. A princípio, parecia tratar-se de uma piada, mas a sugestão reverberou em mim: havia certa arrogância em acreditar que eu saberia muito mais sobre coordenar uma equipe do que um administrador. Então, frente a uma seção de livraria, me perguntei se não haveria de fato nada para descobrir no campo administrativo, e tratei então de buscar pacientemente algum livro que me interessasse.

Nesta busca, dei de cara com um livro intitulado *Criatividade S.A. – Superando as forças invisíveis que ficam no caminho da verdadeira inspiração*, de Ed Catmull. Ainda que o título não tenha me chamado tanto a atenção, Ed Catmull é presidente da *Pixar Animation*, estúdio responsável por *Toy Story* e tantos outros filmes que de fato me inspiram a criar – os quais assisti diversas vezes, inclusive com comentários dos diretores, além de assistir documentários e colecionar artes conceituais sobre os mesmos. De fato, acabei me interessando pelo livro muito mais pela possibilidade de conhecer melhor a dinâmica de funcionamento do estúdio do que pelo motivo inicial.

Acontece que o livro foi bastante útil em termos criativos, e inclusive me revelou algumas técnicas e noções administrativas que me pareciam possíveis de serem utilizadas no meu trabalho. Dentre elas, porém, há uma que gostaria de trazer à tona para pensarmos a respeito do trabalho do diretor: os *modelos mentais*.

O conceito de *modelo mental*, utilizado pela administração em geral para tratar de liderança e formas de trabalho, é apresentado por Johnson-Laird em

1983 na área da psicologia cognitiva e busca apresentar uma determinada ferramenta do pensamento: quando precisamos entender ou explicar como funciona um determinado sistema ou dispositivo, precisamos ter internalizado em nós mesmos uma versão funcional dele, um modelo análogo ao que vivenciamos no mundo material. Podem ser modelos incompletos, não tão fiéis, mas permitem que se compreenda fenômenos, aplique-se causalidade, experimente ações mentalmente antes de aplicá-las. São elaborados através do contato com o meio e outros sujeitos, através de experiências sensoriais, ou através de ensino estruturado e da cultura em que o indivíduo convive. Os modelos mentais são como metáforas, uma forma de representação de um determinado conhecimento.

Ed Catmull (2014) apresenta uma série de modelos mentais de diretores, produtores e outros criadores da *Pixar Animation*. São modelos que, ao buscar aperfeiçoar determinada função criativa, apresentam questionamentos e variações desta própria função. Como o modelo mental de Andrew Stanton, diretor de *Toy Story*, *Procurando Nemo* e *Wall-e*:

Andrew compara o trabalho de diretor ao de um capitão de navio no meio do oceano, com uma tripulação que depende dele para chegar à terra firme. A função do diretor é dizer: 'A terra fica para lá.' Pode ser que esteja certo e pode ser que não, mas Andrew diz que, se você não tiver alguém escolhendo o rumo – apontando o dedo para aquele ponto do horizonte –, então o navio não irá a lugar algum. (CATMULL, 2014, p.234)

Ou o modelo mental de Bob Peterson, codiretor de *Up – Altas Aventuras*, que enxerga o processo de fazer um filme com uma escavação arqueológica:

'Você está cavando e não sabe que dinossauro está buscando', diz Bob. 'Então, surge uma pequena parte dele. E você pode estar cavando em dois lugares diferentes e pensa que tem uma coisa, mas à medida que avança, cavando às cegas, ela começa a se revelar. Quando começa a ter uma ideia do que é, você sabe como cavar melhor. (CATMULL, 2014, p.236)

E tantos outros, com variadas implicações, desafios e sequências de pensamento. Ainda que sejam explicações para o processo de direção de animações cinematográficas, pessoalmente reconheço semelhanças com o processo criativo no que tange o fazer teatral. Isto me gerou a inquietude de

buscar compreender não só o meu próprio modelo mental, como também o de Wehbi.

3.2.1 EMÍLIO GARCIA WEHBI

Wehbi apresenta um ponto de vista próprio sobre a função do diretor:

[...] o diretor pega o que pode contribuir um cenógrafo, um ator, um iluminador, um sonoplasta, e tem de trabalhar com isso, sobre o próprio material, mas também trabalhar colocando-os em relação com os outros elementos de cena, tornando-se assim um autor. Ao transformar-se em autor, tem a potestade²¹ disso que criou, que é a matéria da cena, que está feita pela autoria dos outros autores que participam, mas que não pertence somente a eles, porque a eles pertence somente uma parte. Então a tarefa do diretor é escrever ou fazer a dramaturgia cênica, ou a escritura espacial e, portanto, tem essa potestade de autoridade, em sentido mais convencional se quiser, onde “autora” através da autoridade. (WEHBI, 2018, s/n)

Ainda que não utilize outro termo que não “diretor” para a função que desempenha, Wehbi traz algumas variações para a ideia de “encenação”: “dramaturgia cênica” ou “escritura espacial”, termos que parecem flertar com a ideia de autor como alguém que escreve e adiciona a isto uma terceira dimensão, espaço-temporal. Sendo ele também dramaturgo, tendo escrito ou adaptador o texto de várias de suas obras, é possível enxergar uma aproximação entre o ato de escrita que fica sugerido nos termos apresentados. Vale apontar que geralmente a palavra “encenação” é normalmente traduzida em espanhol para *puesta en escena*, o que também pode explicar estas variações do termo.

Em curso a respeito de direção realizado com o artista, pude me aproximar da forma como ele enxerga a função de diretor, suas balizas e motivações. Ao longo do *workshop*, Wehbi utilizou-se de diversas analogias para descrever formas de agir quando em processo de criação, que podem sugerir um modelo mental de como se dá seu trabalho de diretor.

Logo na primeira aula, Wehbi nos entregou uma visão objetiva sobre o que seria “dirigir”: “O que é dirigir senão um equilíbrio instável?”. A frase, simples e direta, revela grande parte de seu processo artístico: intenso,

²¹ Optei por manter a palavra de semântica mais semelhante à utilizada por Emílio em espanhol. Aqui, potestade assemelha-se a noção de autoridade, aquele que tem o direito ou o poder de fazer-se obedecer.

excessivo e radical, mas em busca constante por contato, comunicação e diálogo. Longe de ser um diretor tirânico, Wehbi compreende o espaço da direção como um diálogo contínuo entre diretor e equipe, um processo de sedução, negociação e violência. O artista busca constantemente um equilíbrio que a todo o momento se ausenta, mas o desejo de voltar a centralizar estas variáveis ressurgem.

Um bom exemplo disso é a analogia que Wehbi propõe para explicar sua relação com os signos em seu trabalho. Ele busca tratar os signos a partir da imagem de uma cebola: a primeira casca deve ser acessível a todos, de forma a tornar o espetáculo o

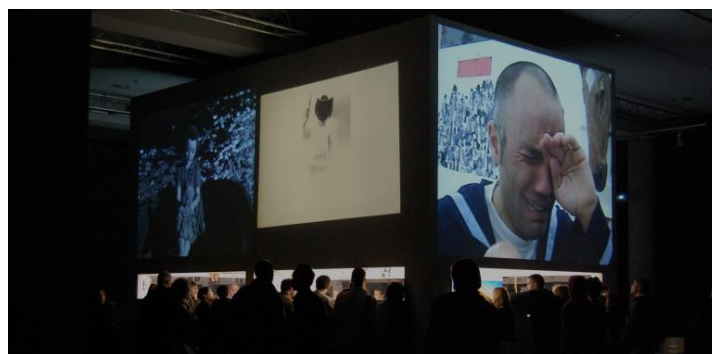


Figura 13 - Apresentação de *Manifiesto de Niños* (2005), apresentando a estrutura dentro da qual os intérpretes representavam a obra e as projeções em vídeo. Disponível no site do diretor: <<http://emiliogarciawehbi.com.ar/archivo/manifiesto-de-ninos/>> Acesso em 25 jan. 2018.

mais democrático possível. Isto pode se dar através do texto, de um áudio, de uma imagem, de uma ação – mas deve-se manter em foco a capacidade de qualquer pessoa acessar esta primeira camada. As seguintes podem se tornar cada vez mais complexas e multirreferenciais. Mas a primeira de todas deve ser acessível.

A este respeito há o exemplo do espetáculo *Manifiesto de Niños*²² (2005), que consiste de uma gigantesca caixa de 4x7m, dentro da qual os intérpretes realizavam a obra. Os espectadores podiam assistir ao espetáculo ou através de janelas de vidro presentes na caixa, ou de diversos vídeos projetados em telões dos lados de fora da mesma, filmados por câmeras ao vivo manipuladas pelos atores. Não havia possibilidade de visão unificada entre os espectadores, sendo então a primeira camada comunicativa atribuída às sonoridades, possibilitando ao espectador traçar seus recortes e sobreposições entre o que via e o que ouvia.

Este desejo de diálogo com o espectador parece contrastar com o restante da afirmação, mas visa proteger o dito equilíbrio instável no que tange

²² Estreada em Bruxelas e também realizada na Argentina e no Brasil, a peça se propõe a ser um manifesto da infância na qual os intérpretes, bonecos e brinquedos de corda tornam-se um exército contra a ditadura dos adultos.

os signos da peça. Neste sentido, há outro exemplo relatado no primeiro capítulo, a respeito de como Wehbi enxerga espetáculos polêmicos e agressivos. Para ele, a relação de tensão entre obra e espectador é como as cordas de um instrumento: se estão frouxas e relaxadas, não se pode emitir som e assim não se concretiza a obra de arte. Por outro lado, se são demasiado apertadas e tensionadas, se rompem, e desta forma tão pouco se pode realizar o diálogo.

Assim, o diretor aponta que busca o equilíbrio exato entre o horror e o desejo: é necessário que o espectador se choque, mas não o suficiente para que se retire ou que a comunicação se rompa. Encontrar a medida correta da tensão é justamente como afinar um instrumento, e reflete mais uma vez o modelo mental de equilíbrio instável proposto anteriormente. Isto ainda pode se



Figura 14 - Cena de *El Grado Cero del Insomnio* (2015), na qual é possível ver o boneco habitável de Slavoj Žižek em contraste com o coro de atrizes que coreografam um hiphop. Disponível no site do diretor: <<http://emiliogarciawehti.com.ar/archivo/el-grado-cero-del-insomnio/>> Acesso em 25 jan. 2018.

dar em outros campos, como a noção entre escolhas ditas eruditas contra escolhas da chamada “baixa cultura” - como articular citações a grandes filósofos com sequencias de imagens e sonoridades da cultura pop. É o caso de *El Grado Cero del Insomnio*, que atrita a figura de Slavoj Žižek - representado por um boneco habitável - com um *hip-hop*, em uma das cenas finais da obra. Nem hermético, nem simplório, os espetáculos de Wehbi estão sempre em busca de diálogo, de relação com o público, mas objetivando o pluralismo de leituras.

3.2.2 UM OLHAR SOBRE SI

Como dito tantas vezes anteriormente, esta pesquisa tem, entre outros, o objetivo de pensar sobre meu trabalho de diretor, refletindo e friccionando com a obra de Wehbi. Assim, depois de buscar compreender seus possíveis modelos mentais, tenho desejo de elaborar qual seria o meu modelo mental. Esta resposta começou a se formar antes mesmo de conhecer tal conceito, de modo que quando li os exemplos de Ed Catmull (2012), algo já habitava o meu trabalho.

A analogia que costumo utilizar para descrever meu trabalho é a de que dirigir para mim é como caminhar em grupo por um denso bosque durante a noite. Cada integrante do grupo carrega alguma coisa: um carrega a barraca, outro carrega uma faca, um terceiro leva o mapa, outro ainda os mantimentos... eu carrego apenas uma lanterna. Meu trabalho é ajudar os outros a evitar tropeçar em raízes altas, ajudá-los a ver um pouco além do que seriam capazes. Vamos nos guiando em conjunto, descobrindo uma possível saída ou nos embrenhando ainda mais no bosque, com essa luz a expor nossos arredores.

Há, todavia, uma nova analogia que tem aparecido constantemente quando ousa descrever meu trabalho, surgida durante o processo criativo de O Acidente, e que

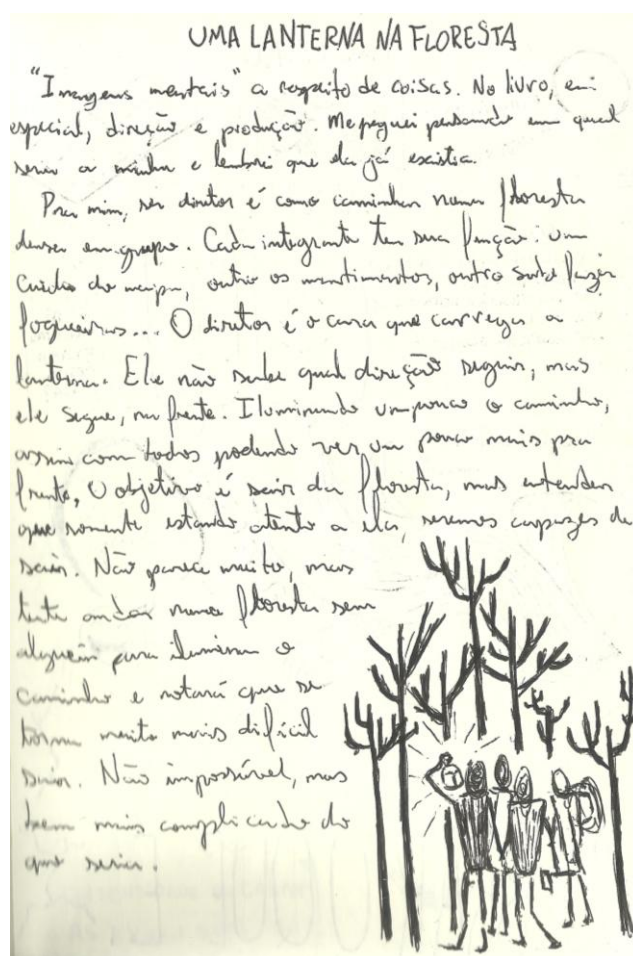
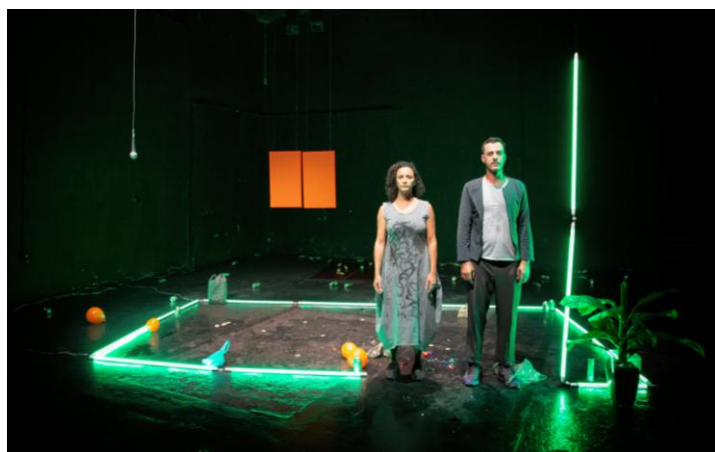


Figura 15 - Página de Diário de bordo do processo vivido na SP Escola de Teatro no primeiro semestre de 2016

talvez seja uma nova perspectiva frente à criação, mais justa do que a

anteriormente apresentada e talvez aditiva a ela. Acredito, inclusive, que ambas possam estar juntas, complementando-se, ativando necessidades distintas do meu fazer. Atualmente, também gosto de pensar que, quando dirijo, é como se eu *tirasse a obra para dançar*. Ela tem seus desejos, conhece alguns passos, eu tenho os meus, conheço alguns também, e ambos nos arriscamos a nos conhecer nesse jogo. Isso me propicia a ideia de uma espécie de “vontade própria” da obra, que aumenta a minha capacidade de escuta para a completude, a totalidade da mesma. Algumas vezes, antes de tomar decisões, é preciso sentir quais são os passos que a obra está dando nesse vai e vem. Estes dois modelos refletem áreas levemente distintas do meu fazer: o modelo que retrata a caminhada na floresta fala sobre minha relação com os outros criadores e a função de facilitar o trabalho dos mesmos, enquanto que o modelo que retrata a dança com a obra fala sobre a escuta necessária para a criação da mesma.

Quando dei início ao processo d’O Acidente, por exemplo, a escolha por representar uma agressão sofrida pela personagem feminina com a quebra de uma lâmpada que compunha o cenário surgiu naturalmente do processo. Conforme seguimos, percebemos a dificuldade de execução deste desejo e abri mão desta escolha em prol da praticidade do espetáculo. Porém, quando chegamos na cena da agressão propriamente dita, tornou-se claro para mim (e para a equipe também) que a quebra da lâmpada era a ação correta, e então passamos a estudar como tornar possível este desejo que, anteriormente encarado como capricho, agora parecia algo certo



dentro da obra, como se ela tivesse nos confirmado

que tratava-se da escolha correta. É certo que o tom desta narrativa soa como algo “espiritual”, mas me parece que estou falando mais a respeito da capacidade de se tornar sensível para os elementos e suas contribuições ao todo do espetáculo – ser capaz de perceber os tons, os ritmos, as nuances...

Figura 16 - Cena de O Acidente onde é possível visualizar o cenário composto por lâmpadas tubulares. Fotografia: Ninguém dos Campos.

isso tudo acontece porque, em alguma medida, me predisponho “a dançar com” a obra, a estar em diálogo com ela.

No início desta dissertação pudemos ver um grande número de formas de nomear a função de quem pensa e coordena uma equipe de pessoas, e entender que todas as variações de nomes e comportamentos são pequenas atitudes do autor diante da criação. De fato, me parece que a reflexão sobre a função de dirigir, que acarreta nos modelos mentais apresentados, gera cada uma delas um possível olhar sobre dirigir/encenar, ou seja qual for o verbo que o artista decidir empregar à seu trabalho. Basta não perder de vista o ponto de contato entre as duas coisas, a ponte que sobrepõe o abismo: a condução de um *determinado número de pessoas para a criação de uma obra*. E ter em vista, também, que uma ponte é passagem, mas também distância mantida.

Sendo assim, o diretor desenvolve seu próprio modelo mental de acordo com sua atitude frente à criação, e com esta atitude, gesta um dispositivo criativo onde se insere a equipe que cria, em diálogo com o mesmo, o dispositivo cênico – o Universo Cênico - que é a obra. Todavia, independente de como se dá o processo de elaboração do dispositivo criativo e a forma como o diretor se comporta, cedo ou tarde, ao adentrar o campo de diálogo e relação com os outros artistas da equipe ele vai esbarrar em algo inerente à sua função: a violência.

3.3 VIOLÊNCIA

A partir do capítulo proposto por Anne Bogart em *A preparação do diretor* (2011), interessa-me a noção de violência sugerida pela autora: uma violência necessária, que se dá pelo momento de decisão de algo, e que é parte do trabalho intrínseco do diretor. A autora inicia o capítulo tratando de um ensaio de Robert Wilson que ela pôde acompanhar.

[...] Wilson levantou-se, caminhou até uma cadeira no palco e ficou olhando para ela. Depois do que me pareceu uma eternidade, ele se abaixou, tocou a cadeira e deslocou-a dois centímetros. Quando ele deu um passo para olhar a cadeira de novo, notei que eu estava com dificuldade para respirar. A tensão na sala era palpável, quase insuportável. [...] Como

nunca havia vivenciado outro diretor trabalhando, sentia como se estivesse observando outras pessoas em um ato privado, íntimo. E identifiquei nessa noite a necessária crueldade da decisão. (BOGART, 2011, p.50)

Como anteriormente descrito, ao tratarmos da criação do dispositivo criativo e do dispositivo-obra, este cerceamento que passa a delimitar o que está de acordo com a proposta do espetáculo e o que não está é parte desta violência descrita, e parte do trabalho do diretor/encenador – não apenas no momento de fazer escolhas referentes à forma e estética da peça, mas também em como se conduz, quais são as provocações, relações e procedimentos elaborados pelo diretor frente ao microcosmo criador da obra.

É importante pensarmos, por exemplo, que ainda que esta violência descrita por Anne Bogart esteja presente na vida de modo geral e especialmente em qualquer processo artístico - por que criar e escolher vai sempre delimitar uma possibilidade e assim devastar todas as outras – ela é especialmente presente na função de dirigir. Digo isto, porque obviamente um ator, ao criar e tomar decisões, está realizando este mesmo processo: ele violenta todas as outras possibilidades criativas ao decidir que algo vai se dar de determinada forma em seu trabalho, que vai se mover assim ao invés de o fazê-lo desta outra forma, que vai falar baixo ou alto, que vai olhar para este ou aquele lugar. O mesmo vale para outros participantes da equipe de criação, que vão fazer escolhas eles próprios dentro do campo criativo do processo. No entanto, gostaria de chamar a atenção para uma distinção entre ambas as violências.

Enquanto um integrante da equipe técnica violenta geralmente a si mesmo e, por consequência, a obra que está criando, o diretor não apenas violenta a si próprio e a obra, como ao outro diretamente. É parte de sua função fazer escolhas que dizem respeito também ao trabalho da equipe, e administrar relações e conexões entre as partes do dispositivo criativo. É claro que todas as decisões tomadas dentro de um processo se afetam, como as propostas do figurinista que limitam ou interferem na amplitude do gesto do intérprete, porém é o diretor quem decide acatar esta violência, e, portanto, parece-me pertinente deslocar a responsabilidade deste gesto para o diretor.

Podemos retornar então para o meu primeiro modelo mental, das pessoas perdidas no bosque e da tarefa do diretor de permitir ver através da lanterna que torna a caminhada menos complicada. A luz da lanterna é uma luz limitada, que não se expande para muito além do grupo de pessoas, e, por vezes, algumas atividades demandam uma iluminação mais dedicada para se realizar, em especial quando demandam algum tipo de detalhamento. O diretor precisa, necessariamente, traçar a escolha do que iluminar em que momento, visto que uma luz geral torna-se pouco útil para ações mais detalhadas. Assim, mesmo no primeiro modelo mental, que em alguma medida parecia retirar do diretor o poder condutor, é dele também a administração deste recurso, de dedicar tempo e atenção às outras partes e, assim, ajudá-las a

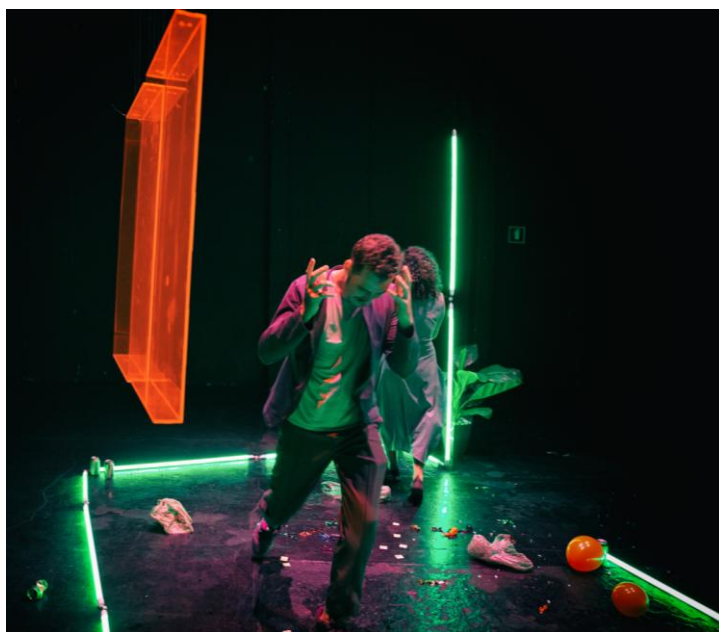


Figura 17 - Fotografia de O Acidente onde é possível ver as janelas de acrílico por outro ângulo, percebendo sua relação intrínseca com a luz e a paleta de cores do espetáculo. Fotógrafo: Ninguém dos Campos.

desenvolver seu próprio trabalho. Este modelo mental não apresenta as microdecisões que o diretor deve fazer, por vezes, frente ao trabalho de outros participantes da equipe, mas apresenta a violência da escolha de quanto oferecer atenção às partes distintas do dispositivo criativo.

Esta violência nos faz retornar à metáfora divina, aplicada anteriormente ao diretor. Ao encarar o diretor como alguém que detém todo o poder de decisão, que é capaz de intervir, prevenir, remediar, provocar, cercear, etc. violências e relações entre os participantes, é dele também a responsabilidade de lidar com os resultados destas ações ou da ausência delas. Não digo com isto que o diretor deva ser capaz de prever tudo, mas sim que todas as suas decisões afetam objetivamente a estrutura ampla do dispositivo criativo, a qual ele é o responsável primário. O dispositivo criativo é a poiesis do diretor, e ele é gerado pela constante crueldade presente no momento de criação.

Ao permitir que determinada coisa se realize desta ou daquela forma, o diretor está tomando decisões que vão necessariamente afetar tanto ao seu próprio trabalho quanto o da equipe. Inclusive, o seu poder diminui consideravelmente quando o dispositivo cênico está funcionando, isto é, quando a obra está acontecendo. Ainda que o diretor intervenha durante a obra, os mecanismos que o mesmo tem para interagir com ela estão muito restritos e são possíveis, em geral, apenas desdobramentos ou reverberações do que já está estabelecido. Apesar de toda a violência exercida pelo diretor, chega-se a um momento em que a obra sai de seu controle e os artistas cênicos passam a ter certa autonomia e são eles então quem violentam o diretor: não importa o processo de criação e o poder do diretor, quando a cena se inicia são os artistas cênicos que realmente detêm o poder, mesmo que sigam a estrutura levantada, cabe a eles o poder do que acontece em cena. O diretor lida com o outro e com como suas ações podem afetar ao outro durante a elaboração da obra, com um preparo prévio da ação do mecanismo cênico. Esta é, de forma sucinta, a particularidade de sua função no microcosmo criativo.

3.4 *COMUNITAS*

Quando me refiro a um microcosmo criativo, estou tratando necessariamente do conjunto de participantes do processo e de um imaginário coletivamente instituído por eles. Ao me referir a uma *função do diretor* (e, implicitamente, de cada um dos outros participantes), e também quando trato da ideia de um dispositivo criativo, é possível pensar numa espécie de estrutura de funcionamento. Em última instância, é papel do diretor a busca pela unidade da obra e, como primeiro espectador que tem a capacidade de observar e intervir, a ele cabe a condução do processo.

Como afirmado tantas vezes anteriormente, esta é a função do diretor dentro deste organismo que é o grupo de criação, havendo, portanto, diferentes instâncias e diferentes funções para cada membro integrante. Todavia, anterior às funções de cada integrante, a relação que se estabelece no ambiente de criação é sempre entre indivíduos: um conjunto de indivíduos que,

coletivamente, vão se relacionar uns com os outros. O espaço de convivência criativa em conjunto pode (e geralmente o faz) dar início a um processo que Victor Turner intitulou “*communitas*”:

Prefiro a palavra latina *communitas* à *comunidade*, para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de uma “área de vida em comum”. A distinção entre estrutura e “*communitas*” não é apenas a distinção familiar entre “mundano” e “sagrado”, ou a existente por exemplo entre política e religião. (...) É antes uma questão de reconhecer um laço humano essencial e geliminaridade implica que o alto não poderia ser alto sem que o baixo existisse (...) (TURNER, 1974, p.119)

Turner nos conta sobre o estado de irmandade presente em ritos de passagem, na fase de liminaridade: “as entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais” (1974 p.117). Este espaço limítrofe, claramente correlacional com o espaço interseccional do Universo Cênico e dos ensaios, permite aos participantes de determinado rito (aqui, no caso, o espaço criativo) de acessar uma conexão intitulada *communitas*, uma espécie de irmandade, de relação interpessoal completa e desprovida de hierarquias. É uma relação espontânea, que surge justamente pela abolição das regras sociais e pelo estado liminar em que se encontram os participantes. No teatro, ao adentrarmos um processo criativo, estamos todos mais ou menos no mesmo lugar, este lugar que não é dentro nem é fora, que não se ordena pelas regras gerais da sociedade, um meio do caminho que vai nos proporcionar transformação.

Importante notar, todavia, que a ideia de *communitas* se opõe à ideia de estrutura, tão cara ao nosso raciocínio até o presente momento. De fato, Turner divide o conceito em três possibilidades distintas:

No entanto, a espontaneidade e a imediatidade da “*communitas*”, opondo-se ao caráter jurídico e político da estrutura, podem raramente ser mantidas por muito tempo. A “*communitas*” em pouco tempo se transforma em estrutura, na qual as livres relações entre os indivíduos convertem-se em relações, governadas por normas, entre pessoas sociais. Assim, é necessário que se se distinga: 1) a “*communitas*” existencial ou espontânea (...); 2) “*communitas*” *normativa*, na qual, sob a influência do tempo, da necessidade de mobilizar e organizar recursos e da exigência de controle social entre os membros do grupo na consecução dessas finalidades, a “*communitas*” existencial passa a organizar-se em um sistema

social duradouro; 3) a “*communitas*” *ideológica*, rótulo que se pode aplicar a uma multiplicidade de modelos utópicos de sociedades, baseados na “*communitas*” existencial. A “*communitas*” *ideológica* consiste simultaneamente numa tentativa de descrição de efeitos externos e visíveis – a forma exterior, poder-se-ia dizer – de uma experiência interior da “*communitas*” existencial, e numa tentativa de enunciar claramente as condições sociais ótimas nas quais seria lícito esperar que essas experiências floresçam e se multipliquem. A “*communitas*” *ideológica* e a normativa já se situam ambas dentro do domínio da estrutura. (TURNER, 1974, p.161-162)

Ao opor a *communitas* espontânea contra as outras duas (normativa e ideológica), Turner aponta a ausência de estrutura dentro da primeira e sua incapacidade de se sustentar por muito tempo graças a este fato. É bom frisar que, em alguma medida, especialmente pensando em meus processos, eu como diretor busco aproximar-me da *communitas* normativa, a qual se sustenta por mais tempo e é gerada através da *communitas* espontânea, sendo capaz de conviver mutuamente com ela. Isso aproxima-se de meu modelo mental, “tirar a obra para dançar”, conduzi-la mas também por ela ser conduzido, como vimos anteriormente, por estar simultaneamente estabelecendo uma estrutura de funcionamento e por ser sensível à coletividade.

Todavia, reconheço que o esforço que faço neste trabalho de esmiuçar como um diretor pode agir neste lugar – isto é, a convivência entre a *communitas* espontânea e a *communitas* normativa – já é uma espécie de *communitas* ideológica. Ao descrever os processos que vivi e o que considero ser resultado destes processos, suas condições de funcionamento e o dito dispositivo – a própria palavra dispositivo, utilizada tantas vezes, já sugere isso – demonstram um pensamento estruturante para a comunidade estabelecida. De fato, pode-se pensar se este ato simbólico de buscar entender e formatar está unicamente atrelado ao estudo acadêmico, ou se ele vem como uma necessidade de ser capaz de retomar, em outras instâncias, o mesmo que consegui em alguns de meus processos. Estou, literalmente, buscando sistematizar um processo anti-sistêmico.

A “*communitas*” espontânea não pode nunca ser expressa adequadamente numa forma estrutural, mas pode surgir de modo imprevisível em qualquer tempo entre os seres humanos que são institucionalmente contados ou definidos como membros de algum tipo, ou de todos os tipos, de agrupamentos social, ou de nenhum. (TURNER, 1974, p.167)

É preciso então aceitar minha incapacidade de tornar sistematizado o que se passa num conjunto de criadores que faz com que a *communitas* espontânea surja. O espaço do ensaio pode ser compreendido como um tempo-espaço liminar, aproximando-se das concepções de Turner. Uma espécie de dentro-fora da sociedade, nem lá nem cá, fundamental à criação. De fato, ao esmiuçar a ideia de *communitas*, especialmente debruçado sobre a espontânea, Turner vai se utilizar de um texto shakespeariano (*A tempestade*), em que Gonzalo vai descrever o que ele considera como uma sociedade perfeita. Com este exemplo, torna-se ainda mais evidente que Turner retrata, ao longo de seu pensamento, uma instituição mais ampla de convívio social, isto é, uma comunidade maior do que uma equipe de criação, algo que abarque também as necessidades básicas de se viver. Todavia, como fizemos tantas vezes ao longo deste trabalho, interessa-me apropriar-me deste conceito para vê-lo em ação no campo teatral, em especial para pensarmos estas estruturas de organização e a espontaneidade com que elas se ajustam:

A república de Gonzalo tem muitos atributos da “communitas”. A sociedade é considerada como um todo inconsútil, e sem entranhas (...). Ele evita assim a dificuldade crucial de todas as utopias – a de que os homens teriam de prover as necessidades da vida mediante o trabalho, ou, no jargão dos economistas, deveriam mobilizar recursos. Mobilizar recursos significa também mobilizar pessoas. Isto implica uma organização social, com seus “fins” e “meios” e a necessária “demora das recompensas”, tudo isto acarretando o estabelecimento, mesmo transitório, de relações estruturais ordenadas entre os homens. Desde que, nessas condições, alguns devem ter a iniciativa e comandar, e outros responder e obedecer, um sistema para a produção e a distribuição de recursos contém em si as sementes da segmentação e da hierarquia estruturais. (TURNER, 1974, p.165–166)

Aqui faço conexões entre este trecho e o corpo sem órgãos desejado por Artaud em *Para acabar com o Juízo de Deus* (1947), o qual sugere a ideia de um organismo não segmentado, *sem entranhas*, que por sua vez é familiar à imagem de unidade completa entre todas as partes, sem distinções. Porém, reconhecida a existência de um objetivo, de uma mobilização, a estrutura geral se faz necessária e então tem início a violência. E aqui voltamos ao caráter positivista que tanto adentrei no princípio do trabalho: o trabalho de criação é sempre em função de algo, com algum objetivo, no caso, criar uma obra.

A violência da escolha e das relações estabelecidas por essas escolhas está intimamente conectada a existência de uma estrutura, já que toda escolha está atrelada a uma violência, e é parte do trabalho do diretor administrar as violências exigidas ao longo do processo constituinte, como quem regulamenta o grupo e o ajuda a funcionar. Não me interessa tanto uma visão maniqueísta do assunto, pensando que a existência de estrutura e de violência é necessariamente negativa. Coordenando as funções, é possível por um lado ordenar as violências de forma que não se sobressaia o atrito, mas sim o resultado completo adiado como nos relata Turner.

A “*communitas*” espontânea é ricamente carregada de sentimentos, principalmente os prazerosos. A vida na “estrutura” está cheia de dificuldades objetivas: devem ser tomadas decisões, as inclinações precisam ser sacrificadas aos desejos e necessidades do grupo e os obstáculos físicos e sociais só são superados a custa de esforços pessoais. A “*communitas*” espontânea tem algo de “mágico”. Subjetivamente, há nela o sentimento de poder infinito. Mas este poder não transformado dificilmente pode ser aplicado aos detalhes de organização da existência social. Não é sucedâneo para o pensamento lúcido e para a vontade firme. Por outro lado, a ação estrutural prontamente se torna árida e mecânica se aqueles que nela estão envolvidos não forem periodicamente imersos no abismo regenerador da “*communitas*”. A sabedoria consiste sempre em achar a relação adequada entre estrutura e “*communitas*”, nas circunstâncias dadas de tempo e lugar, em aceitar cada modalidade quando é dominante sem rejeitar a outra, e em não se apegar a uma quando seu ímpeto atual está esgotado. (TURNER, 1974, p.170)

Aqui, acredito que Turner descreve o que eu considero ser exatamente o papel do diretor: permitir que o espaço criativo seja simultaneamente regido por uma *communitas* normativa, e ele próprio estabelecer estas regras a partir do que surge na *communitas* espontânea, e, simultaneamente, ser também regido por ela, tornando o processo de criação um espaço liminar onde é possível a coexistência. Colabora também para a descrição de meu modelo mental, “tirar a obra para dançar”, por que abarca a necessidade de escuta e aproxima do tom “mágico” (ou “espiritual”) que eu descrevi anteriormente – a sensação de que a(o) própria(o) obra/processo nos diz coisas. Assim, o diretor em suas ações, regidas por seu modelo mental, se relaciona com a *communitas* espontânea, e o dispositivo criativo que se desenvolve nada mais é do que a *communitas* normativa e também a sua poiesis dentro do grupo, sendo uma relação que, por traçar escolhas e eleger quais as regras do sistema que

operam sobre o grupo, está pautada na violência. No entanto, é importante não perder de vista que a *communitas* normativa se pretende sempre em diálogo com a *communitas* espontânea, já que esta dá aos criadores o poder de resposta e a capacidade de diálogo que também gera a obra, como se ela própria fosse um organismo vivo que dialoga/joga com o dispositivo criativo que o diretor vem criando.

3.5 – OBRA COMO ORGANISMO VIVO

Essa sensação seria então o estado de *communitas* espontânea, de liminaridade, e seria o momento de jogar entre o que a *communitas* espontânea apresenta e o que dela vai se tornando *communitas* normativa, a partir, é claro, do papel do diretor enquanto pessoa que escolhe. Como manter o campo dialógico entre os dois lados desta moeda? Para acessar a *communitas* espontânea em nosso processo durante a criação de O Acidente, por exemplo, uma espécie de ritual se estabeleceu espontaneamente e por mim foi incentivado: o primeiro encontro oficial entre diretor e atores se deu em uma mesa de bar, regado de cerveja onde pudemos nos conectar de maneira mais sincera, tratarmos de nossas expectativas e percepções sobre o trabalho que se iniciava. Ali, não apenas encontrei uma força performativa que regeria o trabalho (isto é, a cerveja se tornou parte integrante do espetáculo e é ingerida pelos atores ao longo da peça, criando o risco pelo estado alterado que gera a ingestão de álcool), como também um rito que nos aproximava enquanto equipe. Passamos a beber regularmente algumas latas de cerveja antes do início dos ensaios, não somente para experimentar o estado alterado do álcool em cena, mas também para nos permitirmos a relação da *communitas* espontânea que vivenciamos no primeiro encontro, a sensação de igualdade e de conexão entre os membros do grupo. Assim, a *communitas* normativa se propõe a também abrir espaço para que a *communitas* espontânea surja – especificamente desta maneira para este processo, e não para todos os processos.

Este malabarismo entre espontaneidade e normatividade é grande parte do trabalho do diretor e se distingue em cada processo e, pelo visto, não vou

conseguir capturar nesta pesquisa. É possível traçar um paralelo entre a liminaridade dos ritos de passagem (que permitem a existência da *communitas* espontânea e que reconheço estar presente nos processos criativos de teatro) e o espaço potencial de Winnicott, descrito no primeiro capítulo. O processo criativo, este espaço sem lugar, nem dentro nem fora, o qual pode ser fundamento para a concretização da arte e da religião, e que também é capaz de aproximar as pessoas, sugere um espaço liminar como o descrito por Turner. Em alguma medida, o encontro entre indivíduos de maneira não-estrutural (ou ao menos marginal à sociedade) concede a eles uma espécie de irmandade, uma conexão puramente humana.

Isto se conecta ainda com a capacidade do jogo – que também se serve do espaço potencial como lugar de acontecimento – de aglomerar e organizar grupos sociais. Huizinga, que anteriormente nos auxiliou na compreensão do lúdico, nos diz a esse respeito:

As comunidades de jogadores geralmente tendem a tornar-se permanentes, mesmo depois de acabado o jogo. É claro que nem todos os jogos de bola de gude, ou de bridge, levam à fundação de um clube. Mas a sensação de estar “separadamente juntos”, numa situação excepcional, de partilhar algo importante, afastando-se do resto do mundo e recusando as normas habituais, conserva sua magia para além da duração de cada jogo. (HUIZINGA, 1938, p.13)

De fato, ao se encerrar o espaço liminar do ensaio, do campo criativo, ainda que este se alterne entre a *communitas* espontânea e a normativa, a sensação de que aquele conjunto de pessoas segue conectado persiste. Parece-me, por exemplo, que é desta conexão que surgem os jargões e as frases de espetáculo utilizadas em outros contextos, que se tornam uma espécie de “piada interna” dos membros da equipe de criação. Também é dela que surgem a expansão de suas relações para além do espaço de ensaio e ainda um sentimento próprio de conjunto, o qual geralmente nos dá a sensação de pertencimento, uma espécie de camaradagem.

A *communitas* espontânea, portanto, vai possibilitar uma comunicação e uma relação íntima entre os membros, e ainda, uma espécie de imaginário coletivo (que vai coordenar os pensamentos totais do grupo em questão através dessa capacidade de relação entre os indivíduos), sendo ela própria portanto uma força catalisadora do processo de criação da obra – ao qual o

diretor deve estar sensível e atento. Este imaginário coletivo é descrito com o nome de *coconsciente artístico* por Pedro Martins e Ingrid Koudela em um artigo intitulado *E não seria um coconsciente artístico? Reflexões sobre a criação de um repertório de experiências dentro de um grupo teatral de pesquisa*, publicado na Revista de Estudos Teatrais Pitágoras 500, em 2015. Neste artigo, há uma extensa discussão sobre um processo de criação pautado na improvisação do ator como método criativo, mas acredito que as questões levantadas no artigo sirvam para qualquer processo de criação.

Segundo esta visão, portanto, a ideia de que existem conteúdos comuns e próprios de cada grupo, que são criados e trocados por seus membros, através dos vínculos estabelecidos, parece potente para pensarmos sobre a questão da grupalidade dentro de um processo criativo (e grupal) em teatro. (MARTINS e KOUDELA, 2015, p.69)

Ao abordar a imagem de um coconsciente criativo, os autores parecem se remeter à *communitas* espontânea descrita por Turner. De fato, utilizam de uma citação de Jacob Levy Moreno, a qual abre o artigo, da seguinte maneira: “pessoas que vivem numa íntima simbiose [...], desenvolvem ao longo do tempo um conteúdo comum, ou que poderia ser chamado de coinconsciente.” (MORENO apud MARTINS, KOUDELA, 2015, p.68). Parece-me que, esta ideia de íntima simbiose conecta-se à *communitas* espontânea, e um dos resultados é o surgimento de um conteúdo comum. Os autores em seguida conectam a citação de Moreno a uma outra citação de Maria da Penha Nery, que afirma que “Coconsciente e coinconsciente são, pois, os conteúdos comuns conscientes e inconscientes (sentimentos, desejos, atitudes, pensamentos, etc.) trocados e criados pelas pessoas nos vínculos”. (NERY apud MARTINS, KOUDELA, 2015, p. 68). É como se algo pudesse se comunicar não somente através das palavras, mas para além delas. Uma conjunção de signos deste microcosmo criativo, o qual é identificado e vivido pelos integrantes, como uma espécie de linguagem.

O processo/a obra são organismos vivos, como a linguagem que permite aos humanos se comunicarem, como o próprio planeta que habitamos, com seus fluídos, texturas e sua magnitude na qual estamos inseridos, todos eles grandes bichos vivos nos quais habitamos. Dispomo-nos enquanto condutores a desenvolver à nossa maneira um dispositivo criativo conjuntamente com os artistas que vão habitá-lo, enfrentando, portanto, este

coconsciente/coinconsciente que vai sendo elaborado. Vamos mantendo-o vivo para dialogar com ele em busca da criação do Universo Cênico, isto é, do dispositivo-obra, e, assim, geramos algo que se aproxima de uma linguagem daquele coletivo de pessoas.

3.6 LINGUAGEM

Ao adentrarmos a existência de um imaginário coletivo, compreendendo que o espaço potencial também se concretiza durante o processo pela conexão entre os membros criativos – como ocorre entre os participantes durante o ato do espetáculo -, é possível pensar que este coconsciente/coinconsciente é determinado pelo próprio processo de conexão entre os indivíduos criadores, que vão levantando materiais e vão eles próprios peneirando e aproximando os elementos que constituem este imaginário (que virá a se tornar o próprio Universo Cênico). “Se o coletivo pensa, sente, age de determinada maneira, o que foi responsável por isso (se é que existe um responsável) senão o próprio processo coletivo de criação?” (MARTINS & KOUDELA, 2015, p.69). Este momento é, de fato, o Universo Cênico em seus estágios primários, ainda em processo de desenvolvimento, quando é possível entrever seus caminhos possíveis e ao mesmo tempo, percebê-lo se tornar algo concreto e palpável, essa ficção que aos poucos vai se instituindo.

Ao diretor, cabe o trabalho de permanecer atento às conexões espontâneas que surgem, administrá-las e ordená-las na medida do possível, preferencialmente normatizando o que começa a se estabelecer espontaneamente, e, por outro lado, criando provocações em consonância com o material que surge. Afinal, o diretor é também criador, e não se abstém de corroborar com a estrutura que vem tomando forma: ao contrário, é parte de seu papel tomar decisões que deixem a forma mais clara, sempre sensível ao que está se constituindo coletivamente, mas não abandonando seu próprio olhar, sua autoria criativa em diálogo com todos os outros artistas envolvidos.

Coordenar um grupo vivencial implica encarregar-se do estabelecimento e manutenção de um campo interacional, no qual símbolos possam se definir, apresentar, interagir e ser, em alguma medida, assimilados à consciência. (FREITAS, 2005, p.50)

É parte do trabalho do diretor estar atento aos materiais que se apresentam e permitir que se conectem, tornando-os conscientes aos participantes criadores. Simultaneamente a isto, se encontra o seu papel enquanto criador, que vai provocar o levantamento destes signos, analisar os que são pertinentes, mais fortes e consonantes com o todo criado pelo grupo, e administrar todos estes elementos enquanto ainda se ocupa da administração das relações entre membros, entre signos, dos membros consigo mesmos, de seus desejos, vontades, potências... um mundo inteiro imerso nas relações entre indivíduos, o qual cabe ao diretor construir conjuntamente e administrar.

O condutor tem papel fundamental no levantamento dos elementos processados durante o jogo, já que cabe a ele um olhar de fora, sensível, sensibilizado, que os jogadores, com outra qualidade de envolvimento, não têm. Assim cria-se, objetivamente, um coconsciente 'artístico': os símbolos criados na interação entre os membros do grupo são trazidos à tona e tornam-se repertório comum e coletivo, próprios a todos os envolvidos. (MARTINS & KOUDELA, 2015, p.74)

Mas como então se configura esta escolha de elementos em meio ao caos criativo para a constituição contínua do Universo Cênico onde habitarão os participantes cênicos, já que essa escolha é ao mesmo tempo escuta e violência? É preciso considerar, antes de tudo, que estes elementos são signos, permitem leituras e combinações entre eles, quer sejam de caráter racional ou sensível. O diretor (e a equipe de criação também) vai buscar semelhanças entre as combinações, isto é, elementos que se aproximem e convirjam para um ponto comum que é a obra. As relações entre estas coisas não precisam ser necessariamente encadeadas, mas estarão sempre no campo das aproximações.

Para compreender estas aproximações, gostaria de abordar o pensamento de Foucault em *As palavras e as coisas*, a respeito das similitudes, conceito atrelado ao pensamento do século XVI e que o autor considera representante da epistemologia desta época. Como um retrato de um pensamento pautado na visão divina do mundo, a relação entre o que existe e este criador que deixa pistas, as similitudes servem ao pensamento renascentista o propósito de dar à ciência da época o conforto das conexões entre as coisas. É útil à nossa análise este pensamento, ainda que pareça ultrapassado, pela aproximação que já fazemos entre o diretor e esta figura

divina que cria o universo, isto é, a dimensão da arte que se aproxima da religiosidade nos transportes de Schechner e no espaço potencial de Winnicott. A suspensão voluntária da descrença nada mais é do que um exercício de fé, que sugere um encontro entre o(s) criador(es) deste mundo e o espectador que o adentra e aceita esta nova cultura. Assim, ao compreender que esta epistemologia era o retrato do pensamento de uma época onde a figura de Deus era de extrema utilidade para a compreensão do mundo, esta analogia parece-me útil também para a nossa compreensão: é favorável à leitura do espetáculo a figura de criadores de outro mundo em sua relação com o espectador, e as pistas que lhe deixam de seu trabalho.

Seriam, então, as quatro similitudes: *Convenientia*, *Aemulatio*, *Analogia* e *Simpatia*. A primeira delas, a conveniência, trata das similitudes provenientes do espaço, as semelhanças entre as coisas que se tocam e que se avizinham, as relações possíveis de se estabelecer entre estes elementos que se misturam por proximidade.

São “convenientes” as coisas que, aproximando-se umas das outras, vêm a se emparelhar; tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam, a extremidade de uma designa o começo da outra. Desse modo, comunica-se o movimento, comunicam-se as influências e as paixões, e também as propriedades. (...) A semelhança impõe vizinhanças que, por sua vez, asseguram semelhanças. (FOUCAULT, 2007, p.24-25)

A segunda, a emulação, dispensa a necessidade de proximidade, e pode ser compreendida mais como um eco, algo que mesmo longe de outra coisa tem sua similitude. Como um duplo, a qual não se pode saber qual destes seria o que dá início ao movimento.

A emulação apresenta-se de início sob a forma de um simples reflexo, furtivo, longínquo; percorre em silêncio os espaços do mundo. Mas a distância que ela transpõe não é anulada por sua sutil metáfora; permanece aberta para a visibilidade. E, neste duelo, as duas figuras afrontadas se apossam uma da outra. O semelhante envolve o semelhante, que, por sua vez, o cerca e, talvez, será novamente envolvidos por uma duplicação que tem o poder de prosseguir ao infinito. (FOUCAULT, 2007, p.28-29)

Analogia, a terceira similitude, também pode se encontrar distante, mas vai tratar de relações de proximidade nestas distancias, aglomerando em uma única similitude conveniência e emulação. Isto é, ao invés de aproximar as coisas, como a conveniência, torna evidente o eco de emulação *entre* as

relações de conveniência espalhadas pelo mundo. Podemos criar analogias entre as relações distantes de coisas próximas.

Terceira forma da similitude, a *analogia*. (...) Nessa analogia superpõe-se *convenientia* e *aemulatio*. Como esta, assegura o maravilhoso afrontamento das semelhanças através do espaço; mas fala, como aquela, de ajustamentos, de liames e de juntura. Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações. Assim alijada, pode tramar, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos. (FOUCAULT, 2007, p.29)

Por fim, a quarta similitude é a Simpatia. A mais forte de todas, tem como objetivo aglomerar todas as coisas em uma massa amorfa, e isto não acontece única e exclusivamente pela força antagônica da antipatia, a qual faz com que as coisas se odeiem e se separem, mantendo-se distantes.

A simpatia é uma instância do *Mesmo* tão forte e tão contumaz que não se contenta em ser uma das formas do semelhante; tem o perigoso poder de *assimilar*, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade – de torná-las, pois, estranhas ao que eram. A simpatia transforma. Altera, mas na direção do idêntico, de sorte que, se seu poder não fosse contrabalançado, o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, à morna figura do Mesmo: todas as suas partes se sustentariam e se comunicariam entre si sem ruptura nem distância (...) Eis por que a simpatia é compensada por sua figura gêmea, a antipatia. Esta mantém as coisas em seu isolamento e impede a assimilação; encerra cada espécie na sua diferença obstinada e na sua propensão a perseverar no que é” (FOUCAULT, 2007, p.32–33)

É trabalho do diretor então enxergar a existência destas similitudes nos elementos que adentram o processo ou que dele se avizinham. Quais as similitudes entre as cores escolhidas para a palheta da peça e as temáticas abordadas pelos atores durante as improvisações? Entre os timbres utilizados na sonoplastia e as palavras e corpos que se expressam sobre o palco? Entre o ritmo das cenas e a quantidade de luz presente? Entre os indivíduos criadores e a obra que se institui? Estas aproximações, como dito anteriormente, podem ser encontradas de forma espontânea no espaço potencial e liminar que é o ensaio, como resultado do encontro entre os indivíduos, e enxergá-las por vezes só é possível graças a assinalações.

É preciso que as similitudes submersas estejam assinaladas na superfície das coisas; é necessária uma marca visível das analogias invisíveis. Acaso não será toda semelhança a um

tempo o que há de mais manifesto e o que está mais bem oculto? (...) Não há semelhança sem assinalação. O mundo do similar só pode ser um mundo marcado. (FOUCAULT, 2007, p.35–36)

As assinalações, todavia, não se bastam elas mesmas no campo criativo. A equipe de criação (e, em especial, o diretor) deve tornar estas assinalações mais evidentes, dando corpo e concretizando o grande Universo Cênico do qual as similitudes são parte integral, e vão aportar no espectador no momento em que este estiver imerso no mesmo. Deixar as assinalações claras o suficiente permite que o espectador crie as conexões, como pistas que se espalham entre as partes, possibilitando que ele se aventure a juntar o que anteriormente se encontra separado de alguma forma. Os elementos todos tomam ar de palavras, que se conectam entre eles de forma não necessariamente linear e vão formando através da leitura do espectador frases, contextos, discursos – coesos ou não.

E o espaço das semelhanças imediatas torna-se como um grande livro aberto; é carregado de grafismos; ao longo da página, veem-se figuras estranhas que se entrecruzam e por vezes se repetem. Só se tem que decifrá-las (...) O grande espelho calmo, no fundo do qual as coisas se mirariam e remeteriam umas às outras suas imagens, é, na realidade, todo buliçoso de palavras. Os reflexos mudos são duplicados por palavras que os indicam. E, graças a uma última forma de semelhança que envolve todas as outras e as encerra em um círculo único, o mundo pode se comparar a um homem que fala (FOUCAULT, 2007, p.37)

Traçando um paralelo entre o mundo como visto por este viés epistemológico e a obra de arte como um mundo particular, um mundo secundário como abordamos anteriormente, subcriado pelos artistas dentro de nosso mundo “comum”, podemos voltar à ideia de que a obra fala e que é papel do diretor ouvir e dialogar com ela. Isto por que ele é, simultaneamente, espectador e criador – está localizado externamente e é parte de sua função assistir “de fora” o mundo que se institui, mas é também seu trabalho intervir e colaborar com a criação deste mesmo mundo que ele observa se instituir. Sendo a obra resultado do processo coletivo de construção, como uma linguagem, é papel do diretor ouvir estas palavras e ser capaz de trazer à vista as similitudes, deixá-las evidentes para que os espectadores, ao entrarem em contato com o Universo Cênico que se construiu, sejam capazes de lê-lo.

É preciso esclarecer que, em alguma medida, estou descrevendo dois processos simultâneos: tanto o do espectador que assiste à obra e busca nela conexões e assinalações para concretizar uma leitura ampla da linguagem instituída; quanto o processo do diretor, que reconhece entre os elementos presentes (ou ausentes) no mundo primário que começam a surgir como possibilidade para constituir o Universo Cênico (este mundo secundário que mais tarde virá a ser presenciado pelo espectador) quais ganham notoriedade através da assinalação de suas similitudes. Isto por quê

As semelhanças exigem uma assinalação, pois nenhuma dentre elas poderia ser notada se não fosse legivelmente marcada. Mas que são esses sinais? Como reconhecer, entre todos os aspectos do mundo e tantas figuras que se entrecruzam, que há aqui um caráter no qual convém se deter, porque ele indica uma secreta e essencial semelhança? Que forma constitui o signo no seu singular valor de signo? – É a semelhança. Ele significa na medida em que tem semelhança com o que indica (isto é, com uma similitude). Contudo, não é a homologia que ele assinala, pois seu ser distinto de assinalação se desvaneceria no semelhante de que é signo; trata-se de *outra* semelhança, uma similitude vizinha e de outro tipo que serve para reconhecer a primeira, mas que, por sua vez, é patenteada por uma terceira. (...) Forma assinalante e forma assinalada são semelhanças, mas paralelas. (FOUCAULT, 2007, p.39-40)

Veja que se trata, portanto, de uma terceira coisa. É pelo encontro das matérias – e aqui incluo também os integrantes da equipe de criação e suas subjetividades – que surge esse terceiro componente, pelas similitudes entre as próprias coisas e pelo esforço de leitura que o diretor e a equipe e, por fim, o espectador fazem. Esta linguagem que ainda não está instituída, mas que vai se instituir justamente pelo encontro entre todo o sistema elaborado e os participantes, durante o espaço potencial, está em alguma medida ligada à sociedade e simultaneamente fora dela. O processo criativo, como este espaço limiar de onde a obra vai surgir, como em uma meiose celular, e também a própria obra enquanto linguagem que se institui, estão simultaneamente dentro e fora da sociedade.

Localizados na margem, parcialmente dentro e parcialmente fora, constituem um processo de ampliação da linguagem já constituída pela sociedade e vivida pelos espectadores, os quais não viveram o processo e, portanto, não tem acesso completo à linguagem que virá a ser apresentada no momento do acontecimento cênico. Através das assinalações deixadas pela

equipe criativa, o espectador, como um estrangeiro que conhece parcialmente a língua do país onde se encontra, vai buscar completar os espaços faltantes e construir ele próprio os discursos, em seu espaço potencial criativo, envolvido pelo Universo Cênico criado pelos intérpretes em ação. É, portanto, um processo de construir uma linguagem, isto é, de viver um espaço que ainda não possui linguagem e no qual é possível encontrar coisas das quais a sociedade não é capaz de falar. Assim, o processo e a obra expandem o que é de conhecimento geral da sociedade, como Huizinga nos contou que é próprio do jogo fazer, alargando as bordas sociais ao se deslocarem para fora do que é socialmente aceito. A arte vai sempre realizar esta ação: deslocar as bordas da sociedade, ampliar o conhecimento geral e, ao deslocar-se em direção ao desconhecido, criar certo estranhamento. Aos poucos, com os limites ampliados por conta da obra e do processo, a sociedade vai então se apropriar destes novos limites – o que antes era estranho torna-se natural, regular, parte recorrente da vida e vai ganhando utilidade na sociedade. Até que novamente outro processo alargue as margens.

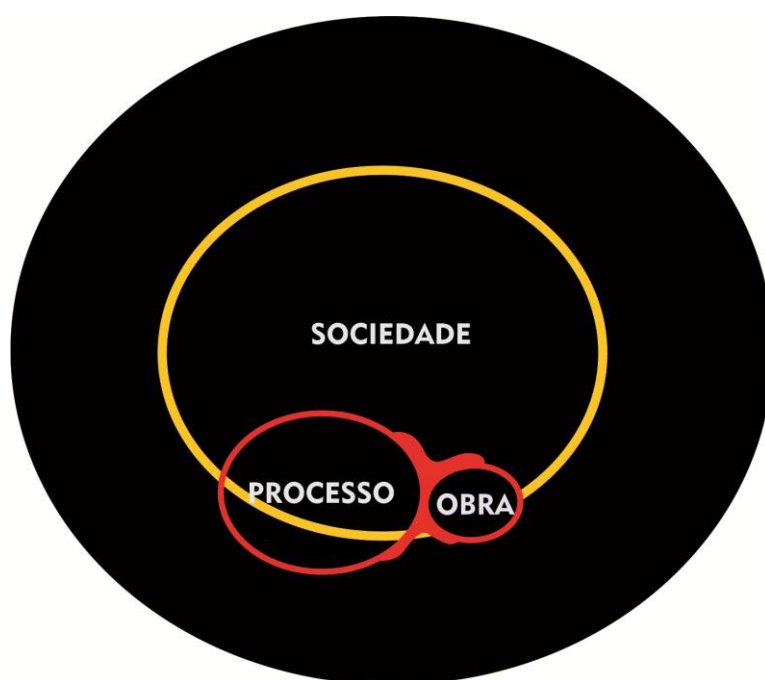


Figura 18 - Gráfico representativo da relação entre Sociedade/Processo/Obra.

CONCLUSÃO

Quando dei início a este trabalho, refletindo sobre o meu fazer e, mais especificamente, sobre como outras pessoas descrevem o meu trabalho, não esperava adentrar o campo semântico e desbravar a ideia de linguagem da forma como aconteceu nesta pesquisa. De fato, não esperava que as respostas à minha pergunta “o que significam as palavras *Universo Cênico*?” estariam elas mesmas atreladas à linguagem e sua construção de maneira tão intrínseca. Ao buscar traçar uma cosmogonia para ser capaz de compreender estas quatro palavras em conjunto “criar um Universo Cênico”, desbravei campos anteriormente desconhecidos do meu trabalho. Antes mesmo de ser possível formular um verbete, que é o que pretendo realizar nos próximos parágrafos, acredito que a compreensão do que significa Universo Cênico só é possível a partir da compreensão de todas as conexões feitas anteriormente, sem a pretensão inclusive de ter esgotado o assunto. Acredito que haja aqui um primeiro olhar, capaz de tornar mais claro o sentido de algumas afirmações que recebi sobre o meu trabalho e que, tenho esperança, estejam presentes nos trabalhos de outros parceiros do fazer teatral.

As pistas iniciais, que guiavam o primeiro verbete elaborado, tratavam de uma espécie de unidade entre as partes. A ideia de unidade segue sendo a base do pensamento geral deste trabalho para a estruturação de um novo verbete, mas é um pensamento que se apoia mais na ideia de um sistema, de um dispositivo, ao olhar para a obra ela mesma como um conjunto que tem um (ou mais) objetivo(s). Trata-se antes de um sistema de elementos coerentes entre si para a concretização de um objetivo que é a própria obra. Este conjunto é habitado pelos participantes, isto é, tanto os artistas cênicos como o público presente, e através do encontro dos participantes entre si e dos elementos funciona como um espaço potencial, deslocado da realidade corrente ou mesmo sobrepondo-se a ela. A sensação simultânea de realidade e ficção se constrói pela ficcionalização e presença da matéria (ainda que efêmera), algo próprio do fazer teatral, e permite, portanto, que o espectador esteja ao mesmo tempo imerso no Universo Cênico criado, sem perder a clareza de que se trata, antes de tudo, de uma ficção. Ele funciona como um dispositivo linguístico, no qual o espectador, ao adentrá-lo, busca conectar suas experiências do mundo concreto com as que vai viver neste mundo de jogo e apreender esta linguagem nova.

Para que seja possível a concretização deste acontecimento, isto é, a efetivação do Universo Cênico, em primeiro lugar contamos com a poiesis ativa dos participantes cênicos, e, em segundo lugar, com um extensivo trabalho conjunto de todos os membros do processo criativo. Em especial ao diretor, por ser o responsável por coordenar as relações entre os membros, cabe efetivar as relações espontâneas em normativas sem que se perca a possibilidade do encontro espontâneo entre membros, dialogando com o material que surge e criando ele próprio em conjunção com os elementos materiais e ficcionais que se apresentam. O diretor vai se dispor a criar e administrar um dispositivo criativo, isto é, um sistema onde estão inseridos os membros criadores em conexão entre eles, o qual vai então gestar um dispositivo cênico, que é o Universo Cênico. A poiesis do diretor consiste em compor e gerir um dispositivo que cria outro, do qual ele não pode então ter mais o controle. Este dispositivo cênico, que vai tomando forma ao longo da jornada criativa, é o Universo Cênico.

Por fim, o espectador, participante do momento em que a realidade cênica transborda e inunda a realidade corrente, é convidado a desbravar, como um estrangeiro que não sabe tudo a respeito deste novo lugar, este universo que se abre diante dele, mergulhando a fundo e buscando conectar-se enquanto indivíduo à experiência proporcionada pelo acontecimento teatral. É este deslumbramento e terror frente ao novo, ao que em geral não se encontra no mundo que o participante costuma habitar, que o faz retornar ao campo da realidade concreta transformado.

Assim, depois da trajetória desta pesquisa, ainda que não esgote o conceito ou que seja capaz de assumir rigidamente o que significa o Universo Cênico, me disponho a rever o verbete anteriormente esboçado e transformá-lo: *O Universo Cênico é um dispositivo no qual estão presentes e em ação os elementos que constituem a cena e que é regido por um conjunto de regras de funcionamento próprio - como um jogo ou um ritual - sendo capaz de gerar um espaço potencial onde é permitido aos participantes uma espécie de deslocamento da realidade, isto é, a experiência de estar em uma realidade outra que se sobrepõe a nossa realidade corrente.*

Encontro nesta pesquisa um percurso longo sobre meu próprio fazer, reconhecendo que estas características que se supõem amplas e perceptíveis em quaisquer processos criativos, são antes de tudo características próprias do meu processo enquanto artista, talvez guiadas por meus modelos mentais frente a esta demanda. Podemos, inclusive, pensar que tudo que aqui se encontra descrito é, antes de qualquer coisa, um dos muitos modos possíveis de se abordar o espaço do diretor num processo criativo. Agora, sou mais capaz de compreender que este é o meu modo de criar.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA J., José Simões & KOUDELA, Ingrid (Coord). *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva - SP Escola de Teatro, 2015.

ARTAUD, A. *Para acabar com o julgamento de Deus* (1947). In: WILLER, C. (tradução, seleção e notas). Escritos de Antonin Artaud. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOGART, Anne, *A Preparação do Diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*; tradução: Ana Vianna - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CATMULL, Ed; WALLACE, Amy. *Criatividade S.A.: superando as forças invisíveis que ficam no caminho da verdadeira inspiração*. RIO DE JANEIRO: ROCCO, 2014.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literária or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. James Engell, W.Jackson Bate (eds) in Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Volumes I, II. Princeton, New Jersey: Routledge & Kegan Paul, Bolligen Series LXXV, Princeton University Press, 1983.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio Século XXI – Dicionário da Língua Portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens: o Jogo como Elemento na Cultura* (1938). São Paulo: Perspectiva, 2000.

LIGIÉRO, Z. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*, Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROUBINE, Jean-Jacques. Trad. Yan Michalski. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo, CosacNaify, 2012.

TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e Folha*. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017

TURNER, V. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

WINNICOTT, D. W. (1971/1975). *O brincar e a realidade*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago.

ARTIGOS E REMISTAS

ARAÚJO, Antônio. *A encenação performativa*. In: Revista Sala Preta, São Paulo, nº 8, 2008, p. 253-260. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p253-258>

CASTELLUCCI, Romeo. *O peregrino da matéria*. In: Sala Preta, ECA-USP; Ano1- Nº1, São Paulo, junho de 2001, p.181-187.

FREITAS, L. V. *Grupos vivenciais sobre uma perspectiva Junguiana*. São Paulo: Psicologia USP, 2005. 16(3), p. 45-69. <https://doi.org/10.1590/S0103-65642005000200004>

KOUDELA, Ingrid Dormien & MARTINS, Pedro Haddad. *E não seria um coconsciente artístico? Reflexões sobre a criação de um repertório de experiências dentro de um grupo teatral de pesquisa*. In: Revista de Estudos Teatrais Pitágoras 500, Vol. 9. Campinas: Unicamp, dezembro de 2015, p.68-82. <https://doi.org/10.20396/pita.v5i2.8647192>

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático, doze anos depois*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, 2013. <https://doi.org/10.1590/2237-266039703>

MICHALICHEM, R. *Às vezes não há outra palavra: A noção de Universo na cena de Emílio Garcia Wehbi*. Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes cênicas, Uberlândia, V.5, n. 1, p. 168-181, jun. 2018. <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v5n1a2018-13>

SITES

<http://emiliogarciawehbi.com.ar>>. Acesso em 14 maio 2019.

APÊNDICE

ÀS VEZES NÃO HÁ OUTRA PALAVRA: A noção de Universo na cena de Emílio Garcia Wehbi

Rafael Machado Michalichem²³

Resumo

Entrevista realizada com Emílio Garcia Wehbi em Julho de 2017, acerca da noção de um "Universo" na cena presente em seu trabalho como diretor. Toca ainda questões a respeito da função do diretor e o desenvolvimento dos processos criativos das obras *El Grado Cero Del Insomnio* e *58 Indícios sobre o corpo*, a relação entre a criação de texto e a cena e algumas informações a cerca dos termos ator, interprete e performer.

Palavras-chave: DIREÇÃO, IMAGINÁRIO, PROCESSO

Resumen

Entrevista realizada con Emilio García Wehbi en julio de 2017, acerca de la noción de un "Universo" en la escena presente en su trabajo como director. Toca aún cuestiones acerca de la función del director y el desarrollo de los procesos creativos de las obras *El Grado Cero Del Insomnio* y *58 Indicios sobre el cuerpo*, la relación entre la creación de texto y la escena y algunas informaciones a cerca de los términos actor, interprete y performer.

Palabras clave: DIRECCIÓN, IMAGINARIO, PROCESO

Abstract

Interview with Emilio Garcia Wehbi in July 2017, about the notion of a "Universe" in the scene present in his work as director. The interview also touches the role of the director and the development of the creative processes of *El Grado Cero Del Insomnio* and *58 Indicios Sobre o Corpo*, the relation between the creation of text and the scene and some information about the terms actor, interpreter and performer

Keywords: DIRECTION, IMAGINARY, PROCESS

Entrevista com Emílio Garcia Wehbi, realizada no dia 3 de Julho de 2017, no estúdio do artista em Buenos Aires - Argentina, onde, para além de ser um espaço de criação, ministra também oficinas de direção anualmente. Tive a oportunidade de participar da oficina ministrada este ano (de 20 de março a 14 de agosto), a qual suscitou muitas perguntas desta entrevista.

²³ Ator e diretor de teatro, Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia, com orientação de José Eduardo de Paula.

Quais artistas são referências na sua obra?

É difícil falar de referências permanentes. Parece-me que, mais que nada, ao longo de minha trajetória, mais de 25 anos de trabalho, posso nomear algumas referências temporárias, com as quais me identifico em determinado momento, e em outros períodos com outras, mas não poderia falar de referências gerais. Elas também não advêm necessariamente do campo do teatro, mas de diferentes registros e áreas. Além disso, elas não necessariamente se refletem em minha obra, mas podem ser as vezes disparadores de outros tipos de, digamos, associações que depois podem se aproximar da obra sem que sobreem rastros dessa referência. Assim, não poderia dizer que existe uma linha na qual se pode identificar uma referência de modo direto. Mas se pudéssemos dizer *aquelas referências iniciais de minhas primeiras aproximações como artista* eu poderia dizer que, dentro do campo do teatro, o universo Tadeusz Kantor foi forte. Primeiro porque o vi em Buenos Aires duas vezes - acredito que esteve aqui em 1985 e 1987, quando eu era muito jovem e estava me formando. De algum modo, o teatro que Kantor fazia, este que ele chamou de Teatro da Morte, o uso dos manequins e dos bonecos, de algum modo entrava em sincronia com o que eu estava desenvolvendo naquela época que foi o começo do *Periferico de Objectos*, com o qual havia muita proximidade. Depois, no campo da literatura, Beckett era uma referência nesse momento – insisto, falo deste momento – e também Thomas Bernhard, é uma referência que me interessava muito, isso é que meu recordo. E depois fui derivando a outros tipos de leituras e de olhares. Quando no começo dos anos 1990 descobri o pós-estruturalismo francês, digamos, começando por Foucault, Deleuze e Guattari, e depois retrocedendo a Bataille, começando a entender Artaud, a ler Artaud com certa proximidade, entendendo um pouco o pensamento prático de Artaud nesse sentido – prático em relação ao teatro – e depois avançando à Derrida, eu me aproximei bastante dos pensamentos existentes no campo da filosofia francesa em geral. Isso começou, digamos, nos anos 1990, e hoje continua me interessando: essa relação entre filosofia e política de maneira mais inconsciente, onde o inconsciente joga de maneira mais rizomática e não tão lógica. Mas insisto, como dizemos nas aulas, sempre a leitura que eu faço deste tipo de material é uma leitura de arte, que não é uma leitura erudita, não é uma leitura de compreensão filosófica ou sociológica ou psicanalítica, seja qual for o autor que estou me referindo, mas sim uma vontade de capturar uma essência do espírito desse pensador e transformar em um processo criativo, de algum modo. Porque

isso está muito presente em Deleuze e Guattari, a possibilidade de trabalhar com essa energia delirante que transforma uma coisa em outra, se apropriar dos jogos de palavras, essas transformações são ricas. Então, nesse sentido, eu diria que estes autores têm sido referências importantes. Eu não poderia dizer que tenho referências fortíssimas, mas não sei, no meio dos anos 1990 até 2000, me interessava muito a prática artística de Castellucci, como um artista de teatro; também ao final dos 1990 e começo dos anos 2000, um pouco mais para frente, comecei a me relacionar muito com artistas da performance que me interessavam, e basicamente os que mais me interessavam eram 2 ou 3 - que ainda me interessam - artistas norte-americanos, um é Paul McCarthy, que está vivo e que é talvez o que mais me interessa e com o qual sigo me identificando muito; depois, Chris Burden, que começou na performance e depois se desenvolveu para um lugar mais das artes visuais; e por fim Mike Kelley. São artistas que, de algum modo, me influenciaram nas maneiras de ver as questões artísticas. Depois, em teatro contemporâneo, se tivesse que falar de alguma referência hoje, poderia dizer que me interessa profundamente, para além dos resultados que busca, o modo que Jan Fabre encara a relação de corpo e obra. Fabre me interessa muito nesse sentido. Creio que é um dos artistas mais destacados da contemporaneidade cênica, quando o teatro não está passando por um bom momento em termos internacionais, do meu ponto de vista. E depois, no campo da literatura são muitos os autores, inúmeros, tantos quanto os livros que tenho aí, de verdade. Eu tenho muita afinidade com a literatura e com o modo de aproximação da ficção ou documento. Não poderia dizer especificamente algum, teria de pensar e, insisto, são temporários: têm a ver com épocas, com períodos, com processos...

Quais seriam as referências para as obras *El Grado Cero Del Insomnio*²⁴ e *58 Indicios sobre o Corpo*²⁵?

²⁴ Espetáculo escrito dirigido por Emílio, no qual dez mulheres cantam, dançam e dizem textos sobre as noções de “politicamente correto” através de reflexões do filósofo esloveno Slavoj Žižek. Estreou no Teatro Beckett, em Buenos Aires, em 2015 e sua última temporada ocorreu em 2017 no mesmo local.

²⁵ Performance dirigida por Emílio a partir do texto homônimo de Jean-Luc Nancy, no qual 58 intérpretes se dispõem nus diante do público, compartilhando um espaço reduzido e indicando com barro e através da dança suas cicatrizes ou marcas de vida, em busca de discutir as noções de corpo e comunidade. Estreou em 2014 no Teatro Timbre 4, em Buenos Aires, e teve nova montagem em Uberlândia em 2016, em parceria com o Coletivo Teatro da Margem.

Em 58 Índicios é claramente Nancy (Jean-Luc Nancy), e outra vez voltamos aos filósofos franceses. Me interessa Nancy. Basicamente, eu cheguei a Nancy a partir do texto *El Intruso*. É um texto realmente fascinante, trata-se de uma situação verídica em que um filósofo tem o coração de outra pessoa metido em seu corpo e vive atravessado por isso. Há uma reflexão em relação ao corpo próprio e este corpo intruso (o coração) - este traidor que o trai mas que também o faz viver - que é muito interessante. A partir daí fui me aproximando de alguns materiais de Jean-Luc Nancy até que encontrei 58 *Índicios sobre o Corpo*, que me parecia também como um tratado aforístico, um cruzamento entre a poesia e a filosofia de um modo de ver o corpo, e um dia tomei a decisão de colocá-lo em prática e ver o que aconteceria, no sentido de observar se estes textos resistiam a presença do corpo; a primeira experiência que fiz com esse texto foi em Bogotá no curso de mestrado (*12 INDICIOS SOBRE EL CUERPO + 12 INDICIOS SOBRE EL ALMA*²⁶, 2013), e depois se transformou em um espetáculo completo, quando vim a Buenos Aires. Por outro lado a música de Jordi Savall para 58 *Índicios sobre o Corpo*, se não é bem uma referência, funciona como um complemento perfeito do que me parece estes tempos de Barroco, carregados, sensíveis, e ao mesmo tempo etéreos para que a máquina funcione de maneira mecânica. E obviamente as referências dos filósofos contemporâneos que transitaram em suas discussões pela problemática de gênero e de corpo, de beleza, como pensamento crítico, foram o disparador para trabalhar sobre 58 *Índicios*. São também referências que, de algum modo, me permitiram escolher tipos de corpos, quando fiz 58 *Índicios* aqui em Buenos Aires, que foi distinta da experiência de Uberlândia²⁷ basicamente porque pude escolher diferentes tipos com características físicas e características etárias, gente de setenta e tantos anos. Então isso de algum modo buscava dialogar um pouco com a tensão entre idade, beleza, gênero, sexualidade, etc. Isso para 58 *Índicios*. Já para *El Grado Cero Del Insomnio*, claramente tomei os textos de Žižek. O que fiz foi aplicar aos textos de Žižek um olhar que ele próprio não havia feito, um olhar feminista, de algum modo. Então seria traduzir aquelas reflexões que faz Žižek sobre o progressismo, o pensamento politicamente correto, os conceitos de ideologia, etc., travestido de um corpo de mulher. E utilizar esta mesma lógica refletindo sobre o meio teatral em que se produz a obra. Então há como

²⁶ Trabalho pedagógico de investigação, experimentação e criação realizado no *Laboratorio de Proyectos de Estudiantes de la Maestría Interdisciplinar en Teatros y Artes Vivas*, desenvolvido durante o mês de novembro de 2013 na Universidade Nacional de Colombia, em Bogotá. Apresentado nos Banheiros do Poliesportivo do campus da Universidade, se dispunha a discutir a (falsa) dicotomia entre corpo e alma.

²⁷ A Performance 58 *Índicios sobre o Corpo* foi montada outra vez no Brasil, na sala de Encenação da Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais. Realizada em outubro de 2016, em parceria com o Coletivo Teatro da Margem, a montagem pretendia seguir o modelo realizado em Buenos Aires, com diversidade participantes em termos de faixas etárias, algo que não ocorreu em Uberlândia

um duplo transversal do que é Žižek para a mulher, o feminino, e fazendo uma homologação entre o corpo menor feminino e o corpo menor do teatro que não é o majoritário, que é minoria.

Cada espetáculo possui uma coletividade de referências como essas que você levantou, articulando um imaginário próprio da obra. Como se constitui esse imaginário?

Eu não poderia responder de maneira sistêmica, como se fosse um procedimento que se repete em cada obra, mas o que posso dizer é: de algum modo como estamos começando a trabalhar aqui na oficina. Primeiro existe uma aproximação sensível e impulsiva com outro material. Pode-se dizer que há uma espécie de tradução irresponsável de uma empatia, uma afinidade eletiva. Isso pode estar dado em qualquer âmbito, meu processo mais que buscar é encontrar, o que é distinto. Mas para encontrar é preciso estar disposto à busca, disposto a estar atento a encontrar. Então, o encontro não é sistêmico, não é que eu li isso e associei a tal material e vou buscá-lo, isso é depois. No primeiro momento o que sinto e que me funciona bem é que me encontro com um material que é relacionado. E me encontro em qualquer dispositivo, pode ser no livro que estou lendo, ou por ligar a TV, ou por sair para a rua, ou uma conversa com um amigo. E aí encontro uma primeira relação. Quando encontro essa primeira relação, trato de investigar, para saber se de verdade é possível ou simplesmente uma afinidade passageira. Se sinto que é mais ou menos estável, a partir daí começo a construir: já tendo duas relações, começo a construir um polo, e este polo pode estar construído por aproximações visuais, das artes visuais, referências a alguns artistas visuais, que não necessariamente tem de ser a obra de um artista, pode ser um artista em geral, ou pode ser uma obra, ou pode ser determinada parte de um obra, ou um jeito de usar a cor ou a luz etc., pode estar na literatura, pegando materiais, citações, pode estar na música... eu começo a construir um grande arquivo de materiais referenciais, alguns mais sólidos, outros menos sólidos. Uma vez que faço uma espécie de pasta com estas referências ou materiais, começo a pensar que forma pode ter essa cena ou essa ideia de imagem já em três dimensões, dou início já um procedimento mais complicado que é um processo de descarte, começar a tirar o que não serve. E, de alguma maneira, as associações que faço entre um e outro não são necessariamente lógicas, mas por afinidade, empatia, racionais,

as quais também vou rompendo os traços de proximidade, vou afastando, as que estão distantes vou aproximando. Então de algum modo sobra um corpo que parece ser o mínimo necessário para começar a explorar, de maneira já mais concreta, com um marco um pouco mais delimitado. Esse posso dizer que seria o procedimento geral, mas insisto que cada processo têm abordagens completamente distintas.

Qual é o papel do diretor dentro de um processo criativo?

Na realidade, mais do que pensar e refletir a respeito das questões de poder que se produzem dentro da máquina teatral e como um dos participantes desta dita máquina, é refletir sobre: o que faz um diretor? Do ponto de vista mais convencional, o diretor dirige e é uma espécie de organizador de materiais que já estão preexistindo, pois contribuem o texto, o ator, o iluminador, o cenógrafo, etc. Do meu ponto de vista é muito mais complexo que isso: o diretor pega o que pode contribuir um cenógrafo, um ator, um iluminador, um sonoplasta, e tem de trabalhar com isso, sobre o próprio material, mas também trabalhar colocando-os em relação com os outros elementos de cena, tornando-se assim um autor. Ao transformar-se em autor, tem a potestade²⁸ disso que criou, que é a matéria da cena, que está feita pela autoria dos outros autores que participam, mas que não pertence somente a eles, porque a eles pertence somente uma parte. Então a tarefa do diretor é escrever ou fazer a dramaturgia cênica, ou a escritura espacial e, portanto, tem essa potestade de autoridade, em sentido mais convencional se quiser, onde “autora” através da autoridade. E, portanto, tem, de algum modo, a última palavra porque é o único com a perspectiva da totalidade. Então a relação a isso, eu não poderia ver de outro modo. Não quero dizer que isso se transforma em um dispositivo tirânico, ao contrário, creio que justamente o diretor compreender esta dinâmica, juntamente com todos os outros integrantes, permite esse trabalho de ida e volta entre o diretor e os outros participantes, onde a atividade de um interfere na atividade do outro, de maneira orgânica e generosa.

²⁸ Optei por manter a palavra de semântica mais semelhante à utilizada por Emílio em espanhol. Aqui, potestade assemelha-se a noção de autoridade, aquele que tem o direito ou o poder de fazer-se obedecer.

Quais são as suas considerações a respeito de processos de criação coletiva ou mais coletivizados? E qual é o papel do diretor dentro desse tipo de processo.

Eu não tenho muita afinidade com processos coletivos, não porque não acredito no processo de construção coletiva, mas sim porque acredito que tem de ter alguém dando determinadas diretrizes e ao mesmo tempo produzindo determinado olhar crítico. Se no processo coletivo todos propõem diretrizes e todos propõem olhares críticos, não há um olhar, há muitos olhares e a obra é única, é uma unidade. Para dar uma unidade de sistema, tem de haver alguém que as englobe. Por que é impossível que várias pessoas pensem o mesmo e tenham o mesmo ponto de vista, os mesmos desejos, assim há algo que se desmancha, que não permanece articulado e se desarticula. Então, não acredito nos processos coletivos, no sentido tradicional de criação coletiva – acredito em processos coletivos, mas não no que se costuma chamar de criação coletiva. Eu coletivizo os processos desde o princípio, mas de alguma maneira sempre trabalho como sendo um guia. Então, há um trabalho coletivo todo o tempo, eu proponho que todos participem de tudo nos meus processos de trabalho, mas de todo modo quem vai decidindo é o diretor, justamente em função da pergunta anterior, essa ideia de quem pode gerar um caminho, esse olhar único.

Uma ficção obedece um dispositivo complexo de regras. Que tipos de regras seriam essas? Como podemos enxergar essa ideia desse dispositivo?

Se nós pensarmos nas regras da vida social, existem as regras naturais, as regras da física, não sei, todas as regras que regem fisicamente a ordem do mundo, e depois uma série de regras sociais que o homem construiu para viver em sociedade. Tendo estas - as naturais e as sociais - como antecedente, a ideia de construir um universo próprio com regras próprias tem a ver com, tomando como referência estas regras, alterar essas lógicas para que essas regras funcionem como referência para o espectador, alterar e produzir um novo sistema de regras, especialmente as sociais - não tanto com as naturais já que com estas pouco se pode fazer - justamente para fazer notar o campo de possibilidades utópicas que tem a obra de arte. Então, para que o espectador compreenda as novas regras deste universo, tem de haver uma referência sobre mundo

real. Mas por outro lado, deve-se estabelecê-las de maneira sistêmica dentro da obra, de maneira endogâmica²⁹ dentro da mesma obra para que o espectador entenda quais são estas regras próprias, e a partir daí apreenda que este é um universo que não tem relação direta com o real, mas sim que está jogando com essa realidade de maneira lúdica. Funciona como as regras de um jogo de azar, ou qualquer tipo de jogo, como por exemplo um esporte: porque tem onze jogadores que chutam a bola pra lá e onze jogadores que chutam a bola para cá e não podem tocá-la com as mãos? Mas aceita-se este código, há uma referência ao mundo real e ao universo natural. De algum modo, o campo da arte, do meu ponto de vista, toma, já que estamos com a filosofia, o *homo ludens*, algo disso, e permite estabelecer regras lúdicas, regras de jogo, que de algum modo tem referências com o mundo real, mas que ao mesmo tempo se criam autonomia para criar dispositivos imaginários, que é o que chamaríamos de ficção.

O que você entende por universo, dentro dessa ideia de um Universo Cênico, um universo da cena?

Um universo próprio, eu uso sempre a noção de um universo próprio. Seria um dispositivo próprio e autônomo que, copiando os universos existentes, um carro, por exemplo, ou o universo como um todo, possua regras próprias que façam com que este sistema avance e permaneça em movimento. Portanto, na poética, ou na cena, já que de alguma maneira o universo seria que todos estes dispositivos, essas regras criadas pelo artista dentro deste sistema, sejam orgânicas e não se contradigam para que o universo esteja em movimento, e que se constitua como um universo e não com uma *mélange*³⁰ ou algo que não tenha unidade. Há uma questão de unidade, o universo é basicamente uma unidade sistêmica.

Como se dá a escolha dos materiais elencados que permanecem e dos que se retiram?

²⁹ Endogamia é o termo utilizado para referir-se a casamentos consanguíneos. Emílio utiliza-se do termo em noção metafórica quanto às regras próprias da obra a serem apresentadas ao espectador.

³⁰ *Mélange* vem do francês e significa “mistura” ou “miscelânea”.

Depende muito do processo criativo, do material com que se está trabalhando. Há materiais que por suas características pedem saturação, excesso. Por exemplo, os textos de Rodrigo Garcia, que são textos excessivos, saturados, exagerados, ou mesmo em *El Grado Cero Del Insomnio*, que eram textos exacerbados, de incontinência verbal, pedem determinadas materialidades que a priori se pode dizer que são afins. E então, em função do material, começa-se a trabalhar recolhendo isso e descartando outras coisas. Em outros tipos de materialidade, o despojo e a repetição em *58 Indícios*, o número, o sistema de unidade, gerava um elemento de síntese, era ir ao mínimo. Em um a saturação, no outro a síntese e a repetição. Isso porque os materiais de algum modo nos estão ensinando um caminho, estão propondo determinadas compreensões. Por exemplo, observando como está proposto formalmente o texto, por que na forma há uma respiração, há uma aproximação, há determinadas sensações primárias que se pode decidir. Então, me parece que, atendendo à essência do material, e essa essência é única, assim não podemos repetir os procedimentos, mas sim interrogando o material vamos encontrando as chaves para fazer esta síntese, limpar, ou acumular, ou para eleger o que fica e o que sai. Me parece, então, que o segredo sempre está em voltar à origem, qual é o ponto de conexão profunda que eu tenho com este material, e a partir dessa relação honesta com este vínculo, entender qual poderia ser o caminho para escolher o que fica e o que sai. Ao mesmo tempo trabalhar com a ideia de síntese como conceito formal, tirar tudo que sobra: tudo aquilo que está formulado e funcionando mas é possível retirar parte e o todo seguir funcionando, deve-se então retirar, porque transforma-se em decorativo. O que não quer dizer terminar com pouco, mas sim tirar tudo o que seja decorativo. Mesmo que a priori pareça parte do material, que seja parte do universo, se sobra, retira-se.

Um termo apresentado ao longo da oficina foi a noção de “Germe”. O que é o germe? Qual é o papel dele na constituição da obra?

De algum modo, o germe é, em grande escala, aquilo por que nós escolhemos ser artistas e não outra coisa. Por outro lado, diria que, como artista, o que nos modela, o que vai guiar nossa estética de algum modo são todos aqueles elementos neuróticos, afetivos, sensíveis, eróticos, inconscientes, de medo, de pavor, que de algum modo nos marcam e nos definem. Por que de lá é que vamos falar, seguramente, ou pelo menos é

o que eu creio, um artista honesto fala destes lugares, os lugares de maior fragilidade. São os pontos fracos. Aquilo que nos comove, que nos atrai, que nos prende, que nos fascina e que sempre foi assim, de algum modo. Nesse sentido, eu acredito que o germe é aquilo que o artista leva consigo em todas as obras, vai acontecer em todas as obras, e pelo qual vai ser reconhecido como tal, a partir de uma espécie de poética ou de estética. Não porque suas obras são todas iguais, mas sim por que começam a aparecer as mesmas perguntas formuladas de diferentes formas. E essas perguntas tem a ver com este interno muito profundo do autor, do artista, que ele associa com o material que está trabalhando. Então de algum modo, para mim o germe – chamamos de germe, poderia ser outra palavra, mas eu chamei de germe por que me interessa como terminologia – é aquilo que não se pode explicar, não se pode comunicar, eu não posso explicar por que tomo determinadas decisões, quais são meus terrores, talvez não possa explicar nem a mim mesmo, mas posso buscar em algum lugar que me permita seguir trabalhando com este material. Então, de algum modo diria que a produção artística é parte da cura psicanalítica, no sentido de que se a cura psicanalítica utiliza a *talking cure*, a cura pela palavra, colocar em palavras aquele acontecimento que está oculto, que não se verbaliza, a prática curativa da obra no artista é a produção desta obra. É aquilo que não pode expressar de nenhuma outra forma, mas o transforma em obra. De alguma forma o germe é isso.

Qual é a relação entre a escrita de um texto por um diretor que assume o papel de dramaturgo e também o papel de diretor? Como essas duas coisas se articulam no seu processo de criação?

Creio que não haja nenhum texto que eu tenha escrito e que depois se edificou. De algum modo, são textos que fui escrevendo para a cena e que depois se transformaram em literatura: foram construídos, modificados e editados para serem lidos. O que me parece é que os textos que eu escrevi são textos de diretor. Por exemplo: quando fiz *Hécuba*³¹, eu queria trabalhar a palavra como um vetor fulminante. Então propunha quatro blocos contundentes de monólogos muito grandes. Este tema [a noção de palavra como vetor fulminante], fez com que a escritura tivesse determinada forma e

³¹ *HÉCUBA O EL GINECEO CANINO*, espetáculo escrito e dirigido por Emílio a partir da tragédia *Hécuba* de Eurípedes. Estreou em 2011, na Sala Batato Barea, no Centro Cultural Ricardo Rojas em Buenos Aires, Argentina.

determinadas características [quatro blocos contundentes de monólogos], que se desprendiam de uma ideia de cena, à priori, eram puramente textuais. *El Grado Cero Del Insomnio*, era claramente, desde o princípio, um texto desaforado e exagerado dito por um grupo de mulheres. Nessa ideia desaforada e palhacesca é que apareceu Žižek como o palhaço filósofo da contemporaneidade. E, ao partir de Žižek, compreendi que havia muito material de um só autor que eu poderia extrair para reconfigurar e transformar em um texto. Depois o texto passa a possuir autonomia, porque ele se transforma em obra escrita e pode ser editado, lido ou dado a outras pessoas para que o montem. Mas o ponto inicial da escritura do texto é uma ideia de cena.

Você poderia refletir sobre os termos ator, intérprete e *performer*?

Eu diria que o intérprete é justamente o intermédio entre o ator e o *performer*. O intérprete é aquele que utiliza as ferramentas de atuação que lhe são úteis, e as ferramentas do corpo presente do *performer* que lhe são úteis, e faz uma mistura, lidando com ambos os campos destes universos que lhe permitem trabalhar sobre a ficção pura ou sobre o real puro, sem que seja um problema pendular ou inclinar-se para um lado e/ou para o outro. Então é isso que me interessa, por isso gosto do termo intérprete, porque usa para interpretar ou traduzir, para fazer uma tradução de algo que tem que se realizar no momento e decidir com quais ferramentas fazer esta tradução, isto é, de que modo vai interpretar. E tem as ferramentas de seu próprio corpo, de seu próprio “estar aí” ou de seu saber, e o saber, digamos, são todas as ferramentas aprendidas. Então esse parece ser o termo que me permite unir aqueles dois universos que são dissimiles, que são o campo do ator e o campo do *performer* como conhecido tradicionalmente. Obviamente que é um problema semântico, poderíamos dizer que o ator ou o *performer* deveriam reunir todas estas características, mas em função do uso das palavras, a que mais me interessa é trabalhar com o interprete, trabalhando esse conceito no sentido de unificar estes dois campos que em geral estão separados.

[A entrevista acima transcrita surge como necessidade de meu projeto de pesquisa de Mestrado na Universidade Federal de Uberlândia. Foi realizada em meu primeiro

semestre na instituição, durante o qual participei de um curso de direção teatral ministrado por Emílio Garcia Wehbi em Buenos Aires, Argentina. Em primeira instância, objetivava compreender melhor a noção de Universo Cênico - tema central de minha pesquisa - cruzando o olhar de Wehbi sobre o termo com minhas próprias percepções. A entrevista, todavia, tocou não apenas o tema central da questão como seus desdobramentos, evidenciando um olhar sobre o fazer do diretor muito mais amplo, que acaba por dialogar e dar corpo ao percurso de minha pesquisa em busca de concretizar a noção de Universo em relação à cena teatral.]