



Estudios de Teoría Literaria
Revista digital: artes, letras y humanidades
Año 6, Nro. 11, marzo 2017
Facultad de Humanidades / UNMDP, ISSN 2313-9676

Conter em si Corpo, Literatura e Teatro

Flávia Regina Marquetti¹

Recibido: 04/12/2016
Aceptado: 04/02/2017

Resumen

Pensar en el cuerpo en el teatro y en la literatura hoy en día es un reto que debe enfrentar no sólo la delimitación del objeto en obras artísticas, pero sobre todo, las nuevas relaciones que se establecen entre el hombre y su cuerpo. El teatro y la literatura contemporánea pueden ser entendidas a partir de la fragmentación de la autorreferencia a través del uso de múltiples lenguajes y, sobre todo, a través de la ruptura entre la realidad y la ficción. Debido a esto, el enfoque que se pretende es el teatro contemporáneo, que no sólo ha revolucionado los conceptos literarios sino también superado los conceptos de representación, estableciendo así nuevos juegos de identificación entre el actor/personaje/texto, no más solamente la transfiguración de actor en el personaje de una historia terminada, pero la exteriorización de un concepto de ser.

Palabras clave

Teatro contemporáneo – ruptura – identidad – representación – externalización.

Resumo

Pensar o corpo no teatro e na literatura hoje é um desafio que deve encarar não apenas a delimitação desse objeto nas obras artísticas, mas, sobretudo, as novas relações estabelecidas entre o ser humano e seu corpo. O teatro e a literatura contemporânea podem ser compreendidos a partir da fragmentação, da autorreferência, através do uso de múltiplas linguagens e, sobretudo, da ruptura entre realidade e ficção. Em função disso, a abordagem pretendida é a do teatro contemporâneo, que tem não somente revolucionado os conceitos

¹ Pós-Doutorado: Universidade Estadual de Campinas nas áreas de gênero, semiótica, história, cultura clássica e literatura (2004-2009); Pós-Doutorado na área de Literatura e Teoria Literária pela Faculdade de Ciências e Letras (UNESP- Campus de Araraquara), com bolsa FAPESP (2001-2004); Doutorado (2001) e Mestrado (1995) em Letras, área de concentração Estudos Literários; Graduação e Bacharelado em Letras (1989 e 1990) todos pela FCL/UNESP. Tem vários artigos e capítulos de livros na área, em 2013 publicou o livro *Da sedução e outros perigos. O mito da Deusa Mãe*, pela Editora UNESP; e *Perseguindo Narciso. Estudo da protofiguratividade no mito de Narciso*, Novas Edições Acadêmicas, 2016. Em 2014 organizou juntamente com Fábio F. Camargo, Rebecca Monteiro e Angela Guida o volume *Identidade e Escritura. Ensaios sobre romances dos séculos XX e XXI*, publicado pela Multifoco; em parceria com Pedro Paulo A. Funari organizou as obras: *Corpo a Corpo. Representações antigas e modernas da figura humana*, Editora Fap-Unifesp (2014); *Sobre a Pele. Imagens e metamorfoses do corpo*, Editora Intermeios (2016). Contacto: flavia.marquetti@gmail.com

literários, mas também ultrapassado os conceitos da representação, instaurando, assim, novos jogos de identificação entre ator/personagem/texto – não mais apenas a transfiguração do ator no personagem de uma história acabada, mas a exteriorização de um conceito sobre o ser.

Palavras chave

Teatro contemporâneo – ruptura – identidade, representação – exteriorização.

Abstract

Thinking about the human body in both theater and literature universes nowadays is a challenge that must face not only a delimitation of this object in the artistic works, but, above all, the new relations established between the human being and his body. Contemporary theater and literature can be understood from fragmentation, self-reference, the use of multiple languages and, above all, from the rupture between reality and fiction. As a result, the approach to be applied should be that of the contemporary theater, which has not only revolutionized the literary concepts but has also transcended the concepts of representation, introducing, thus, new identification games between actor / character / text – which is no longer only the transfiguration of an actor in the character of a finished story, but the externalization of a concept about a being.

Key words

Contemporary theater – rupture – identity – representation – exteriorization.

O corpo esteve constantemente presente na literatura e no teatro. Nas obras literárias sua presença era marcada pela descrição dos caracteres físicos das personagens, sobretudo no Realismo e Naturalismo, mas também em outros períodos. Inevitável não recordar de descrições como a de Capitu, em *Dom Casmurro* de Machado de Assis, ou Rita Baiana, em *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo; ou ainda de Erêndira, de Gabriel Garcia Marquez. Embora presente, até o início do século XX, o corpo sempre foi tratado como um santuário que não deveria ser tocado ou apresentado em sua totalidade, sobretudo em suas partes pudendas, com raríssimas exceções. No teatro, o corpo é mais evidente, é ele o instrumento primeiro do ator, suporte sobre o qual as personagens se materializam em cena, mas coberto, o nu sempre foi um tabu no teatro, quando ocorria, era em espetáculos considerados como pornográficos. A discussão acadêmica sobre o corpo e sua realidade social e nas artes só obteve destaque há pouco tempo, quer seja pelo olhar da Antropologia do cotidiano ou da Antropologia do corpo.

Pensar o corpo no teatro e na literatura hoje é um desafio que percorre não apenas uma delimitação desse objeto nas obras, mas, sobretudo, as novas relações estabelecidas entre o ser humano e seu corpo. Enquanto a arte do século XIX focava suas lentes ora em um personagem ora em uma ação ou espaço determinado e centrado, o contemporâneo apresenta o que Linda Hutcheon (1995: 96) denomina de *olhar excêntrico*² - fora do eixo, alternativo.

O corpo, desde o final do século XX e início de século XXI, é repensado, transformado, metamorfoseado e exposto. A busca por um movimento alternativo quer

² O posicionamento excêntrico é definido pela mecânica enquanto “peça cujo eixo de rotação não ocupa o centro e que é destinada a transformar um movimento de rotação contínuo em movimento de natureza diferente, alternativo” (Venturi s/d).

para o corpo quer para as questões de identidade de gênero,³ marca a sociedade atual. Nesse movimento excêntrico, o corpo rompe com a definição da anatomia de ser apenas “a estrutura física de um organismo vivo (esp. o homem e o animal), englobando suas funções fisiológicas”, e passa a ser suporte para a arte, embaralhando os limites entre o real, o corpo/ser do ator, e o ficcional, espaço/superfície sobre a qual a arte é realizada. A estratégia de encenação do indivíduo torna-se cena, performance, body modification, action painting, enfim, movimento artístico, dentro e fora do palco, construindo um percurso que integra arte e identidade e estabelecendo o elo entre as transformações corporais e as artes.

O olhar excêntrico em literatura pode ser percebido no embaralhamento de capítulos, sem ligações lógicas, na mistura de gêneros literários, mas, sobretudo, na ausência física de alguns personagens ou na contradição em sua descrição. A narrativa nos oferece apenas fragmentos, a multiplicidade de olhares cria uma instabilidade sobre o real. O corpo surge estilizado, desconectado de seu todo, o narrador (ou narradores) oferecem partes, detalhes da presença física de seus personagens. Ao contrário dos romances tradicionais, nenhum personagem é deslindado completamente, física ou emocionalmente, o leitor tem apenas impressões sobre eles e, algumas vezes, contraditórias, pois todos são reflexos, relativizados por pontos de vista adotados.

Exemplo bem acabado da literatura descrita é a obra de Roberto Drummond, *Sangue de Coca-Cola*, de 1980. Nela há personagens que só veem à cena por meio da lembrança e do olhar de outro personagem, “imateriais”, fragmentos de personagens, mesmo quando possuem o *status* de personagem principal. No caso do romance de Drummond, o centro das ações gira em torno da personagem Érika Sommer – recordada pelo Homem do Sapato Amarelo, General Presidente, narrador, mas ela jamais possui voz na narrativa e nem está presente fisicamente, apenas lembranças e fragmentos dela, como o de seus olhos verdes.

Ela não é a única personagem a ser assim apresentada, o mesmo ocorre com várias personagens na obra: Bebel (esposa do sargento Garcia), Sissi (lembrada por Terê, General Presidente, Tyrone e outros) e Júlia (esposa de Tyrone). A questão do narrador é outra construção interessante no texto de Drummond, pois ele aparece descontinuamente, pulverizado em alguns capítulos. Como tudo, ele também é mutante e excêntrico.

No romance contemporâneo brasileiro o descentramento é flagrante, pois opera a inversão e o deslocamento assimétrico na representação do fato/ação/personagem, desvelando o discurso oficial, tradicional, dando-lhe uma nova roupagem ideológica. O dado histórico, assim como a aparência das personagens não se fixa, tudo é metamórfico. Dessa forma, o passado é incorporado e modificado, desestabilizando as convenções sociais, históricas e literárias, criando, a partir da intertextualidade, o humor e a ironia.

Sangue de Coca-Cola busca exatamente esta inquietação, este questionamento das certezas históricas do país, dos valores culturais, sociais do mundo globalizado e consumista, mas o faz de forma oblíqua, não objetiva, não linear, deixando pairar a dúvida sobre o real posicionamento do autor e seus personagens, se em denunciar a alienação contemporânea ou em fazer parte desse mundo de aparências e consumismo.

³ As questões de gênero estão profundamente ligadas à forma como a sociedade vê e classifica os corpos atualmente.

Na literatura brasileira contemporânea, o corpo tanto pode se desmaterializar, ser implodido, estar ausente, como ganhar força, densidade, ser objeto de subversão da ordem social e literária, como ocorre com os romances de Raduan Nassar ou de João Gilberto Noll, especialmente em *A fúria do corpo*, segundo Fábio Camargo (2014:154): “o sexo dos personagens vai aparecer com todas as possibilidades para operar tanto o prazer quanto a dor de ser humano”, neste romance de Noll, o corpo, o sexo e o erotismo são representados em sua forma mais brutal e crua, confrontando os modelos sociais e literários.

É importante salientar que a arte, bem como a forma narrativa, está intimamente ligada ao momento histórico, à maneira como o homem vê e se relaciona com o mundo ao seu redor, visão esta marcada pela geografia física de seu país, pelos conceitos filosóficos vigentes, pela história, pelas ciências, pelas relações com os meios de produção, as crenças, as tradições, enfim, elementos múltiplos e diversificados que contribuem para um determinado enquadramento⁴ dado à narrativa, mesmo em tempos globalizados. A representação do mundo, nas artes, não é imitação da realidade, mas sim da tensão entre o ser humano e seu momento histórico e sua sociedade.

Por isso, enquanto na literatura contemporânea o corpo ora é descrito com crueza ora pode fragmentar-se ou desaparecer da caracterização das personagens, no teatro sua presença é cada vez mais densa, mais complexa. Em função disso, o recorte pretendido é o do teatro contemporâneo, que tem revolucionado os conceitos literários e ultrapassado os conceitos da representação, instaurando novos jogos de identificação entre ator/personagem/texto – não mais a transfiguração do ator em personagem de uma história acabada, mas a exteriorização do conceito sobre o ser.

O Teatro Pós-dramático – breve arrazoado

De maneira bastante sucinta, o teatro, assim como a literatura contemporânea, pode ser compreendido a partir da fragmentação, da autorreferência e pelo uso de múltiplas linguagens em cena.⁵ Como nos aponta Lehmann (2007), o teatro pós-dramático explora uma “palheta estilística” na qual as estruturas teatrais não são hierarquizadas, conservando suas características próprias.

⁴ O termo, enquadramento, ligado à terminologia cinematográfica, se adéqua às novas narrativas porque revela a forte ligação da tecnologia com as propostas literárias contemporâneas, explicita a questão do olhar sobre o objeto focado e prenuncia a sobreposição dos planos ou *takes* que as compõem.

⁵ Em “*Festa da separação: um documentário cênico*”, de Janaína e Fepa, o uso de mídias visuais, como projeção de filmes, textos, documentários, corrobora o caráter heterogêneo da nova cena: o Teatro Documentário. O espetáculo/dramaturgia foi concebido pela atriz Janaina Leite e pelo músico e filósofo Felipe Teixeira Pinto, e se debruça sobre o tema do amor contemporâneo usando como ponto de partida a ruptura do ex-casal na vida real Janaina e Felipe (Fepa). O processo de criação se deu através da realização e documentação audiovisual de festas que funcionavam como *happenings*, onde os anfitriões eram ao mesmo tempo o casal que recebia parentes e amigos para a sua festa de separação e também os “performadores” que improvisavam a partir de um conjunto de ações mais ou menos pré-estabelecidas nos roteiros que se criavam para cada festa e se desenvolviam para a festa seguinte. A criação, o ensaio e a formalização aconteciam simultaneamente, já que as festas –esse acontecimento inédito a cada vez– eram a maneira de desenvolver a estrutura para o espetáculo final. O espetáculo teve sua estreia em 15 de setembro de 2009, subvencionado do projeto Vitrine Cultural, com curadoria de Kil Abreu e Valmir Santos.

Robert Wilson, em sua encenação de *A dama do Mar*,⁶ apresenta uma sucessão de quadros sem tensão ou suspense, tornando a peça uma textura heterogênea e descontínua, com interpretações, maquilagens, figurinos não naturalistas; os recursos teatrais não ilustram o texto, mas compõem “uma superfície de linguagens antinômicas”. O foco é a encenação, a busca por uma paisagem cênica em movimento, por um mundo artificial. Como exemplo, os corredores ou platôs onde deslizam os personagens, em diferentes profundidades, aludindo a sua incomunicabilidade. Wilson apresenta uma escritura cênica e não um texto/narrativa dramaturgico, embora a peça seja originalmente do período realista, a encenação contemporânea redimensiona a dramaturgia.

Ao quebrar o naturalismo dos gestos, dos movimentos, das entonações, das vestimentas e da maquilagem, o encenador altera os corpos presentes em cena e faz o público refletir sobre o ilusório naturalismo dos gestos cotidianos e, em consequência, das ações praticadas; em *A Dama do Mar* e outras peças do diretor americano, o foco é a manifestação e não a significação. Ao alterar a manifestação, Bob Wilson e outros encenadores, desenredam a significação, libertam-na e exigem que o espectador crie novos significados.

A prerrogativa da manifestação sobre a significação está presente também na dança, sobretudo com os postulados de Rudolf Laban. O teatro e a dança contemporâneos rompem com os limites tradicionais, ao intentarem uma escrita corporal para a cena, o corpo do ator/bailarino é o instrumento para a elaboração da frase coreográfica.

No Brasil, um exemplo primoroso dessa fusão entre o teatro e a coreografia, ou teatro físico, é a peça *Penélope Vergueiro*, encenada em 2011, pela Cia Penélope de Teatro, de São Paulo.

Em *Penélope Vergueiro*, a personagem título é estilizada e representada por três atrizes diferentes, simultaneamente, elas vivem o drama da rejeição e espancamento de Penélope (nome fictício) pelo marido, em uma via pública⁷. O uso do teatro físico, do corpo e de movimentos coreografados, é majoritário no espetáculo. O texto ocupa uma parcela menor na dramaturgia criada pelo grupo e o diretor, Carlos Canhameiro. A música, muitas vezes substitui o texto, mas não embala a cena, cria uma tensão entre essa e a ação. O espancamento da jovem levou à criação de um texto corporal marcado pela tensão, pelo embate, com movimentos bruscos, repetitivos, duros, que, muito além das palavras, revelam a aflição e a angústia do presenciar/compactuar com a cena.

Os três copos femininos presentes em cena, das três atrizes, metamorfoseiam-se nos corpos de todas as mulheres agredidas e reprimidas pela sociedade, pelos companheiros, pais e filhos; e também colocam em cena os corpos masculinos, embora não haja presença de atores em cena, apenas as três atrizes. Esse expediente é conseguido a partir dos gestos/movimentos de confronto, mas principalmente por uma estratégia no uso da indumentária. À entrada do espetáculo são oferecidas camisas masculinas para espectadores de ambos os sexos, e é solicitado a estes que as vistam por sobre suas roupas, esse expediente prenuncia não só a participação do público na peça,

⁶ Montagem de 1998, com encenação, cenografia e iluminação – Robert Wilson; Texto – Susan Sontag, inspirada em obra de Henrik Ibsen de 1888.

⁷ A peça nasce de um fato/acidente presenciado pelo diretor Carlos Canhameiro e depois desenvolvido como experimento dramaturgico com as três atrizes.

como também expande a cena, o público é igualmente personagem. Outro efeito imediato que se tem a partir da distribuição das camisas aos espectadores é a presença da imagem do masculino reforçada, independente da quantidade de homens na “plateia”⁸, as camisas, em torno de 30 ou 40, transformam o grupo em majoritariamente masculino,⁹ indicando o caráter/comportamento machista apresentado tanto por homens como por mulheres.

Romper com todos os limites entre plateia/palco, ator/dançarino/espectador é a proposta do espetáculo *Discotheque*, do dançarino e coreógrafo Luís Ferron. A apresentação parte de uma “córeo-performance” na qual se estabelece uma relação direta entre as lembranças/vivências corporais do público da época das discotecas no Brasil, com a realização da performance. A participação do público, dividindo com os dançarinos o mesmo espaço cênico, é parte vital para a geração de uma obra em tempo e espaço definido.

Ao entrar no espaço determinado para a performance, sem cadeiras ou banquetas, o público é recebido pelo anfitrião da festa e pelo DJ ao som de sucessos da black music dos anos 1980. A iluminação também remete à época das discotecas e bailes dos anos 70/80, além das projeções que ampliam a ambiência proposta. Misturados ao público estão os artistas convidados, que vão sendo incorporados no decorrer da performance. O texto fragmentado, desconexo, apresentado pelos atores/dançarinos é complementado em parceria com o público, em suas reações verbais ou físicas. O grupo (público/atores) unidos pelas lembranças, pela dança, pela música recria no microcosmo da performance as relações afetivas, sociais vivenciadas pelo ser humano em todas as épocas. Desejo, amor, frustrações, solidão – sentimentos que estão no eixo do movimento dos corpos em *Discotheque*.

Outros elementos que compõem o teatro pós-dramático, segundo Lehmann são: a presença de corpos desviantes (doenças, deficiências), a alteração da “normalidade” leva a formas trágicas de expressão; o emprego frequente do contato corporal direto dos atores com o público; ou espetáculos que martirizam o ator – problematizando o “estado de espectador enquanto comportamento social inocente” (Lehmann 2007:164), questionando os limites entre o real e a ficção, como em *Penélope vergueiro*, ou *O livro de Jó* (1995) do grupo Teatro da Vertigem, no qual o público acompanha o personagem principal ao longo de um percurso de martírios. Como outras peças do grupo, o espaço é não convencional, em *Jó* o espaço escolhido foi um hospital desativado na cidade de São Paulo/Brasil. O público percorre as dependências do hospital seguindo Jó, criando ora uma cumplicidade ora um antagonismo com o personagem, sempre tenso e questionador.

O uso de processos colaborativos para o texto, como ocorre com os grupos Cia Penélope Vergueiro de Teatro, Os Satyros, Cia Hiato e outros é uma tônica do contemporâneo, assim como a alternância da composição cênica entre sobrecarregada de signos ou minimalista. Entre alguns grupos brasileiros que optam por uma cena carregada estão os grupos Os Satyros, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona; Teatro da Vertigem; por uma cena mais minimalista: Sara Antunes em *Sonho para vestir*; Cia

⁸ Como em outros espetáculos, plateia e atores ocupam o mesmo espaço no palco, redimensionando a discussão sobre o real e o ficcional.

⁹ O número de espectadores para o espetáculo é de 70 pessoas, aproximadamente.

Penélope Vergueiro de Teatro. Alguns grupos alternam as proposições para a cena de acordo com a montagem.

O novo teatro é heterogêneo, ele nasce do encontro de uma concepção teórica, um dado técnico, uma expressão corporal e uma imagem poética –processos colaborativos– da teoria teatral, da dança, dos atores e de pessoas comuns que revelam suas vidas, anseios, frustrações em depoimentos para que se construa uma nova realidade/ficção. Pode-se afirmar que o teatro pós-dramático introduz o novo e o caótico na percepção domesticada pela sociedade de consumo e pelas mídias de informação, eis aí sua maior luta e conquista.

Corpo - espaço de sobrevivência

Dentre os expedientes do teatro contemporâneo o corpo, a identidade de gênero e o questionamento do limite entre realidade e ficção formam o tripé das mais fascinantes e importantes conquistas da arte enquanto representação do ser.

Se a indumentária tem sido, ao longo dos séculos, um artifício para a caracterização do personagem, o uso da nudez em cena é relativamente recente, ao contrário do que ocorre na pintura e na escultura que veem explorando a nudez desde a Antiguidade, o teatro geralmente veste seus atores para despir seus personagens. No entanto, encontramos-la em alguns grupos teatrais que exploram a nudez como identidade estética em suas montagens e/ou como forma de discutir as “novas” realidades sexuais e as relações de gênero no século XXI.

Para além do erotismo, o uso do nu no teatro visa traduzir um novo tipo de nudez, uma forma descarnada, dê-s-sublimada, “de uma carne entregue ao excesso e ao desamparo de sua contingência” (Rimann 1988: 26). A exibição do corpo nu do ator simultaneamente pode chocar por sua entrega absoluta e explicitar a humanidade desse corpo/personagem, tornando-o mais próximo do espectador.

No espetáculo *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, levado à cena pelo grupo Armazém Companhia de Teatro, o diretor Paulo de Moraes explora a nudez de uma forma contundente logo na cena inicial, Geni, uma prostituta, aparece em cena sentada em uma cadeira e, sozinha, lentamente vai escrevendo sobre seu corpo nomes de homens com batom vermelho, enquanto escreve a atriz fita diretamente a plateia, lentamente ela vai desnudando seu corpo e sua situação de mulher marcada pelo sexo/sangue/dor. O batom é instrumento de sedução e também projétil/sexo masculino/cartucho de bala¹⁰ que perfura e fere o corpo feminino. Ao final da cena, a atriz é tragada, com cadeira e tudo, para o interior do cenário, com um movimento brusco e extremamente rápido. As portas, que compõem o cenário, se abrem para engolir o corpo da atriz e, na sequência, retomar o fio da narrativa, agora apresentada linearmente.

No espetáculo *Hipóteses para o amor e a verdade*, do grupo Os Satyros de São Paulo, abordado mais adiante, encontra-se o ponto nevrálgico dos questionamentos da

¹⁰ O batom ganhou o formato atual –cartucho de bala– em 1915, em plena I Guerra Mundial –talvez por isso seja até hoje considerado uma “arma” de sedução. O formato do projétil– cilindro alongado e pontiagudo encontra respaldo em toda uma cultura da guerra e do masculino, na qual as armas estão associadas ao falo. Conferir: MARQUETTI, F.R.; FUNARI, P.P.A. O falo e o chifre. Uma representação do masculino no paleolítico. *Dimensões*. Revista de História da UFES, n. 26, 2011.

arte dramática hoje: o esfacelamento do limite entre realidade e ficção. Outros grupos têm explorado essa fronteira, como é o caso de *Janaina Leite e Fepa na peça Festa de Separação. Um documentário cênico, de 2010, na qual o casal de atores, antes marido e mulher, representam a si mesmos e à sua separação, sem nomes fictícios, fazendo uso de vídeos pessoais, cartas, lembranças etc.*

Nessas manifestações artísticas a vida pessoal do ator se confunde com a do personagem e com o texto “ficcional”, com o produto estético realizado. Se para Brecht¹¹ a *forma épica* adotada por seu teatro deveria apresentar procedimentos que permitissem quebrar a ilusão teatral, que fizessem o espectador ter consciência de que aquilo que estava sendo apresentado era uma *representação* e não realidade, imagem/objeto artístico, produto estético mediado pela *poiésis*, que além de prazer deveria levar à reflexão; hoje o teatro busca mesclar essas realidades, confundi-las, mas de forma diversa daquela que o teatro a utilizou nos últimos séculos, a discussão agora passa pelo próprio conceito de real e de representação/mimeses. O que está na base de todo questionamento é a inexistência do real e da verdade, conceitos que veem sofrendo com as novas tecnologias e propostas da sociedade. E se o conceito de real é questionado, o de representação também o é.

Esse novo embate do teatro com o mundo/sociedade pode vir apresentado sob vários aspectos: no formato/escolha da cena; no uso de metáforas visuais e maquinários eletrônicos; na dramaturgia, que não se fecha em um texto pré-estabelecido, mas que é construída em cena pelo ator em comunhão com o espectador – exemplo é o espetáculo *Sonhos para vestir* de Sara Antunes, dirigido por Vera Holtz. Neste espetáculo, o texto é tecido a partir das lembranças de infância da atriz somadas às dos espectadores; sem a intervenção da plateia é impossível dar continuidade à peça, a dramaturgia exige não só um controle absoluto da atriz sobre as intervenções, como também uma entrega sensível por parte do público. Fatos reais ligados à vida da atriz e dos espectadores constroem a dramaturgia, o ficcional, questionando o limite entre ambos. Diversamente de *Discotheque*, *Sonhos para vestir* apresenta uma dramaturgia pautada na palavra, o espaço cênico, embora compartilhado pela atriz e pelo público, não permite a proximidade/contato intenso como ocorria na *cóero-performance*, visando mais o compartilhar de lembranças, sentimentos através do texto.

De maneira geral, após 1960, são colocadas em cena as experiências pessoais dos atores, tornando público o privado, o objeto principal dessa manifestação é o corpo do ator, é através dele que se cria uma nova linguagem cênica na qual os gestos, as marcas adquiridas constituem a base da sintaxe – a aproximação entre vida e arte transforma o corpo em mediador dessas duas dimensões, como no caso das *performances* de artistas como Günther Brus e Hermann Nitsch, que impõem a seus próprios corpos ações que ameaçam a sua integridade física, colocando em xeque os valores morais, sociais e religiosos da sociedade e da cultura ocidental, além de causar grande impacto no público, provocando sentimentos de aversão.

Gina Pane, segundo Beatriz Pires (2005:136-9),¹² é outra artista que mescla as artes plásticas à performance, valorizando o gesto, o movimento do corpo e a dor. Pane

¹¹ Brecht foi um dos poucos pensadores que compreendeu profundamente o sentido de *mimeses*, dado em Aristóteles, opondo-se ao conceito veiculado pela tradição francesa.

¹² A autora discorre também sobre outra forma de espetáculo que se utiliza da modificação do corpo pelo artista, a *body art* e a *body modification*.

constrói sua obra através de “ferimentos causados por objetos cortantes, como lâminas de gilete e de navalha, e pontiagudos, como pregos. Em suas performances o tema é contado por meio do tipo de ferimento e da forma como ele é adquirido” –a marca sobre a pele/corpo da atriz equivale à proposta d’Os Satyros, em ambos a exposição do ferimento/vida (interno/externo) torna-se signo do espetáculo.

O ápice dos questionamentos sobre a não delimitação, ou interpenetração, dos espaços da vida e da arte encontramos com o grupo teatral Os Satyros, na peça *Hipóteses para o amor e a verdade*, que teve sua estreia em 2009. Nesta peça, o questionamento da realidade corporal dos atores, sua identidade de gênero é colocada em cena para um debate e/ou embate com a sociedade/plateia. O núcleo da reflexão é o pós-homem, que recria seu corpo, sua identidade –independentemente de seu corpo natural; questionando a artificialidade de todos os corpos, pessoas, relações sociais, afetivas etc. e o domínio da tecnologia sobre o humano.

Os Satyros utilizam a nudez absoluta em cena, tanto de mulheres, de homens, como de transexuais masculinos e femininos para essa discussão. Longe de qualquer erotismo ou show burlesco e caricatural, a nudez desses corpos transformados estabelece o elo entre o “real” e a “criação artística”, entre a “verdade” e o “imaginário”, entre o ser e o desejar, entre o ator e o personagem, pois o drama ali representado pelos corpos é a própria vida do ator, é sua história pessoal que ele mesmo encena no espetáculo.

Todo o processo de criação de *Hipóteses* foi resultado de histórias reais coletadas a partir de depoimentos dados por pessoas anônimas e comuns no espaço d’Os Satyros, Praça Roosevelt em São Paulo. Dentre essas pessoas encontramos ao menos dois dos transexuais que estão em cena, e que, até então, não eram atores. Convidados a se autorrepresentarem na peça, eles expõem suas vidas e seus corpos, redimensionando o teatro do terceiro milênio e a sociedade à qual pertencem não pertencendo.

Hipóteses é um espetáculo interativo, que brinca com o público e seus celulares, que joga com a internet e com os chats e sites de pornografia ou de relacionamentos, aproveita-se dos diversos meios de comunicação para ilustrar a incomunicabilidade, a urgência dos personagens/pessoas em se sentirem vivos em um espaço que, cada vez mais, perde a humanidade. O cenário é composto por computadores, telões, manequins pintados e suspensos por correntes e até uma singela cortina de argolinhas, os espectadores são convidados a se misturarem, literalmente, a esse mundo do centro velho de São Paulo, compondo com os personagens um universo estranho, no qual ninguém ama ninguém e nem se comove com nada, que assiste passivamente a prostituta nua ser embalada por papel filme pelo cliente apaixonado, que quase a asfixia para que diga o que ele quer ouvir.

A atriz é realmente envolta em papel filme e quase sufoca em cena. Como em outras produções brasileiras, como no citado, *O livro de Jó*, encenado em um hospital abandonado, o corpo do ator é martirizado, questionando o espectador sobre sua conduta inocente, passiva diante do fato. Cenas que tocam, incomodam, enternecem e levam a uma angustiante reflexão sobre o ser humano e seu papel na sociedade.

Recusando rótulos e paradigmas, essa nudez desencantada revela os personagens atrás das máscaras do real, assumindo a proposição de Lacan (1998), na qual “a identidade é uma máscara que repousa no vazio”. Para Os Satyros, revelar esse vazio

além da cena é proposta estética, é o que eles chamam de “teatro expandido”, ou seja, a vida e o mundo são igualmente Teatro.

Dividindo com Os Satyros essa concepção teatral, a cena paulista brasileira traz ainda as Cia Hiato e Cia Simples, que possuem em suas bagagens espetáculos que trabalham e questionam os corpos desviantes, bem como os limites entre o real e o ficcional.

Em *Ficções*, da Cia Hiato, levado a cena em 2015, a companhia aprofunda as pesquisas já realizadas para o espetáculo *O Jardim*, ancoradas no teatro documental. Em ambas, a dramaturgia confessional é o ponto chave, criando o que o grupo denomina de “duplo retrato”, relatos biográficos sobre a duplicidade. O espetáculo *Ficções*, composto por seis experimentos de ocupação ou monólogos/performances, nos quais os fatos biográficos dos atores se mesclam à dramaturgia, questionando sobre a necessidade da ficção e nossa impossibilidade de abandoná-la, dissecam em cena o processo cênico e expõem os limites (ou intersecções) entre vida e criação artística. Centrados nas relações dos atores com seus familiares (com a presença de pais e irmãos reais), são apresentados depoimentos ficcionais em que as ideias de “intimidade” e “documento” são indissociáveis. O título de cada um dos solos é o nome real do ator. Tal qual ocorre com as vidas apresentadas em *Hipóteses*, ator/personagem se fundem. O corpo em cena não empresta seu gesto à personagem, mas é a própria personagem/ator que se revela em cena.

No trabalho intitulado *Escuro*, de 2009, realizado em parceria pelas Cias Hiato e Simples, o que vem à cena são corpos com deficiências para servir de metáfora à incomunicabilidade. O espetáculo não aponta propriamente para o “diferente”, embora apresente em cena vários tipos de deficiência; nem mesmo procura a sensibilização social do público diante da diferença. Ao contrário, a peça busca contar uma história sobre pessoas comuns, sua inadequação, sua linguagem, os hiatos entre suas relações e os olhares que as cercam.¹³ Os nomes dos personagens são os mesmos dos atores que os interpretam, embora estes não apresentem as deficiências retratadas.

Todos esses grupos e vários outros unem atualmente as pontas dos fios temporais, rediscutindo questões que estavam arraigadas no seio da sociedade desde os séculos XVI e XVII, quando a ligação entre representação teatral e comportamento sexualmente transgressor era feita a partir do corpo feminino. Hoje, século XXI, o feminino continua oscilando entre a transgressão e os papéis normativos, mas ganha a companhia de outros corpos em cena, que se recusam a permanecer dentro dos limites impostos pelo “natural”, pelo moralmente aceito – a ambiguidade visual e de identidade

¹³ A Cia cria uma teia de histórias, de narrativas paralelas, embora convergentes. O texto abre espaços de irrealidade em um dia, no qual quatro núcleos de personagens encontram-se ligados por um mesmo tema: a inadequação e a perda da linguagem. Cegueira e outras fragilidades da visão, desorganização da fala e afasia (ou perda da capacidade auditiva) unem de forma sutil – e sem procurar criar um espetáculo inclusivo ou didático – quatro universos imaginários, reflexos de outras formas de pensamento, memória e cognição. Em cena estão: um menino míope com uma estranha capacidade de ouvir segredos que passa suas tardes mergulhando na piscina de um clube. Uma senhora que recebe a costureira para aulas de natação – sem uma piscina, elas usam pequenas tigelas cheias de água. Um homem convive com a perda da fala enquanto ensaia seu discurso em aquários vazios. Uma professora prepara sua aluna para um torneio de natação para deficientes. Neste evento, esses personagens incomuns se cruzam, ameaçados pela chuva iminente e prestes a compartilhar uma pequena tragédia. Já em *Cachorro Morto* (2007), o grupo partia de uma experiência pessoal do diretor e encontrava no autismo e na Síndrome de Asperger um ponto de partida para questionar diferentes formas de apreensão do mundo.

criada pelo travestimento cênico ou real, constitui muito mais do que uma oportunidade para apresentar confusões cômicas das identidades e embróglios de enredos românticos. As provocações sexuais, nas peças teatrais, tornam-se o meio prático da expressão patente de uma crítica à violência sexual, masculina e feminina; além de crítica social sobre a condição humana, uma recusa ao silêncio, à apatia na qual o ator empresta seu corpo, sua pele, assumindo até às últimas consequências seu ato/ação/cena.

O ator/encenador, através da imagem criada, “ignora as nuances do subjuntivo ou do condicional. Ele ‘é’, ponto, é tudo. Jamais um ‘se’ nem um ‘talvez’. Defeito do qual ele tira sua força. Pretendendo representar o real sem nuances, sem julgamentos, pondo o possível e o real no mesmo plano” (Wolff 2005:27), conferindo o sentido de realidade à própria realidade, ele torna visível e compreensível o invisível, aquilo que não está lá, ou que não deveria lá estar. O teatro nos apresenta o mundo, nele o verdadeiro olhar é o do homem sobre a imagem, não mais da imagem sobre o homem.

O teatro contemporâneo não mais representa, a partir da definição do século XVI, ele figurativiza a realidade em segundo grau, como quer Barthes (1984). O teatro, por meio do corpo do ator, mostra não o real, mas diversas realidades que se escondem sob a pele da sociedade. Criando *cuerpos tendidos, cuerpos sometidos, felices, concretos, infinitos...* (Vilarinho s/d).

O resultado desses experimentos é que o corpo passa a ser sujeito e objeto do ato artístico, simultaneamente. Onipresente, o corpo do artista, como objeto da arte, trona-se ele mesmo obra, não só instrumento criador de obras. O corpo, a pele do ator transformou-se no último ponto de ancoragem a que é possível apegar-se, referir-se para se compreender como sujeito –a manipulação, a transformação, o ultrapassar-se como pessoa ou indivíduo entre os outros – seja por cirurgia, terapias, drogas ou virtude estoica não mais revela um *mythos*. As imagens nos colocam, brutalmente, diante de uma realidade nua e crua, da qual não somos mais capazes de nos apropriar, pois a dimensão simbólica e metafórica que permitia a representação do real volatilizou-se.

Referências Bibliográficas

- Barthes, R. (1984), *A câmara clara*, Tradução Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Camargo, F. (2014), O único roteiro é o corpo, O corpo. En Marquetti, F. R.; Camargo, F. F.; Monteiro, R.; Guida, A, *Identidade e Escritura. Ensaio sobre romances dos séculos XX e XXI*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco: 154-178.
- Drummond, R. (1980), *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Geração Editoria.
- Fernandes, S. (2010), Teatros Pós-Dramáticos. En Guinsburg, J.; Fernandes, S.(Orgs.), *O Pós-Dramático. Um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva: 11-31.
- Hall, S. (2002), *A identidade cultural na pós-modernidade*, Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A.
- Hutcheon, L. (1995), *Poética do pós-modernismo – História teoria ficção*, Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- Labaki, A.; Pereira, G. (2010), *Os Satyros*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Lehmann, H-T. (2007), *O teatro pós-dramático*, Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify.

- Marquetti, F. R.; Funari, P. P. A. (2011), “O falo e o chifre. Uma representação do masculino no paleolítico”. *Dimensões*. Revista de História da UFES, 26, 357-371.
- Pires, B. F. (2005), *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: SENAC.
- Rimann, J-P. (1998), On a touché au corps. *Pornographie. Équinoxe – Revue de Sciences Humaines*, 19, 34-59.
- Silva, S. M. (2010), A linguagem do corpo. En Guinsburg, J.; Fernandes, S. (Orgs.), *O Pós-Dramático*. Um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva: 232-257
- Venturi, J. J. (s/d) *Cônicas e Quádricas*, cap. 3, p. 69. Disponível em: <http://www.geometriaanalitica.com.br/cq/cq.pdf>. (10-11-2016).
- Vilarinho, I. (s/d), Tarde. *Poesía Completa*. Uruguai: Cal Y canto. 217.
- Wolff, F. (2005), Por trás do espetáculo: o poder das imagens. En Novaes, A. (org.), *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC: 16-45.

Sites dos grupos teatrais e das peças citadas

- Armazém Cia de Teatro
<http://www.armazemciadeteatro.com.br/> (10-11-2016).
- Cia Hiato
<http://ciahiato.com.br/companhia-historia.html> (10-11-2016).
- Cia Penélope Vergueiro de Teatro
<http://penelopeciadeteatro.blogspot.com.br/p/espeticulos.html> (10-11-2016).
- Núcleo Luís Ferron - Residência Coreográfica: Discotheque
<http://www.bienaldedanca.com/atividades-de-par-em-par-2016/luis-ferron-1> (10-11-2016).
- Os Satyros
<http://www.satyros.com.br> (10-11-2016).
- Robert Wilson
<http://www.robertwilson.com/2015/7/10/nijinsky-cover> (10-11-2016).
- Sara Antunes – Sonho para vestir
<http://sonhosparavestir.blogspot.com.br/> (10-11-2016).
- Teatro da Vertigem
<http://www.teatrodivertigem.com.br/o-livro-de-jo> (10-11-2016).