



This work has been submitted to **NECTAR**, the **Northampton Electronic Collection of Theses and Research**.

Conference or Workshop Item

Title: Threads in the labyrinth: perception/reception in the 'other' dramaturgies of Triangle Theatre, Odin Teatret and the Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona

Creators: Campbell, P.

Example citation: Campbell, P. (2012) Threads in the labyrinth: perception/reception in the 'other' dramaturgies of Triangle Theatre, Odin Teatret and the Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona. Paper presented to: *V International Seminar - I Colloquium Theories of Reception: Approaching the Relationship between Artwork/Spectator, Postgraduate Programme in Performing Arts, Federal University of Bahia, Brazil, 03-07 September 2012.*

Version: Presented version

<http://nectar.northampton.ac.uk/4485/>



FIOS NO LABIRINTO:

A PERCEPÇÃO/RECEPÇÃO NAS 'OUTRAS' DRAMATURGIAS DO TRIANGLE THEATRE, DO ODIN TEATRET E DO TEAT(R)O OFICINA UZYNA UZONA

Dr. Patrick George Warburton Campbell

INTRODUÇÃO

Ao preparar esta comunicação, defrontei-me com uma questão central, uma necessidade incessante: como é que eu poderia articular o rastro da percepção/recepção de três espetáculos que haviam me impactado de tal forma que haviam mudado minha vida? Como poderia fazer jus ao legado dessas obras de arte, criadas por artistas que considero como mestres? Até que ponto eu poderia evitar o solipsismo ao focar os afetos corporificados que a lembrança desses espetáculos ainda acorda dentro de mim? Essas preocupações formam o cerne do meu discurso hoje.

Meu objetivo é articular de forma crítica uma lembrança corporificada de três espetáculos diferentes – *The Dig (A Excavação - 1992)* do Triangle Theatre; *Kaosmos (1994)* do Odin Teatret; e *Os Sertões (2000-2007)* do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. É um relato da maneira pela qual um espectador – eu – negociou esses três diferentes campos perceptivos cênicos. Esse relato subjetivo da percepção/recepção será fundamentalmente informado pela fenomenologia, e levará a uma consideração crítica mais aprofundada de cada produção, enfocando os modos pelos quais as estratégias estéticas empregadas pelas três companhias contribuíram à minha percepção/recepção. Assim, como sugere Pavis (1985: 93), a produção e a recepção são consideradas um “círculo hermeneúutico”, cada uma alimentando e informando a outra, articulando o campo perceptivo latente do contexto cênico que depende intrinsecamente da relação entre o ator/espectador para desdobrar-se no tempo-espço.

Darei ênfase em particular às maneiras estratégicas pelas quais as obras das três companhias exploraram as margens da semiose, concorrentemente apontando-se para a diferença sustentando a significação e a “carnalidade” fenomenológica

do signo – seu excesso semiótico. Sugirirei que essas estratégias cênicas elicitaram em mim uma percepção cinestésica intensificada, e que esse nível embodied da percepção/recepção foi o fio que me guiou pelas estruturas labirínticas dos campos perceptivos talhados pelas dramaturgias dessas companhias, que se estenderam e me envolveram, transformando-me no processo. Como um processo ritualístico de scarificação, ainda carrego as marcas dessas recepções que passaram pela carne e permanecem em mim como rastro. Tentarei evocar esse rastro hoje através do meu discurso.

OUTRAS DRAMATURGIAS

Durante a maior parte da sua existência, o Triangle Theatre, o Odin Teatret e o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona operaram nas margens do teatro ocidental tradicional, e desenvolveram abordagens estéticas que poderiam ser consideradas exemplos do que Lehmann denominou como o “pós-dramático” – uma mudança paradigmática na práxis teatral contemporânea, na qual o texto dramático perde sua primazia, sendo agora “(...) considerado apenas como mais um elemento, uma camada, ou como material da criação cênica, não como seu mestre” (LEHMANN, 2006: 17).

Porém, dada a origem etimológica da palavra grega δράω, *draō* (que significava ‘ação’), e após conversas frutíferas aqui no Colóquio com colegas estimados, decidi hoje não utilizar o termo ‘pós-dramático’ (que implica uma mudança paradigmática enquadrada por uma historiografia eurocêntrica na qual o teatro define-se de acordo com sua suposta inserção em um conceito linear do tempo através de uma dialética com o teatro burguês) e optei aqui hoje pelo termo ‘Outras dramaturgias’.

Falo, nesse contexto, do Outro com ‘O’ maiúscula; falo de Outras ordens, Outros territórios foraclusados pelo falocentrismo, formando assim seu exterior constitutivo. Falo de lugares intermédios, indizíveis, indivisíveis, desordenados e impróprios. Falo hoje, em particular, e no contexto das dramaturgias dessas três companhias, do *feminino*, do *invisível*, e do *processual*.

Nessas Outras dramaturgias sob análise, o drama, entendido aqui como a ação, como o fazer, como a motilidade imanente do corpo, não é ultrapassado. A toda hora desdobra-se no tempo-espaço cênico uma intersubjetividade antropofágica, uma fenomenologia performática pautada na centralidade da percepção corporificada, na qual tanto o ator quanto o espectador absorvem, e são absorvidos, pelo outro, e todos são unidos pela carne do ato teatral onde se perdem, nem que momentaneamente, nesses Outros territórios sensíveis que, desde sempre, permeiam e também transcendem a significação.

Espero que os exemplos a seguir possam esclarecer alguns possíveis caminhos tomados por esses artistas-mestres do palco nesse território liminar e labirintesco, e também revelar as maneiras pelas quais eu re-agi e fui obrigado a me re-articular após haver me inserido nos seus respectivos campos perceptivos como espectador, seguindo sempre o fio do rastro da minha percepção corporificada.

TRIANGLE THEATRE – *THE DIG* (1992)

Tenho 13 anos. Estou sentado ao lado da minha mãe no auditório de um pequeno teatro no Colégio Earnsford Grange, aguardando o início do espetáculo *The Dig*. Deve ser a terceira vez na minha vida que assisto a um espetáculo teatral. Esse espetáculo está sendo apresentado perto da minha casa, na comunidade local. O público é formado em sua maioria pelos alunos dessa escola secundária e seus pais. Eu estou muito emocionado porque Carran Waterfield, a atriz e criadora de *The Dig* e a diretora artística do Triangle Theatre, é também diretora do meu grupo de teatro de juventude, o Bare Essentials, e estou começando a me imergir na sua maneira de fazer teatro. Toca-se uma música a capella suave enquanto o público entra no espaço. Tenho grandes expectativas.

Apagam-se as luzes e há um bleqaute. Acende-se um holofote no centro do palco onde aparece Carran, usando um vestido amarelo, luvas e botas, segurando uma tesoura de poda ameaçadora na mão esquerda. Ela está 'cavalgando', virando para os quatro pontos cardiais da sala. Sua energia é forte e pesada. Parece ferozmente resolvida. Apaga-se e acende-se novamente a iluminação, revelando uma escada no lado esquerdo do palco. Há o som de

pássaros. Agora, Carran está sentada em uma escada no 'jardim', podando uma árvore. Ela é Mary. É arqueóloga. Começa a nos falar da sua infância, de suas brincadeiras como criança, e de seus pais.

Ao decorrer do espetáculo, a personagem escava a sua vida fictícia, desvendando as lembranças recalcadas do abuso sexual que ela sofreu às mãos do seu pai. Canta músicas lindíssimas em uma língua inventada. A musicalidade emociona-me muito. A voz de Carran reverbera pelo espaço através de um loop gravado e as canções projetadas soam como anjos ou espíritos que povoam o ar. Ela transforma-se em adolescente rebelde, contando histórias obscenas, e o público ri muito. Ela é obrigada a comer a maçã da árvore do conhecimento e chora soluçando. Os próprios objetos cênicos transformam-se em uma extensão do corpo torturado da personagem enquanto relata como foi estuprada e obrigada a ter um aborto. Tenta recalcar tudo isso novamente mais não consegue. Cobre-se de terra, segura seu bastão, afronta seu pai invisível e ausente e libera-se da sombra do seu passado. Ela se redime.

Eu estou extremamente conmovido. Sinto que assisti a algo de extrema importância. Há um debate após o espetáculo. Carran fala do processo de criação, e como a dramaturgia emergiu no espaço através da improvisação. Ela é muito carinhosa e aberta com o público. Explica que não foi abusada sexualmente, que a personagem de Mary surgiu no espaço de ensaio. Eu sinto muito conmovido pelo espetáculo. Na volta para casa com minha mãe no carro, estou silencioso.

A companhia teatral Triangle Theatre foi fundada na cidade de Coventry em 1988 por Carran Waterfield. Ao decorrer dos últimos 24 anos, a companhia tem criado produções teatrais inovadoras e premiadas. *The Dig* foi criado por Carran em 1992 em colaboração com o diretor Ian Cameron. Foi um sucesso comercial e crítico, a ganhou o Prêmio de Melhor Espetáculo no Festival de Edimburgo de 1992. Gostaria de investigar a produção de forma mais aprofundada agora, pensando como o campo perceptivo articulado na cena desse espetáculo incita uma exploração do conceito de abjeção desenvolvido por Julia Kristeva (1982) e Judith Butler (1993).

Segundo Kristeva (1982: 4) o abjeto é “(...) aquilo que perturba a identidade, a sistematização e a ordem. Aquilo que não respeita as fronteiras, as posições ou as regras. É o intermédio, o ambíguo, o composto”. É uma zona de exclusão psíquica na qual o pré-objetal maternamente conotado, o animal, e as ordens pulsionais e (i)lógicas da consciência são relegadas e repudiadas.

O abjeto pode soterrar o sujeito, emergendo como sintoma – o território ambíguo onde a significação falocêntrica falha, levando a distúrbios psíquicos – ou pode ser controlado através da sublimação – a canalização do pré-nominal e do pré-objetal pelo sagrado e pela arte (Idem: 11). Assim, o dejeito, o sujeito impregnado pelo abjeto que se localiza nesse território ambíguo, é o louco, o místico e/ou o artista.

Além do microcosmo do funcionamento psíquico, Butler sugere que a abjeção acontece no plano sócio-cultural através da articulação heteronormativa e falocêntrica do sexo do sujeito humano, que “(...) não somente produz um território de corpos inteligíveis, como também produz um território de corpos abjetos e insuportáveis” (BUTLER, 1993:xi).

A economia falocêntrica produz o feminino (e o queer) como seu exterior constitutivo através de uma idealização regulatória do “sexo” que é reforçada pela reiteração performativa de normas sociais. Desse modo, o real do feminino é “abjetado” dos limites do discurso falocêntrico. Porém, pode voltar a assombrar e desestabilizar o próprio roteiro social de onde foi excluído.

Eu gostaria de sugerir que essa femininidade desordenada e imprópria, situada nas margens da Lei e da linguagem, explorando e recorrendo ao abjeto indizível, articula o campo perceptivo cênico de *The Dig*. No caso desse espetáculo específico, essa estratégia estética serviu para imergir o público no universo interior de um sobrevivente do abuso sexual. O impacto da corporeidade da interpretação de Carran, e o jogo potente entre a metáfora e a metonímia transformou os objetos cênicos e o próprio cenário em uma manifestação cênica da trauma encarnada foraclusada de Mary, envolvendo o público num relato ritualístico da abjeção e da redenção que, a mim, me marcou profundamente.

Quero agora explorar um exemplo cênico dessa abordagem estética, recorrendo a um pequeno clipe de *The Dig*, analisando a sua articulação cênica enquanto realçando a minha percepção/recepção como espectador.

Estamos no meio do espetáculo. Uma cena cômica de Mary como adolescente rebelde cantando no seu quarto acabou de chegar a um fim brusco, e ela é repreendida por seu pai ausente e onipotente. Ela é obrigada a preparar a ceia para ele. Ela usa agora uma coroa de bobbies na cabeça – implementos domésticos esterotípicos do embelezamento feminino que parecem a coroa de espinhos de Cristo. Ela é vítima sacrificial.

Toca-se uma música estridente. Ela se agacha ao lado de uma bandeja repleta de talheres e copos. Coloca nas mãos um par de luvas cirúrgicas de forma metódica e clínica,

(SHOW CLIP)

Essa cena serve para tornarem abjetos os ideais normativos da ‘filha obediente’ e da ‘dona de casa’, normas que foram fundidas e impostas em Mary através do abuso infligido por seu pai. A penetração violenta da lata e a obliteração do ovo invocam a sua violação, enquanto a sujeira da gema do ovo e dos tomates enlatados invoca o interior abjeto do corpo traumatizado de Mary. A natureza ritualística da cena evoca tanto o mundo das brincadeiras infantís como o comportamento obsessivo-compulsivo do neurótico. A precisão cirúrgica usada por Mary para preparar a ‘ceia’, e as luvas cirúrgicas colocadas de forma tão elaborada, antecipam a revelação do aborto imposto em Mary por seu pai no final do espetáculo.

Assim, através do poder teatral da condensação e do deslocamento, os próprios objeto cênicos tornam-se extensões metafóricas e metonímicas do abuso sofrido por Mary. O espaço/tempo fenomenológico da cena caracteriza-se agora pela mortificação eterna e o tempo morto do evento traumático, que engolfa o público na crescente psicose de Mary. O abjeto começa a irromper no simbólico; o sujeito e o objeto fundem-se no palco e uma (i)lógica pré-nominal e pré-objetal começa a se impor, e a ‘realidade’ fictícia cede a uma alucinação cênica. O público é

imerso nesse colapso cuidadosamente articulado da lógica linear, enquanto os objetos inanimados no palco são inculcados com o horror do estupro e do abuso.

Passo agora para a cena final do espetáculo. Após um monólogo no qual Mary relembra o dia em que o pai dela a obrigou a ter um aborto clandestino, a atriz ata seu cabelo e, como mulher adulta, muda de tom, fala de forma fria e distanciada como arqueóloga, e descreve os restos mortais de crianças recuperadas dos pântanos neolíticos, vítimas do sacrifício ritual:

O corpo jase, depositado numa posição sentada, com as pernas dobradas para cima e cruzadas. Uma corda ao redor do pescoço foi usado para a estrangulação. Quando mataram seus bebês, quebraram seus pescoços. Depois, os incineravam (Cameron e Waterfield, 1992).

(SHOW CLIP)

Incidental music that sounds faintly like water going down a pipe plays. Mary picks up two clumps of mud and wipes it over face, her dress and her bare arms. She takes another clump of mud, and forms it into a round lump, which she holds out in her left hand. She slowly walks in a semi-circle backstage, round the step-ladder, out to the front. She looks straight ahead, outwards, and says in a deep, forceful voice,

Father, I remember now. I remember everything. I remember the darkness, I remember the kitchen table where it happened. I remember the smell of burning. "Herod the king/ in his raging/ all children young to slay". Father, you burnt my baby (Cameron and Waterfield, 1992).

Assim, o conteúdo abjeto foraclusado é reintegrado à psique e sublimado. Ao segurar seu bastão e cantar Awe Soma Gwasa (uma canção sul-africana em zulu litúrgico que significa "Quando um jovem é velho o suficiente para segurar seu próprio bastão, pode sair da casa da mãe), Mary subverte um rito de passagem tradicional e patriarcal de uma Outra cultura, e torna-se representante cênico do feminino abjeto e fâlico; a mulher que aceita sua condição de dejeito, que abraça seu passado abjeto e confronta o espectro do abuso e da opressão patriarcal.

Há um momento, quando Mary passa o facão através do corpo, que reina uma certa incerteza no palco, e não sabemos se isso é uma representação cênica de uma scarificação ritualística ou de um suicídio; um renascimento ou uma morte. Porém, ao se cobrir de lama, como fazia no quintal de casa como menina, Mary retoma os aspectos abjetos de seu ser que foram excluídos pelo abuso. Cava o terreno da sua trauma, e os osos da criança perdida evocam tanto Mary como vítima do abuso quanto seu bebê abortado. Porém, essa perda é rearticulada, e a personagem livra-se cenicamente da fragmentação da forclusão. Ela literalmente moldura-se novamente, banhando-se na abjeção, transfigurando a trauma, resignificando-se além dos confins do simbólico falocêntrico. Enfrenta seu Pai, adota os tons graves de uma mulher adulta, e enterra sua subserviência.

Eu me senti engolfado nesse momento no espetáculo pelas vozes ancestrais desencarnadas ecoando pelo espaço cênico. A água e a terra transformaram-se aqui de matéria inerte em símbolos vivos da femininidade e do renascimento. Se na cena anterior, os objetos cênicos fossem imbuídos com a abjeção sintomática do abuso forclusado, aqui os elementos naturais carregam o espaço cênico com a sublimação da femininidade abjeta, e inundam o espectador com seu potencial restorador.

Essa cena foi uma representação fictícia da reintegração da psique; porém, ao imergir-nos no sensorial e rearticular o tempo-espaço cênico através da não-linearidade da fragmentação textual, a presença corporeal da interpretação de Carran e o impacto pulsional de seu canto, através do *The Dig*, Triangle Theatre conseguiu mergulhar o receptor no abjeto, para que ele pudesse experimentar essa zona do ininteligível, do pré-objetal, da percepção primária. Desse modo, dentro do contexto daquele campo cênico da percepção, mesmo que de maneira efêmera, o receptor/perceptor experimentou uma Outra maneira de ser-no-mundo. Eu carrego o rastro dessa experiência no meu corpo ainda hoje. Quando Mary passou o facão pelo seu corpo, cavou a minha alma, e desde então queria recapturar de alguma forma aquele gozo teatral. Renasci após assistir aquele espetáculo. Foi o começo da minha iniciação no teatro, um processo que continuaria em 1994, quando assisti o espetáculo *Kaosmos* do Odin Teatret.

ODIN TEATRET - *KAOSMOS* (1994)

Tenho 15 anos. Assisto ao espetáculo *Kaosmos* do Odin Teatret no Belgrade Theatre, o teatro municipal de Coventry. A companhia veio como parte do Arts Alive Festival, um festival internacional de teatro organizado pelo Belgrade em colaboração com Triangle Theatre, a Coventry Theatre Network e o Arts Council. Faz uma semana que trabalho com os membros do Odin, e estou participando em uma oficina administrada pela atriz Isabel Úbeda. Já li muito sobre a companhia. São meus ídolos, e estou sentado ao lado dos meus amigos, também jovens atores apaixonados pela companhia dinamarquesa.

O espetáculo desdobra-se lentamente. Julia Varley entra como Doña Musica, emaranhando-se pelo espaço. Torgeir Wethal entra falando em norueguês ao lado da jovem atriz Tina Neilson. Em seguida toca-se uma música no acordeão enquanto os atores entram vagarosamente no espaço e se apresentam um por um. “O ritual da porta já começou”.

O ritmo do espetáculo começa a acelerar-se. A música me mergulha numa paisagem sonora cantada em várias línguas que não entendo. Minha professora, Isabel Úbeda, está no palco, linda, distante. Parece que os atores possuem algum tipo de energia incandescente; seus corpos dilatam e preenchem o espaço. A narrativa que surge não faz sentido – há uma (i)lógica articulando as vinhetas fragmentadas de movimento expressivo, interpretações textuais evocativas e um acompanhamento musical constante que me toca de forma profundamente visceral. Estou em transe.

Enquanto eu estou extremamente emocionado, impressionado pela beleza da produção, pelo canto em coral e pela integridade dos atores, meu olhar atravessa o palco e percebo que Torgeir está luminoso. Ele faz quase nada no palco. Está fora do fluxo da ação cênica, seguindo os impulsos minuciosos de sua partitura interna. O palco está repleto de canções, encantamentos e movimentos físicos expressivos. Ele está pianíssimo, e de algum modo brilha.

O espetáculo chega a um crescendo final – os atores trocam seus figurinos folclóricos por roupas contemporâneas. Pisam em cima de um campo de milho, pisoteando A Porta da Lei, a única peça do cenário que tem sido transformado e

resignificado várias vezes durante o espetáculo. *Kaosmos* termina em silêncio; Roberta Carreri olha para trás e encara o público. Parece triste, de luto. Sai de cena. Meu olhar atravessa o espaço cênico rectangular e enquadra as outras fileiras de espectadores, sentados no lado oposto em frente de mim, como uma imagem specular. Uma jovem belíssima está em prantos.

Emocionados, meus amigos começam a falar incessantemente. Eu estou silencioso. Não posso falar. Encontro um canto escondido do teatro e, durante uma meia hora, tento processar o que acabei de assistir. Não compreendo essa experiência, nem as emoções inundando-me. Sinto-me vertiginoso.

Odin Teatret foi fundado em Oslo, Norway, em 1964 e mudou para Holstebro, Dinamarca, em 1966, rebatizando-se o Laboratório Teatral Nórdico/Odin Teatret. Seus membros provêm de dezenas de países diferentes e, sob a direção de Eugenio Barba, a companhia continua tendo um impacto importante no âmbito do teatro mundial.

Kaosmos foi criado e montado por Odin Teatret em 1993, e foi apresentado extensivamente por Europa, América do Norte e América Latina até 1996. Baseou-se em parte em um artigo escrito pelo acadêmico húngaro Ferenc Gombai que enfocou o teatro folklórico da transilvânia, em particular uma manifestação cultural repetida toda Pascoa, intitulada “O Ritual da Porta” por acadêmicos, mas conhecida apenas como “A Ação” ou “O Ato” pelos participantes locais.

Apesar de sua obtusão, de fato *Kaosmos* foi uma recriação bastante fiel das estruturas e dos elementos cênicos do Ritual da Porta apontados por Gombai. Ostensivamente, Eugenio Barba reimaginou “O Ato” como uma alegoria da Guerra da Iugoslávia e do colapso da cultura popular na Europa. Acrescentou vários outros contos tradicionais e textos de Kafka ao relato etnográfico de Gombai. Cada ator do elenco internacional do Odin falava sua própria língua no palco, e todos foram unidos por músicas evocativas canatadas em coral.

Eu gostaria agora de retomar a dramaturgia de Barba desde uma perspectiva fenomenológica, recorrendo à escrita de Merleau-Ponty para explorar o texto cênico de *Kaosmos* a partir da interrelação quiásmica entre o visível e o invisível.

Segundo Merleau-Ponty, o visível é constituído a partir das dobras entre o objeto e o sujeito, o visível e o corpo vidente, o percebido e o perceptor, e o sensível e o ser sentiente. Com relação ao visível, sugere que

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser táctil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo (MERLEAU-PONTY, 1968: 132)

Merleau-Ponty sugere que há uma *espessura* entre o vidente e o visto, e que é essa espessura que constitui a visibilidade. Não é um obstáculo entre eles, mas um “meio de se comunicarem” (Ibid: 132). Essa espessura é uma ‘carne das coisas’, a ‘carne do visível’, formada pelas dobras dinâmicas entre a percepção fenomenológica do sujeito (o olhar que apalpa) e a massa sensível das coisas. Como pergunta Merleau-Ponty (1968: 134), “Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne?” O mundo vivido é um mundo carnalizado, e o corpo do sujeito também abre-se a outros corpos, criando assim uma sinergia entre outros organismos,

(...) não sou eu que vejo, nem é ele que vê, ambos somos habitados por uma visibilidade anônima, visão geral, em virtude dessa propriedade primordial que pertence à carne de, estando aqui e agora, irradiar por toda parte e para sempre, de, sendo indivíduo, também ser dimensão e universal (Ibid: 139).

Em contrapartida, Merleau-Ponty liga o invisível à ‘idéia’, e sugere que,

A literatura, a música, as paixões, mas também a experiência do mundo visível são tanto quanto a ciência de Lavoisier e de Ampère, a exploração de um invisível, consistindo ambas no desvendamento de um universo de idéias. Simplesmente, aquele invisível, aquelas idéias não se deixam separar, como as dos cientistas, das aparências sensíveis, mas erigem-se numa segunda positividade. A idéia musical, a idéia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos, possuem sua lógica própria,

sua coerência, suas imbricações, suas concordâncias, e aqui também as aparências são o disfarce de "forças" e "leis" desconhecidas.

Assim, há uma ordem secreta de 'forças' e de 'leis' que sustentam a arte, a ciência e a até a própria percepção, que não é percebida diretamente no mundo visível; um nível ideal que, não obstante, só pode ser conhecido através da experiência carnal (Ibid. 145). Segundo Merleau-Ponty, é essencial a esse gênero de idéias serem "vendadas por trevas", aparecerem "sob um disfarce" (Idem).

O primeiro contato com esse 'invisível deste mundo' é, segundo ele, uma 'iniciação', e a "(...) abertura de uma dimensão que não poderá mais vir a ser fechada, estabelecimento de um nível que será ponto de referência para todas as experiências daqui em diante" (Ibid: 146).

Gostaria de sugerir que o campo perceptivo articulado na cena de *Kaosmos* – e nas obras de Barba em geral, com sua ênfase nas respostas cinestésicas do ator, diretor e espectador – as chamadas dramaturgias orgânicas, narrativas e evocativas) cria um espaço liminar caracterizado por dobramentos constantes entre o visível e o invisível.

A diferença marcada entre

- a) a semiose implicada das partituras dos atores dentro do context da dramaturgia narrativa;
- b) a motivação psico-física secreta pulsionando sua dramaturgia orgânica e;
- c) a dramaturgia evocative do espectador, sua recepção desta dialética carnalizada

Cria camadas de invisibilidades, apórias que sustentam a carne ambígua do campo perceptivo cênico.

As normas do falocentrismo são desestabilizadas por esse jogo de alienação, pela percepção de uma ordem tangível, orgânica e invisível de significância corporificada que subverte a semiose explícita da ação cênica. Enquanto o público tem crescente consciência desta Outra cena desdobrando-se concorrentemente no tempo-espaco, esse mundo invisível e escondido de

pulsões e intenções desestabiliza a preeminência do linguístico no palco e na platéia, e a sensibilidade suplanta a lógica linear.

Os atores do Odin incorporam fisicamente a diferença desde sempre sustentando a significação e, enquanto a lógica linear narrativa desagrega-se ao decorrer do espetáculo, o espectador é obrigado a recorrer à percepção primária, a confiar em suas respostas cinestésicas e reverter ao nível corporificado da experiência que sustenta o linguístico. Os membros do público são convidados a integrar esses outros aspectos do seu ser mais uma vez, nem que seja apenas momentaneamente pela duração efêmera do espetáculo. Assim, o teatro torna-se um ritual oco, um rito de passagem potencial para um outro estado de consciência.

Vamos assistir um clipe de Kaosmos agora para ver um exemplo concreto desse jogo de visibilidade e invisibilidade, que relacionarei a minha própria experiência fenomenológica da produção como espectador.

Essa cena ocorre aproximadamente 15 minutos após o começo do espetáculo, e explora o momento em que a personagem da Mãe perde seu filho, que é sequestrado pela Morte.

Os atores – o Homem do Campo (Iben Nagel Rasmussen), Doña Musica (Julia Varley), o Guardião da Porta (Jan Ferslev) e a Mãe (Roberta Carreri) – dividem o seguinte texto, que é fragmentado, ecoado e falado em dinamarques, inglês e italiano:

Uma mãe sentava-se ao lado do leito de seu filho, extremamente triste porque temia que ele iria morrer. Havia um bate na porta e entrou um pobre velhinho.

Era no meio do inverno, e ventava muito. Já que o velhinho tremia de frio e a criança dormia, a mãe começava a esquentar cerveja no fogão. O velhinho balançava a criança, e a mãe olhava para seu filho doente.

“Será que eu vou perdê-lo?”

E o velhinho, que era a própria morte, acenava de forma estranha. A mãe começava a chorar. Pesava tanto a cabeça que cuchilou. Tremia

com o frio. O velhinho havia desaparecido com seu filho. A pobre mãe saía correndo da casa gritando para seu filho.

Lá fora, sentava-se uma mulher usando um ropão preto e disse “A morte estava na sua casa, e o vi secuestrar seu filho.”

“Aonde ele foi?”

Disse a mãe. “Antes de lhe contar, você tem que cantar todas as canções de ninar que cantava para seu filho. Eu sou a noite e eu vi suas lágrimas enquanto cantava”.

A mulher no ropão preto disse: “Vá à direita, entra na floresta escura, lá eu vi a morte fugindo com seu filho”.

(SHOW CLIP)

Assim, uma cena polifônica, dissonante e rítmica é criada através da montagem de camadas diferentes de ações físicas e vocais, de texto falado e de canto, da palavra, do corpo e da voz, que são entretecidos juntos.

A carne da cena - seu campo de percepção - é densa com o treinamento pré-expressivo informando a corporeidade dos atores. O tempo-espço teatral desdobra-se aqui segundo a lógica de negação, oposição, desequilíbrio, e ritmicidade. O espectador é mergulhado nesse habitat decididamente diferente, tornando-se uma extensão desse Outro organismo, perdendo-se no labirinto sensorial do espetáculo.

As ações dos atores e suas inflexões vocais não correspondem exatamente à narrativa linear fragmentada sendo contada. Existe uma qualidade estranha e alienadora nessa cena de conto de fada, um carrego pulsional que irrompe e ameaça cancelar o nível semântico do texto, que já é opaco devido à variedade de línguas faladas pelos atores em cena.

Há uma ambiguidade inerente à essa cena e a *Kaosmos* como um todo. O único fio que o público tem para seguir é sua resposta corporificada imediata à dramaturgia orgânica dos atores. A percepção supercede a semiose e todos os corpos no espaço são envolvidos pela carne da cena. A corporeidade reina

enquanto uma dança secreta de intenções rege o aparente caos semântico do texto performático.

Nunca entendi este espetáculo. Continua sendo um mistério, um buraco negro sedutor que me engole, que me mastiga e que me cuspe fora de novo. Não quero 'entendê-lo', domar o invisível e o indizível que acordou dentro de mim. Porém, o gozo que este espetaculou me proporcionou me abala ainda hoje, 18 anos depois. É isso que carrego comigo, uma experiência invisível porém tangível que me fala aqui hoje. Passo agora para meu exemplo cênico final dessas Outras dramaturgias: *Os Sertões* do Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona.

TEAT(R)O OFICINA UZYRNA UZONA – OS SERTÕES (2007)

Anhagabaú, São Paulo, outubro de 2006. Estou numa viagem de táxi, sentado ao lado de um renomado diretor teatral britânico e seu amigo brasileiro bilíngue. Nós iremos assistir ao espetáculo *A Luta 1*, uma das cinco montagens que compõem a versão épica de *Os Sertões* do Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona, e estamos atrasados. Tínhamos encontrado com o diretor da companhia, José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, no dia anterior, no teatro. Ele nos falou do Living Theatre, do exílio na África e de Dionísio, ele disse que *Os Sertões* era uma adaptação fiel do romance de Euclides da Cunha, até os últimos detalhes. Não sabíamos ao certo o que nos esperava.

- Patrick, por favor, de vez em quando traduza o texto para mim, para que eu possa seguir o enredo, pede o diretor britânico.

- Claro, eu respondo.

Chegamos um pouco em cima da hora. Os atores já estão cantando para um pequeno e íntimo grupo de espectadores sentados nas arquibancadas ao longo do espaço cênico comprido e retangular. A ação começa – um monólogo, a voz poderosa de um ator cortando o espaço. Soa como Shakespeare. Eu não entendo nada. O diretor vira para mim e pergunta:

- Patrick, por favor, poderia começar a traduzir?

Envergonhado, explico que na verdade eu não estou entendendo o que está acontecendo no palco. O diretor, um pouco irritado, vira-se para seu amigo brasileiro. Ele também não tem a mínima idéia do que está se passando.

De repente, um homem jovem e musculoso está se masturbando no palco até gozar enquanto declama um texto. Uma mulher pneumática com seios enormes de silicone e lábios grossos e plastificados aparece em cena. “Condoleezza Rice” surge como *drag* dançando o can-can com um grupo de atores usando máscaras revestidas com cortinas vermelhas que se abrem e fecham de forma dramática. Rapidamente, paramos de tentar “entender” *A Luta 1* e começamos a desfrutar a peça como um espetáculo puramente carnavalesco e sensorial.

No final do primeiro ato, um momento contundente: os atores começam a cantar um canto de fertilidade, enquanto membros do público são convidados a entrar numa procissão, cuja carga cinestésica impressiona-me muito. Uma atriz surge de um poço, com seu corpo nu coberto em sangue. Um homem morto é abraçado por uma mulher vestida como Terra. Zé Celso se aproxima de mim e pega a minha mão. Eu o sigo e começo a fazer parte do ritual que o elenco está criando. Naquele momento, eu estou totalmente seduzido por *Os Sertões*, mergulhado na simbologia potente, e muito comovido. E quando eu estou quase num clímax emocional, a cena se interrompe. Vem um intervalo de meia hora até o segundo ato.

O restante da performance é às vezes emocionante, e, às vezes, extremamente cansativo. A Luta contra Canudos é incessante. A violência exaustiva me permeia. Compartilho um pouco do cansaço dos *conselheiristas*. Os atores parecem entrar num estado alterado, entregando-se completamente à cena. Ao final, acontece uma execução em massa e a crucificação de um oficial do exército seguido do som de uma batucada frenética e da entrada do elenco que está completamente nu e dançando diante de um público alucinado. Eu fico sem palavras...

Naquela noite eu saio do teatro com a mente fervilhando. Não consigo tirar o espetáculo da minha cabeça. São as imagens, sobretudo, que causam mais impacto em mim. A “colcha de retalhos” ricamente simbólica que o Oficina

costura se imprime na minha memória. Ao longo dos próximos meses eu começo, vagamente, a planejar uma maneira de pesquisar *Os Sertões* do Uzyrna Uzona...

Founded in 1958, the Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona is one of the longest standing and most influential theatre companies in São Paulo, having consistently attracted both critical acclaim and academic attention throughout Brazil. The company established its reputation in the 1960s by creating challenging performances that drew on the latest in European and North American approaches to theatre-making, increasingly filtered by practical, aesthetic experimentation seeking to reflect the fragmented reality of life in 20th Century São Paulo. By the 1970s, the company's ever more anarchic stance, avant-garde performances and leftist leanings drew the wrath of the military dictatorship, leading to the imprisonment and torture of group members.

After spending four years in exile in Portugal and Africa, company director José Celso Martinez Corrêa, better known as Zé Celso, returned to Brazil in 1978. In 1993, after a 13-year period of building work, the Teat(r)o Oficina inaugurated a radical new theatre space in central São Paulo. The opening of the company's so-called *terreiro eletrônico* (electronic holy-ground) coincided with an artistic renaissance, and the culmination of this resurgence was, without a doubt, the company's epic, 25-hour *mise-en-scène* of the classic Brazilian novel *Os sertões* (Rebellion in the Backlands), which was devised between 2000 and 2007 and went on to win several important national theatre awards, being deemed "best performance of the century" by influential Brazilian arts magazine "Bravo!"

The Teat(r)o Oficina successfully transformed author Euclides da Cunha's original, positivist 1902 text – a geographic treaty-cum-ethnographic overview of Brazil's arid, Northeastern hinterlands, and historic account of the Republican army's violent decimation of the messianic community of the town of Canudos - into an anthropophagic Genesis of Brazil and its people. The company fused this historiographic rearticulation with concurrent self-referential scenic allusions to their own contemporary struggle against their powerful neighbours, the Grupo Sílvio Santos, a media empire founded by Brazilian magnate and television personality Senor Abravanel, better known as Sílvio Santos.

Company director José Celso Martinez Corrêa has coined the term Trans-Homem (“Trans-Man”) to refer to a notion of trans-humanity – a processual subjectivity beyond the confines of castration and phallogocentrism. In Portuguese, the prefix trans- means both “across”, “over”, “beyond” or “outside” of, as in English, but it also has the extra connotation of transar, a slang term for coitus.

Drawing on this philosophical concept of a questionable trans-humanity, the Oficina’s scenic rewriting of *Os Sertões* thus offered a radically different rewriting of the original text, which was transformed on stage into a ritualistic, autopoietic, bacchic performance that refracted hegemonic Brazilian historiography through the subversive filter of the company’s own ebullient theatrical aesthetic and ethos.

Gostaria de revisitar uma cena de *Os Sertões* agora, realçando a fenomenologia da cena do Oficina e a minha percepção/recepção cinestésica do espetáculo.

(SHOW CLIP)

O seguinte exemplo cênico ocorre no final de *A Terra*, diretamente após uma articulação cênica da destruição contemporânea do Bexiga pelo Grupo Sílvio Santos.

Uma imagem de um campo de futebol é projetada pelo espaço, acompanhada por uma gravação de torcedores de futebol gritando “Brasil” num estádio. O coro repete “Canudos”, como se estivesse torcendo por um time.

A condensação e o deslocamento oníricos de personagens e eventos históricos e fictícios no decorrer de *Os Sertões* rompem com a linearidade do teatro dramático tradicional, imergindo o público numa reescritura cíclica da historiografia hegemônica brasileira, que realça tanto o eterno retorno da opressão colonial, como também a possibilidade constante para o renascimento e a renovação, ao recorrer a um passado que é, desde sempre, contemporâneo para criativamente antever o futuro.

Esse complexo entretecimento cíclico dos signos denotados por *Os sertões*, o livro, junto com os gramas subsequentemente conotados pela apropriação poética, autorreferencial e ideologicamente astuta do Oficina, povoam o espaço performático com uma série excêntrica de personagens, locais, situações e épocas diferentes, que

ecoam e fundem-se, aparecendo, sumindo e ressurgindo de forma sutilmente distinta. Assim, nesse exemplo cênico, é o monólogo da arquiteta modernista Lina Bo Bardi - que projetou o terreiro eletrônico do Oficina - que condensa a visão utópica do Teat(r)o Oficina para a transformação do Bexiga, incluindo a criação de um *Teatro Estádio* e uma *Multiversidade Cultural*, com Canudos e outros movimentos contra-hegemônicos do mundo afora, dando proporções universais ao projeto do Uzyna Uzona.

A frustração dos planos de expansão arquitetônica da companhia é equiparada à divisão política de Berlim e Israel, enquanto o projeto do Grupo Sílvio Santos para um Shopping Cultural é referenciado junto com o Açude do Cocorobó, projeto patrocinado pelo governo que inundou o velho Canudos, rasurando os escombros do quilombo de Conselheiro¹.

A transmissão das imagens do projeto de Lina Bo Bardi para a renovação urbana do Bexiga cria esporos visuais da visão sócio-artística utópica do Oficina, avançando para a realização do projeto. Essa “outra topografia”, essa fertilização da Terra ao redor, está ligada, fundamentalmente, a Canudos através do texto de Lina, e revela um anseio para o renascimento e a regeneração através da criação subversiva.

Conseqüentemente, longe de ser um anelo redutivamente narcisista para algum tipo de transcendência artística abstrata e elitista, o desejo do Trans-Homem, desse sujeito processual continuamente articulado ao decorrer das 24 horas do texto performático de *Os Sertões*, é efetuar mudanças sociais radicais, através de uma arte guerrilheira que está fundamentalmente ligada à Terra, ao solo e às raízes do povo brasileiro. Vamos retornar à ação cênica.

Atrás da multidão, o ator Zé de Paiva carrega um jovem ator (Edísio dos Santos) nas costas. O jovem segura uma placa impressa com as palavras “Rua Canudos”. A Estrela de Davi é colada na parede, e a placa colocada em cima dela.

¹ Em 1940, após a visita de Getúlio Vargas à região, decidiu-se construir um açude nos escombros do Velho Canudos. Em 1969, as ruínas da cidade dos Conselheiristas foram inundadas após a construção da barragem e formação do Açude do Cocorobó no mesmo local.

Em *Os Sertões*, o corpo é sempre acentuado e transformado em fetiche, tornando-se o centro das atenções, retratado em toda sua glória e decrepitude no decorrer da montagem. O Uzyna Uzona brinca com a diversidade física e o carisma dos variados membros do elenco, para criar uma cópia heliográfica do ‘povo’ brasileiro que, ao mesmo tempo, ganha um peso quase arquetípico devido à ênfase dada à ‘presença’ física no espetáculo.

O papel central do coro unifica esses corpos individuais em uma massa gigante indiferenciada que, no decorrer das cenas, acumula membros do público que se tornam *ecos*, *reflexos*, prolongamentos desse corpo abjeto, impróprio e ctônico, impregnado ao mesmo tempo com Tânatos e Eros, com o desejo e a morte, enquanto o sujeito mistura-se com o coletivo; as regras e regulamentos do palco italiano, com sua divisão ator/espectador, são irrevogavelmente fraturados.

Nesse caso, a recorrência cênica ao mar de mãos verdes, transformadas pela fusão momentânea e tátil com os corpos nus e pintados dos três atores no portão – cria uma imagem visual poderosa, enquanto o sonho do Teat(r)o Oficina de um Bexiga mais verde, de uma Floresta Cultural no coração de São Paulo, *ecoa* pelo espaço performático, transformando os atores e os membros do público em esporos cênicos do sonho de regeneração urbana do Uzyna Uzona.

A força desse desejo – de conectar o Oficina à rua – é reforçada pela convocação cênica do Orixá Exú – a divindade da procriação e do sucesso material, que está intimamente ligado à encruzilhada. Ao decorrer de *Os Sertões*, o Oficina recorre ao uso poético dos ritmos do Candomblé, do samba, do frevo, do maracatu, do hip-hop e do samba reggae para reivindicar um legado alienador de violência e perda, transformando-o num núcleo fértil de metamorfose social.

Ao recorrer mais uma vez ao poder sagrado da cultura afro-brasileira, o Trans-Homem do Oficina, essa visão do eterno jagunço como militante criativo, alcança sua meta; a parede divisora, que separa o Oficina de seu sonho de um *Teatro Estádio* e Floresta Cultural, é lambuzada com a tinta verde da esperança, e a Estrela de Davi caída é reabrigada no *terreiro eletrônico* do Oficina, ao lado da placa que condensa o Uzyna Uzona – e a luta de preservar o Bexiga – com Canudos e os sertanejos. De volta ao espetáculo:

As luzes diminuem e acentuam-se em um ciclo, como a passagem do tempo. Conselheiro grita “Ela gira!” e o coro responde “Gira!” Uma imagem projetada do prédio do Teat(r)o Oficina é disseminada pelo espaço cênico. O take amplia-se, para uma visão panorâmica do Bexiga e após, do Centro de São Paulo. O enfoque do take amplia-se ainda mais, abrangendo o Brasil, a Terra e, finalmente, o Universo além.

A fila de atores deitados na pista forma um enorme cordão umbilical ligando o homem de volta à Terra, e Narciso de volta às suas raízes ctônicas. A gira coletiva final – uma manifestação cênica de corporeidade coletiva – é condensada com a projetada imagem em movimento que liga o Oficina ao Bexiga, a São Paulo, ao Brasil, à Terra e ao Cosmo.

Assim, mostra-se a ligação intrínseca entre o homem, a Terra, os elementos e o universo, através de uma representação cósmica da subjetividade que foge da alienação e castração, assombrando o enquadramento hegemônico psicanalítico do Sujeito (da Europa) como Narciso/Édipo. O sujeito-em-processo, o Trans-Homem articulado no palco do Oficina, revela-se penetrado, impregnado pelo gozo da comunhão tácita com o solo brasileiro. Ele é conectado e não separado; amparado e não abandonado; fundido e não alienado.