

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES DEPARTAMENTO DE ARTE
DRAMÁTICA

Nicolas Beidacki

Teatro da Estrutura
Para Além da Utopia do Concreto

Porto Alegre

2019

Nicolas Beidacki

Teatro da Estrutura
Para Além da Utopia do Concreto

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Arte
Dramática do Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito obrigatório para a obtenção do
título em Licenciatura em Teatro sob a
orientação de João Carlos Machado.

Porto Alegre

2019

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso visa coadunar conceitos das áreas do Teatro e das Artes Visuais para correlacioná-los com a prática de criação das Estruturas e seus trabalhos antecessores, como as instalações, as esculturas e as cenografias, realizadas por meio do grupo de pesquisa e produção artística T.E.L.A. – Teatro da Estrutura Latino-Americana, criado por Nicolas Beidacki e Lais Possamai Tavares, no segundo semestre de 2018. Tal prática se associa à pesquisa de lugar, espaço e território, com enfoque na leitura crítica de três espaços de produção e exposição artística: a caixa preta, o cubo branco e o corredor cinza, sendo este último o conceito de fundamentação deste trabalho. Para tanto se traça um panorama do impacto da produção dramaturgica e a sua potencialidade como criadora de lugares inventados e os desdobramentos da mesma no campo epistemológico teatral.

Palavras-chave: estrutura; dramaturgia; instalação; performance; cenografia.

ABSTRACT

This undergraduate thesis intends to coadunate concepts of the areas of Theater and Visual Arts to correlate them with the practice of creation of the Structures and its predecessors works, as the installations, the sculptures and the cenography, performed by the group of production and artistic research T.E.L.A. – Teatro da Estrutura Latino-Americana, created by Nicolas Beidacki and Laís Possamai Tavares, on the second semester of 2018. Such practice is associated to the research of place, space and territory, focusing on the critical reading of three spaces of artistical production and exposition: the black box, the white cube and the grey corridor, being this last one the fundamental concept of this work. Therefore it traces a panorama of the impact of the dramaturgical production and its potentiality as a creator of invented places and the unfolding of it in the theatrical epistemologic field.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Figura 1. Arquivo do Autor. Estágio, 2018</i>	<i>11</i>
<i>Figura 2. Arquivo do Autor. Estágio, 2018</i>	<i>13</i>
<i>Figura 3. Arquivo do Autor. Estágio, 2018</i>	<i>14</i>
<i>Figura 4. Arquivo do Autor. Estágio, 2018</i>	<i>16</i>
<i>Figura 5 “Fragmento de uma Tragédia Anunciada”. Foto após a apresentação. 2018.....</i>	<i>26</i>
<i>Figura 6“Fragmento de uma Tragédia Anunciada”. Foto de ensaio. 2018</i>	<i>27</i>
<i>Figura 7“Fragmento de uma Tragédia Anunciada”. Foto após a apresentação. 2018.....</i>	<i>28</i>
<i>Figura 8. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018.....</i>	<i>55</i>
<i>Figura 9. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018.....</i>	<i>56</i>
<i>Figura 10. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018.....</i>	<i>58</i>
<i>Figura 11. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018.....</i>	<i>58</i>
<i>Figura 12. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018.....</i>	<i>61</i>
<i>Figura 13. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018.....</i>	<i>62</i>
<i>Figura 14. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019.....</i>	<i>69</i>
<i>Figura 15. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019.....</i>	<i>70</i>
<i>Figura 16. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019.....</i>	<i>71</i>
<i>Figura 17. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019.....</i>	<i>74</i>
<i>Figura 18. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019.....</i>	<i>75</i>
<i>Figura 19. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019.....</i>	<i>78</i>
<i>Figura 20. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019.....</i>	<i>78</i>

Sumário

RESUMO	3
ABSTRACT	4
INTRODUÇÃO	7
DESENVOLVIMENTO	8
1.1 – LUGARES EM RUPTURA: O HIBRIDISMO DESORDENADO E AS FRATURAS DO TEXTO	8
1.2 – O ELO ENTRE O LUGAR E O TEXTO: MÚLTIPLAS LEITURAS DE UMA MESMA POSSIBILIDADE	25
1.3 – LUGAR INVENTADO: DO MARCO ZERO AO FIM DA DRAMATURGIA	54
1.4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS:	79
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Com a finalidade de suscitar um diálogo acerca das produções realizadas pelo grupo T.E.L.A. – Teatro da Estrutura Latino Americana, ao longo de 2018 e 2019, o texto que se apresenta aqui tem por razão central o estabelecimento de um ponto dialético entre a produção dramatúrgica autoral e as relações com o espaço. No primeiro capítulo, em grau de contextualização, se evidencia as condições híbridas no pensamento dos trabalhos e as suas contribuições para a elaboração dos Lugares-Inventados por meio de um estudo das dramaturgias e suas particularidades com a cenografia e com a noção de Lugar. Também nesse capítulo se faz uma reflexão sobre as contribuições da disciplina de Estágio e um breve apontamento sobre a origem do flerte com a área das Artes Visuais; no segundo capítulo, aprofunda-se a descrição sobre as ações experimentais e, através de trechos de dramaturgias autorais, se propõe uma leitura acerca de suas contribuições particulares para as subseqüentes considerações teóricas sobre cenografia, instalação e Estrutura que estão presentes no pensamento base deste trabalho. Em caráter de conclusão das discussões mais contundentes, o último capítulo busca, evidenciando as características epistemológicas, pontuar uma série de fatores que contribuem para uma leitura processual. E nisso somam-se os conceitos de paisagem, arte contextual, instalação, site-specific e uma aproximação com as noções de *retórica da imagem e retórica do objeto* que pode se obter do contato com autores como Mikhail Bahktin e Júlio Plaza.

DESENVOLVIMENTO

“Na vida interessa o que não é vida; Na morte interessa o que não é morte; Na arte interessa o que não é arte (...) Em tudo interessa o que não é tudo; No signo interessa o que não é signo; Em nada interessa o que não é nada.”

Décio Pignatari¹

1.1 – LUGARES EM RUPTURA: O HIBRIDISMO DESORDENADO E AS FRATURAS DO TEXTO

Tendo a palavra escrita como matéria primeira de minha produção artística, poderia se compreender o texto, pelas vias de sua aplicabilidade dramaturgica, como elemento central desta pesquisa, uma vez que o mesmo acompanha a minha trajetória acadêmica desde o princípio. É a palavra, enquanto agente de uma espetacularização gerenciada, que me coloca no campo das artes, situando-me enquanto dramaturgo. É, possivelmente, também, que a palavra, no seu caráter dramaturgico, seja a primeira via que estabelece, por meio da interpolação de ficção e realidade, um campo de relações para além do eu. Campo esse, que ao se sustentar na ficção de um novo lugar possível, se apega a realidade do mundo com ainda mais força que acaba por recriá-lo. O mundo é o mesmo, ainda que outro. E essa recriação é o que o enfatiza enquanto prática poética e acaba por modificar o elemento central dos questionamentos deste presente trabalho.

A possibilidade de recriar espaços, inventar lugares e povoá-los com um material humano – um indivíduo que exerce sua narrativa nas particularidades desse ambiente – começaram a evidenciar uma prática de escrita e, possivelmente, uma metodologia de trabalho que começava por escolher um lugar *aparentemente* aleatório e sem contato direto com a minha realidade

¹ Poeta, ator e ensaísta brasileiro que fez parte do movimento Concretista na literatura.

(República Dominicana, México, Japão) para pesquisar e servir de contexto para a criação de um personagem. Ou seja, delimitar o espaço geográfico da ação era o ponto inicial da escrita; e assim surgiram os trabalhos *Ciudad Trujillo*, *Quando Iremos à Moscou*, *Chove Cinza Sobre Tóquio* e *Terra Bruta*, ancorados nessa perspectiva de imaginar a realidade do mundo com o qual nunca tive um contato direto. Havia um critério subjetivo e em vias de ser descoberto. *Ciudad Trujillo*, iniciada no último semestre de 2017, trazia a relação de quatro personagens masculinos perdidos em meio à ditadura dominicana e fragmentados narrativamente pelas diferenças no contexto histórico e pela individualização de cada bloco dramático que se misturavam entre rubricas, falas, narrativas, descrições de espaço e ações ao redor dos protagonistas. A relação dos personagens se dava mediante um único acontecimento no interior de um bar e que era responsável por gerar uma sucessão de ações violentas para cada personagem envolvido na história. As dimensões de espaço eram alteradas de acordo com cada momento narrativo, no qual se encontravam presentes o edifício, a rua, o bar e a casa de dois personagens. Cada elemento tendo um ritmo próprio e sendo responsável por evidenciar a personalidade de cada um.

Quando Iremos à Moscou, iniciada em 2018, é outro texto que parte dessa premissa de abordar uma terra que me é estranha, mas dessa vez se apropriando ainda mais dessa relação e fazendo dela o ponto inicial da narrativa, pois é a ação do lugar desconhecido que gera a angústia nas protagonistas: duas mulheres que adentram no México para refazer uma linha específica da história moderna do país, narrando, agora, o assassinato de um homem pela visão de duas militantes do partido comunista. A narrativa que busca remontar a história, também busca construir um México que não tem a obrigação de se assemelhar com o real, mas sim com as próprias deformações visuais das duas personagens, chegando ao ponto de uma delas tornar-se cega neste local que lhe é estranho e esta cegueira representar um ponto definitivo na própria condição do país.

Chove Cinza Sobre Tóquio, por sua vez, se ancora na multiplicidade narrativa e na busca por individualizar cada vez mais as histórias, sendo algumas delas constituídas unicamente por performances no espaço, que não

tem a intenção de sustentar um elo dramático entre elas, mas sim, de apresentar uma ação cotidiana frente ao público, como é o caso, de um dos personagens que assiste – frente a uma pilha de televisores que preenchem boa parte do espaço – uma série de filmes sobre as guerras do continente ou o personagem que corre sem parar pelas ruas de Tóquio interrogando os outros personagens da trama e a própria platéia para descobrir o paradeiro de sua filha. *Terra Bruta*, escrita em 2018, contando com seis ambientes que estimulavam a escrita dramática e pensada originalmente para ser realizada dentro de uma casa de arquitetura portuguesa², uma vez que havia naquele momento o interesse de produzir um trabalho em um ambiente para além da caixa preta teatral³, é fruto de uma pesquisa que interpola as relações e os questionamentos da disciplina de Encenação Teatral I, o Estágio no Ensino Fundamental no Instituto Estadual de Educação Assis Brasil e o interesse por experimentar a lógica das instalações como ponto de partida para uma contextualização narrativa, mesmo que em considerações atuais essa relação (instalação/narrativa) possa estar equivocada numa leitura mais pontual sobre as características específicas das áreas. Esta lógica das instalações, que, hoje, podem ser entendidas mais adequadamente como locações e ambientações estão em consonância com o lugar escolhido – O Núcleo de Teatro da UFPel – uma antiga casa no centro da cidade, que possibilitou a evocação de uma dramaturgia que se configurava cenograficamente em seis ambientes que interagiam entre si, mas que poderiam ser encenados de forma a não produzirem uma correlação linear, visto que a própria narrativa dramática apresentava a fragmentação como suporte textual.

² Casa de característica colonial que, no caso de Pelotas, representa o período charqueador.

³ Espaço comumente empregado no exercício teatral.



Figura 1. Arquivo do Autor. Estágio, 2018

Os personagens de “Terra Bruta”, “O Primeiro Homem”, “A Primeira Mulher”, “O Homem Que Dança”, “A Velha”, “O Animal”, “O Homem no Deserto” “A Voz do Deserto” e “O Filho”, estão essencialmente conectados ao ambiente criado. Eles surgem dos próprios ambientes e estão confinados à lógica da violência e da segregação que atesta o título da dramaturgia. Os dois mineradores – A Primeira Mulher e o Primeiro Homem – responsáveis por abrirem a dramaturgia olhando atentamente para um buraco e, em silêncio, rodarem sistematicamente suas cabeças iluminando o público com suas lanternas acopladas em capacetes, são frutos de uma narrativa conflituosa que pretende nunca ter fim, tal qual o buraco que se encontra à sua frente, estando sempre associada à repetição e ao ritmo do “Homem que Dança”. “A Velha”, uma mulher que sentada no telhado de uma casa submersa no barro, assiste um animal se debater na lama, enquanto come uma manga, é a figura de maior conexão com os outros ambientes, visto que a sua narrativa atravessa diferentes gerações e diferentes espaços; “O Filho”, imerso em uma pilha de terra que vai do pescoço aos pés, é responsável por dar o contexto de um personagem que surge na dramaturgia como antagonista e que impulsiona as ações da personagem “A Velha”. Por fim, “O Homem no Deserto” é o

personagem que está à procura de si mesmo e que sem identidade é impulsionado por uma voz estranha a contar repetidamente a sua própria história com intuito de criar uma narrativa que lhe seja satisfatória.

Sendo criado para ser o ponto central do Sexto Ambiente, O Delirium 372, o “Homem no Deserto” é oriundo de uma ação direta no espaço educacional. A experiência com alunos do ensino fundamental que consistia em interagir, dançar e movimentar-se no espaço com um pano vermelho é a base criadora desse personagem. Essa ação no espaço escolar - fruto de uma pesquisa em Hélio Oiticica com os Parangolés⁴ e adaptada para o contexto educacional - me estimulou a pensar em um personagem que teria no movimento da cor, na dança e no som as suas características mais acentuadas. A proposta de fazer com que os alunos inserissem a cor no espaço, fez com que o personagem inventado viesse de encontro com o ambiente/instalação⁵ que eu me propunha a criar para “Terra Bruta”. Ou seja, a experiência com o espaço, com a dinâmica do movimento e a aproximação com os textos de Hélio Oiticica⁶ fizeram surgir um fragmento literário que seria acoplado a uma dramaturgia.

⁴ Ponto culminante de toda a experiência de Hélio Oiticica com a cor e o espaço. São panos coloridos usados para vestir e dançar, os quais o artista reconhece como sendo a “totalidade-obra”. É importante mencionar que Oiticica chega nessa ideia pela expansão dos conceitos e práticas de sua pintura, numa perspectiva que não é nem narrativa, nem ficcional, nem dramatúrgica, e que conferir um caráter ficcional dramatúrgico às proposições dele são uma escolha de liberdade poética que parte do meu desejo pessoal

⁵ O critério adotado para essa dubiedade ambiente/instalação é fruto de que, no momento em que se executava o texto, o questionamento sobre a epistemologia ainda estava em aberto. Esse processo de indefinição no texto é um mecanismo de expor a indefinição da prática quando executada.

⁶ Aqui é importante frisar alguns dos textos que foram fundamentais na compreensão das razões de ser das obras de Oiticica e como esse processo foi determinante para distinguir o que eu mesmo estava tentando realizar: “Aspiro ao Grande Labirinto”, da Editora Rocco e “Bases fundamentais para uma definição do parangolé”, publicação da Arte em Revista.



Figura 2. Arquivo do Autor. Estágio, 2018



Figura 3. Arquivo do Autor. Estágio, 2018

A ideia de fazer uma narrativa fragmentada, de criar personagens a partir de um espaço prévio e desenvolver elementos dramáticos com base nos conceitos de uma não-linearidade, eram as consequências de uma experimentação metodológica e de uma profusão de diferentes pesquisas. Essas interrogações – que obtinham a sua devida conexão nos diálogos estabelecidos por meio da temática da fragmentação nos recursos poéticos e educacionais – veio a sustentar uma lógica de hibridização entre a prática pedagógica e o desenvolvimento de uma linha de execução artística. As leituras de autores como Matéi Visniec, Bernard-Marie Koltès, Pedro Kosovski, Grace Passô, Francisco Gick e Diones Camargo foram desempenhando um papel de apreensão dos aparatos literários utilizados na elaboração de uma prática dramatúrgica. O texto “Cara de Cavalo” de Pedro Kosovski é, inclusive, um ponto determinante na associação entre os conteúdos visuais de Hélio Oiticica, a composição de uma narrativa para o teatro e a formulação dessa pesquisa no seu caráter interdisciplinar. O contato com o personagem “Cara de Cavalo” impulsionou o desejo de adentrar nas artes visuais para compreender

a dinâmica proposta por Oiticica e utilizá-la para a realização de um evento cênico. A própria ação realizada em espaço educativo buscava dar uma dimensão do que isso estava se tornando na minha pesquisa. Fazer do estágio um momento de experimentação entre um princípio das artes visuais como ativador de uma lógica teatral era um passo minúsculo, mas determinante de uma série de outras ações que iriam ser desenvolvidas no ano seguinte.

A prática que dava enfoque na ida para um espaço aberto utilizando-se de um tecido para manuseio coletivo buscava encontrar um elo entre as linguagens, suscitando questionamentos sobre como, por qual motivo e com que grau de interferência se poderia fazer a interlocução de um ato oriundo das artes visuais ser o desencadeador de uma possibilidade teatral. As leituras sobre a temática e a própria visualidade da trajetória artística de Oiticica davam conta de explicar esses questionamentos na medida em que se enxergavam as relações sociais, o contexto geográfico, as ações antecessoras e a perspectiva de futuro da arte no país. Contudo, pensar essa dinâmica não produzia por si só uma relação de causa e efeito na minha própria produção. Entender o universo de um personagem era o ponto básico e inicial de qualquer texto literário que tivesse o mínimo interesse de desenvolver uma profundidade psicológica nos seus protagonistas, mas atrelar essa assertiva com a criação objetiva do espaço era uma parte não explorada e de caráter secundário no meu pensamento sobre a produção de uma dramaturgia. *No momento em que ocorre essa inversão das prioridades, a pesquisa deixa de ser, exclusivamente, sobre a feitura de um texto e das qualidades psicológicas dos personagens e passa a ser sobre a relação direta entre o espaço inventado, a minha ação direta sobre ele e o surgimento de uma ideia de presença, que pode ser compreendida através de um ato performático ou por uma construção teatral.* São essas reflexões que começavam a ganhar forma dentro da produção de “Terra Bruta” e com base direta no que se absorvia do estudo sobre Oiticica e a prática realizada na escola.



Figura 4. Arquivo do Autor. Estágio, 2018

Está atrelada a isso, no ponto inicial dessas perspectivas de um modelo metodológico, a noção de que a realização fragmentada era o mote de um estado disparador, um pensamento desconexo do todo e a serviço do exercício do vazio que se originava ao estar de frente para uma prática distinta do que eu já vinha realizando. É este recurso – da fragmentação textual e da não-linearidade – com associação direta ao teatro moderno e contemporâneo, descrito e analisado por Jean- Pierre Sarrazac, Peter Szondi e Hans-Thies Lehmann em uma série de livros teóricos sobre o tema, como “O Teatro Pós-Dramático”, “Teoria do Drama Moderno”, “Poética do Drama Moderno” e “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo” que me possibilitava, a partir de uma pesquisa teórica realizada no projeto de pesquisa “Leituras do Drama

Contemporâneo⁷” e de uma fundamentação prática que surgia conforme as necessidades dramáticas pessoais e as conversas no “Grupo de Estudos em Dramaturgia de Porto Alegre”⁸, realizar a separação total das cenas entre si para ampliar o seu uso em caráter performativo⁹, tendo em vista o interesse por causar uma aproximação com os estudos realizados em artes visuais, e buscando, uma vez mais, aprofundar e romper com os limites da caixa preta teatral, já que, retirada a soma linear dos conteúdos, as partes dramáticas se responsabilizavam apenas por suas próprias identidades, não dependendo mais umas das outras nem em conteúdo, nem em sua forma e tampouco em sua espacialização, o que chegava a atingir um estado já muito explorado pela prática artística: a conexão com ambientes para além da arquitetura institucional da arte.

Essa compreensão do texto e do espaço fragmentado, dando atenção ao nosso período modernista, em especial na literatura e seus parâmetros de experimentalismos, abre um diálogo direto com o conceito de *Belo Animal*¹⁰ e a sua posterior deformidade, ou seja, o fim da ordenação da fábula Aristotélica e do desencadeamento lógico da narrativa. Jean Pierre Sarrazac, em seu texto “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo”, atesta que é a crise na forma dramática que marca o surgimento da modernidade no teatro, salientando ainda que o drama a partir deste momento deixa de ser um Belo Animal

⁷ O projeto Leituras do Drama Contemporâneo foi fundado pela Prof. Dra. Fernanda Viera Fernandes e buscava realizar uma série de leituras públicas de dramaturgias contemporâneas para os alunos do curso de teatro da Universidade Federal de Pelotas. O projeto também previa uma série de leituras em escolas e o estudo sobre o campo teórico da produção dramática.

⁸ Grupo de pesquisa e estudo sobre as produções de dramaturgos contemporâneos no Rio Grande do Sul. O coletivo é fundado por Diones Camargo em 2017 e conta com nomes como Francisco Gick, Camila Bauer, Marcos Contreras, Jorge Rein, Airton Tomazzoni e Eduardo Kraemer.

⁹ Aqui se faz um apontamento condicionado a uma leitura que se relaciona com o período na qual a reflexão foi realizada. Esse conceito será, ao longo do texto, melhor desenvolvido e contará com outra argumentação.

¹⁰ Sarrazac escreve, em Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo que: “Na Poética, com efeito, Aristóteles compara o *mythos*, concebido como “o princípio e a alma da tragédia”, a um “ser vivo” cuja “beleza reside na extensão e na ordenação”. Ou seja, num sentido sobre a produção teatral, estaria no ordenamento, no desencadeamento lógico, na linearidade, na continuidade a ideia de beleza. As unidades de ação, tempo e espaço bem delimitadas e compreensíveis. Um Belo Animal em extensão, forma e completude; uma produção sem dissonâncias.

Aristotélico, evidenciado pelos princípios da *Poética* – uma simples sucessão cronológica a fim de se obter uma totalidade ordenada – para se tornar uma estranha besta “metade gato, metade cordeiro”, descrita em Kafka como um cruzamento ou um híbrido, *uma criatura quimérica resultante da hibridização das formas e em prol da dissonância*. E é esta identidade dramática kafkiana que confere a qualidade de mudança constante e que possibilita que se possa fazer da narrativa não mais uma sucessão lógica de eventos, mas sim um colapso de acontecimentos que causam uma ruptura na trama e também nas noções de espaço em que a mesma se passa.

No sentido dramático, o conceito de *Morte do Belo Animal* vem conferir uma potencialidade ao abordar o texto como um estado até mesmo não funcional. É a qualidade de quebra e de ruptura que asseguram que a *unidade, a racionalidade, a linearidade e a estrutura da informação* não sejam pautadas por uma *unicidade logocêntrica*. A totalidade é subdividida, fraturada e desmantelada por meio da aplicação de um sistema de difusão. Não há um ponto, e isso se coloca em relação a uma leitura exclusiva do texto dramático e não da encenação como um todo, de lógica pela sucessão. A dramaturgia aqui, não na tentativa de desconsiderar o alargamento do conceito por uma definição ampla já apontada por Patrice Pavis, é abordada pelo seu caráter exclusivamente literário, apesar de compreender que as modificações em um ponto nunca são excludentes do outro lado de sua própria execução, ou seja, as mudanças na dramaturgia pós-moderna estão em consonância com as mudanças na encenação do mesmo período, mas o que se deseja é evidenciar nas potencialidades da feitura de um texto um modelo que aborda a ruptura, a disjunção e a fratura como determinantes de uma prática teatral.

A ruptura em “Terra Bruta”, originária desse pensamento criacionista de uma estranha besta dramática e completamente afetada pela pesquisa nas artes visuais e da prática experimental no estágio, possibilitou que os elos individuais de cada personagem que estava sendo escrito não estabelecessem mais um elo com a totalidade do drama apresentado. *O drama sofria uma fratura no seu eixo condutor e começava a ceder um espaço cada vez maior para um efeito oriundo das artes visuais*. A representação começava a sofrer uma quebra lenta e gradual a cada momento que se fatiava o texto, que se

retirava um ponto logocêntrico e uma ideia de representação porque se quebrava aos poucos uma ideia de personagem, uma ideia de lugar, uma qualidade narrativa, interpretativa e mimética. A quebra da força narrativa começava a romper com o sentido de existência de um personagem. Era gradual, turvo e ainda primitivo, mas estava ali a presença de uma ideia que vibrava com o desconhecido e com a *possibilidade* de cair numa descoberta do fim do poder do texto no teatro e do início do entendimento de uma postura performativa. A ruptura, inclusive, apesar de não desfazer, em seus momentos iniciais, as noções de uma ideia central do discurso, visto que as diferentes interpretações do leitor são capazes de realizar esta conectividade simbólica entre as partes, tornava-se um ponto de contradição na busca pelo fim da predominância da racionalidade, pois era esse um ato que suscitava por si só o desejo de encaixe, de racionalização e ordenamento lógico. Quanto mais de desmontava, mais se via a necessidade de tentar criar um encaixe narrativo. Uma contradição que ainda precisará ser pensada ao longo de outros textos e outras produções. Mas o que pode se salientar é que a disposição dos elementos é em essência um dos conflitos centrais que se coloca sobre este *quebra-cabeça narrativo*.

A dramaturgia de “Terra Bruta” fecha-se em si mesma e nas suas concepções possíveis. *A sua ideia de completude não está no conteúdo, mas sim na execução das variáveis de sua própria forma.* Ao escrever pensando primeiro na imagem, uma sequência de ambientações no interior de uma casa, e na potencialidade que um conteúdo, entendido naquele momento como puramente visual, pode dar para o exercício de encaixes e desencaixes insubordinados entre si numa trama experimental, condiciona que se atribua também ao acaso a responsabilidade de assegurar um dinamismo e um ritmo próprio na narrativa. Delimitar que a primeira cena nasça da imagem de um homem e uma mulher olhando para um buraco escuro, acompanhados por um homem que anda ao redor de uma árvore, e que a cena seguinte tenha um homem com terra até o pescoço falando sobre a figura de outro personagem é compreender a responsabilidade de que esses gatilhos visuais, por serem independentes entre si na sua formulação, não precisam de uma costura racional que os una num sentido coeso e linear. O que dispara o sentido aqui

não é a visualidade pura, mas a simbolização e a metáfora, que são da ordem da interpretação e da imagem mental. Mas, ainda que se considere isso, a sua origem vaga e desconexa deve ser usada como ponto de sustentação da própria realização do texto. A escrita deve acompanhar o fluxo de sua própria origem; e a gênese da ideia, criar *instalações/ambientações* no interior de uma casa portuguesa, deve ser o elo de sustentação para todo o contexto.

Outro ponto a ser abordado é que, haja vista que a trama não pretendia mais um desencadeamento lógico e por isso era capaz de existir em diferentes espaços sem que o fio dramático atravessasse cada uma das ações e promovesse um eixo condutor de interpretação narrativa, o confinamento de todo o aparato cenográfico não era mais necessário nos moldes de uma arquitetura expositiva. Esse desprendimento de um local único e da própria caixa preta teatral como pilar de sustentação da ação dramática se vê evidente na consolidação do texto de Terra Bruta, *dado que é a partir de sua lógica de escrita que se pôde experimentar um determinado modelo metodológico de construção cenográfica, de elaboração textual e de direção teatral*. Um modelo que será exemplificado e contextualizado no decorrer deste texto e que muito se distingue dos modelos usados para a realização das outras dramaturgias que eu havia feito. Porém, em grau de relevância na posterioridade da pesquisa, torna-se necessário a realização de um questionamento introdutório não só sobre as características do texto, mas sobre as particularidades de leitura sobre o espaço. Aqui se faz uma breve introdução nos conceitos de ambientação, cenografia e instalação para que se possa distinguir as suas individualidades e entender como a relação dúbia ocorre no interior de Terra Bruta. É evidente e, ao mesmo tempo, necessário que se possa compreender que essa distinção é produto de um estudo que ocorre após a execução do trabalho e, portanto, aqui se apresenta como uma ideia de retomada do conflito para o seu vindouro desdobramento.

O conceito de cenografia utilizado para essa pesquisa pode ser referenciado e entendido por meio das expressões *imagem cênica, evento estético espacial, mapa de possibilidades eletivas de um texto dramatúrgico e comunicação visual de uma ideia teatral*, sendo todos ligados à fenomenologia da experiência da estética teatral, que por sua vez retoma a operação do

conceito de intencionalidade. Algo que podemos encontrar na constatação de que “o aparecer do objeto é sempre solidário da intenção que visa este objeto” (Dufrenne, 1967a, p. 53) e aqui, para enfatizar sua dimensão de pesquisa, se vislumbra ainda as noções de representação, da escritura da cena – uma escrita não verbal e icônica já imbricada nos elementos dramáticos – como também nos aponta Pignatari ao afirmar que por trás de um signo há sempre outro signo (PIGNATARI, 1984, p. 72). Por outro lado, o conceito de instalação aqui apresentado parte, se apropria e desloca um entendimento que se debruça na análise de Campos¹¹ de Pierre Bourdieu, retirando sua exclusividade de análise social para empregá-la em uma análise artística, para assim entendê-la como parte de uma lógica interna da obra que está, em maior ou menor grau, sempre conectada às contribuições da história e da crítica da arte que carregam em si a ideia de especificidade, crítica estilística, análise formal ou de processos, suas técnicas e materiais e, mais precisamente, sobre o modo como operam com o espaço e a conduta relacional que se pode estabelecer entre obra e espectador e o recinto de exposição em sua espessura cultural, que funciona como um parâmetro para o seu reconhecimento que se legitima no campo artístico. Outro aspecto que pode ser apontado sobre a categoria e a concepção de Instalação é o que coloca que suas ambigüidades, apresentadas desde a sua origem, não podem ser esquecidas, mas que tampouco devem afastar o esforço de pensar suas particularidades. É com isso que se evoca ainda o sentido do termo através da Enciclopédia do Itaú Cultural, apresentando-nos a sua definição como uma:

(...) modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói

¹¹ Espaço simbólico que possui relações objetivas, históricas e atuais. Um campo exclusivo que possui suas lógicas e seus princípios regulatórios característicos.

por meio da disposição das peças, cores e objetos.

Esse ponto de exposição sobre as terminologias específicas é determinante para concentrar uma visualização mais adequada nessa pesquisa quando a mesma se propõe a evidenciar a intersecção entre aspectos poéticos e artísticos da obra e as vivências e experiências do artista em sua realização, dado que a forma como se produz as Estruturas e a ação realizada em seu interior irão dialogar diretamente com os apontamentos feitos acima. É o entendimento de que as especificidades intervêm sobre o que há de resultado na relação entre paisagem-corpo-texto-objeto.

(A ENTREVISTA)

Eu: Podemos começar?

Eu mesmo: Sim. Podemos.

Eu: Então, boa noite. Desculpa o horário.

Eu mesmo: Tudo bem, sem problemas.

Eu: A primeira pergunta é geralmente bem simples: por que fazer uma entrevista?

Eu mesmo: Bom, honestamente? Honestamente eu não sei. Mas vamos lá. Eu tenho dezesseis páginas efetivamente prontas aqui. Nada de muito interessante a ser lido até o momento. Confesso que gastei a maior parte da noite lendo o livro do Ateliê Subterrânea e não me arrependi. A ideia, inclusive, veio daí. Há partes realmente muito engraçadas. É até um aprendizado: uma boa entrevista é um bom caminho para a escrita.

Eu: Boa reflexão. Mas não acredita que irá se arrepender disso no meio do caminho?

Eu mesmo: Na verdade, não! Só não sei como lidar, entende? Nunca vi isso antes. Não estou falando que seja algo original. Longe de mim falar isso. Mas se for, ótimo!

Eu: E se não for?

Eu mesmo: Então que me acusem de plágio.

Eu: Um pouco extremista, não?

Eu mesmo: Sim, um pouco.

Eu: Fazemos o seguinte: eu vou dar uma pesquisada e te aviso.

Eu mesmo: Ok! Fico no aguardo.

(Tempo)

Eu mesmo: Descobriu alguma coisa?

Eu: Não. Na verdade eu nem pesquisei. Acontece sempre! Digo que vou fazer alguma coisa e acabo fazendo outra.

Eu mesmo: Interessante.

Eu: Não muito. Mas, enfim, era eu quem deveria estar fazendo as perguntas.

Eu mesmo: Tudo bem! Pergunte.

Eu: Lembrando que não estamos em conflito.

Eu mesmo: Não, não estamos!

(entrevistado e entrevistado se olham)

Eu mesmo: Estou esperando a pergunta.

Eu: Quando decidiu que seria um dramaturgo?

Eu mesmo: Não decidi. Só percebi que ser ator era uma burrice pra mim e que eu não servia pra diretor. Não que eu fosse ruim, mas não tenho muita perspectiva quando lido com gente. É estranho. Você está lá, mas adoraria estar em outro lugar. Fico torcendo para acabar o ensaio e ir embora.

Eu: Consegue me dizer quando isso começou?

Eu mesmo: Existiram pelo menos dois grandes momentos em que eu senti isso verdadeiramente, mas não gostaria de falar sobre eles. Muitas pessoas ficariam ofendidas.

Eu: Isso é ótimo!

Eu mesmo: Não, não é.

Eu: Estou te dando uma chance. Não é sempre que isso acontece.

Eu mesmo: Eu realmente não posso.

Eu: Tem medo?

Eu mesmo: Você não?

Eu: Sou apenas o entrevistador. Todo o resto aqui é com você.

Eu mesmo: Bom. Assim fica fácil.

Eu: Talvez. Mas de qualquer modo, já leu Andy/Edie?

Eu mesmo: Já, mas não entendi o que isso tem a ver com o que estamos falando.

Eu: “Enfia no cu”. É assim que começa. Entendeu? Isso é ter coragem. É uma abertura genial.

Eu mesmo: Genial é uma palavra muito forte.

Eu: Exato! Ela não serve pra você.

Eu mesmo: Tudo bem.

Eu: Tudo bem? Não imaginei que iria ceder tão fácil. É impressionante como algumas pessoas realmente aceitam o fracasso.

Eu mesmo: Tudo isso para conseguir alguns nomes?

Eu: É o meu trabalho, não?

Eu mesmo: Fazer pressão até que eu ceda e entregue tudo que nos é completamente desnecessário?

Eu: Exato. Fico feliz que tenha entendido rápido. *(Pausa)* Você não quer mesmo entrar nesse jogo?

(pausa)

1.2 – O ELO ENTRE O LUGAR E O TEXTO: MÚLTIPLAS LEITURAS DE UMA MESMA POSSIBILIDADE

Ao elencar o Núcleo de Teatro da UFPel ¹² como um espaço possível de uma realização teatral, tornava-se condicionante do projeto o entendimento das limitações e as características particulares do espaço. Essa obviedade é fundamental para entender os rumos que a escrita adquiriu e também os rumos que a direção teve que tomar para poder ser executado o projeto. “Fragmentos de uma Tragédia Anunciada”, primeira parte da montagem de “Terra Bruta”, contava com uma experimentação do texto dos mineradores e tinha o propósito de colocar à prova a ideia da dramaturgia. Utilizando-se apenas de um monólogo dito por um dos personagens, O Primeiro Homem, e tendo o chão repleto de areia, a árvore no centro e a figura de “O Homem Que Dança”, interpretado pela atriz Evelin Suchard, o trabalho de “Terra Bruta” se mostrava satisfatório na sua característica de individualização das partes. O texto escolhido, juntamente com o som do *Didjeridu*¹³ reproduzido no espaço e com a movimentação corporal do personagem que andava ao redor da árvore, dava uma dimensão de fratura na possível coesão dramática.

¹² Casa alugada pela Universidade para servir de espaço de experimentação teatral dos estudantes por meio de um projeto de pesquisa coordenado pelo Prof. Dr. Daniel Furtado.

¹³ O didjeridu (ou didgeridoo) é um instrumento de sopro dos aborígenes australianos. É um aerofone, ou seja, um instrumento onde o som é provocado pela vibração do ar.



Figura 5 “Fragmento de uma Tragédia Anunciada”. Foto após a apresentação. 2018

A pequena sala do Núcleo de Teatro havia se tornado um local pertencente à “Terra Bruta” e possibilitado a visualização das potencialidades de se ter presente a ideia de **exercer a ação experimental diretamente no ambiente desejado**. *Ter a materialização da ideia do espaço era essencial para experimentar o texto e a própria dinâmica da cena.* Trazer do campo escrito para o campo real e palpável era um passo fundamental para que eu entendesse o desejo de lidar com o lugar e de experimentar a ação direta da escrita através da aproximação com o ambiente. Esse contato entre o que era imaginado e o que estava presente foram fundamentais para que eu pudesse reescrever a parte inicial do texto e propor, diretamente no espaço, um jogo de recriações das palavras, simultaneamente, com a prática artística do ator e da atriz envolvidos no projeto.



Figura 6“Fragmento de uma Tragédia Anunciada”. Foto de ensaio. 2018



Figura 7“Fragmento de uma Tragédia Anunciada”. Foto após a apresentação. 2018

Cito a exemplo disso um diálogo que surgiu a partir dessa aproximação, comparando a escrita solitária e a escrita que se origina do contato com os atores e com o espaço:

PRIMEIRA VERSÃO: (Escrita sem contato com o ambiente)

Batem à porta por três vezes. Outra porta se abre. Um homem atravessa o corredor passando de uma porta para outra. O Dançarino se levanta, anda lentamente ao redor da árvore.

(Tempo.)

Primeira Mulher e Primeiro Homem estão cada um olhando para um buraco na terra.

Primeira Mulher: Havia mais gente dentro?

Primeiro Homem: Não.

Primeira Mulher: Eu vi três. Três homens tentando subir.

Primeiro Homem: Não vi ninguém.

Primeira Mulher: Olhou alguma vez para trás?

Primeiro Homem: Não.

Primeira Mulher: Você só correu.

Primeiro Homem: Sim. Você não?

Primeira Mulher: Olhei para trás. Por três vezes.

Primeiro Homem: E não voltou?

Primeira Mulher: Não. Eu só olhei.

Primeiro Homem: Reconheceu alguém?

Primeira Mulher: (...)

Primeiro Homem: Reconheceu?

Primeira Mulher: Não.

(Tempo.)

Blackout. A luz do corredor permanece acesa. Uma porta se abre. Um homem para no corredor.

(Tempo.)

Entra em outra porta, deixando a porta do terceiro ambiente aberta. Som de um animal correndo por detrás de outra porta. Ouve-se um forte barulho, o animal cai.

SEGUNDA VERSÃO: (Criada a partir do contato com o ambiente)

Primeira Mulher: Você disse que haveria dois homens na saída.

Primeiro Homem: Dois homens que não saberiam nem mesmo o nosso nome.

Primeira Mulher: Ainda assim seriam dois homens.

Primeiro Homem: Completamente inúteis. Sem serventia alguma.

Primeira Mulher: Eu os daria trabalho. Diria: carreguem os corpos, tragam os sacos, procurem pelos que ficaram.

Primeiro Homem: E eles te responderiam: “mas já não temos patrão. Nosso preço agora é dobrado. Cobramos por peso e não temos sacos.”

Primeira Mulher: Como não teriam sacos? É esperado que morra um ou dois, já fomos notificados mais de uma vez por isso.

Primeiro Homem: Eles não têm patrão, você não entende? Homens sem patrão gostam de desordem e às vezes se esquecem dos sacos.

Primeira Mulher: *Mas isso é uma ofensa ao nosso trabalho.*

Primeiro Homem: Não dão importância alguma para isso.

Primeira Mulher: É como ficar sem o capacete. Sabíamos que cairia uma pedra ou duas em nossas cabeças. Era nossa única garantia.

Primeiro Homem: Você conhece os homens. Aumentado o salário não se importarão com pedras e muito menos com os sacos.

Primeira Mulher: Mas temos um sindicato.

Primeiro Homem: Que também já aumentou seu preço.

Primeira Mulher: Você ri. É somente nisso que acredita? Que não teríamos direitos, mas que aumentariam os salários?

Primeiro Homem: Já comemoramos por isso.

Primeira Mulher: E o que fazemos agora? Não posso aceitar que estamos completamente sozinhos.

Primeiro Homem: Temos a sorte de não saber o que fazer. Mantenha isso. Não há motivo algum para desespero. Logo virão um ou dois homens perguntando o que fazemos.

Primeira Mulher: E o que diremos?

Primeiro Homem: Perguntando sobre o que vimos e o que queremos.

Primeira Mulher: E não diremos nada?

Primeiro Homem: Terão cada vez mais perguntas e nós cada vez menos respostas.

No caso específico de “Terra Bruta”, as mudanças propostas pela conexão entre o ambiente, a interlocução dos atores e a vivência no espaço impulsionaram a descoberta de um modelo de produção para a escrita dramática que centralizava o convívio com o ambiente, o domínio de um subtexto pré-existente e a visualização e aproximação com a materialização do imaginário diretamente nos momentos de ensaio. Esse sentido de *recriar uma ideia a partir da imersão nela mesma* foi fundamental para compreender as qualidades que o ambiente proporcionava para mim enquanto um sujeito que tinha na palavra o ponto central da existência do drama. Ser instigado a mergulhar numa condição básica do fazer teatral, o espaço físico, traçava as linhas iniciais de um perfil interessado em aderir ao contexto espacial e considerar a sua execução como o disparador de um campo de teste, um laboratório experimental de uma ideia até mesmo já abstrata.

Entender que o local concedia repertório para além do previsto na rubrica ou na dimensionalidade do personagem era, naquele momento, uma fuga em direção a um território desconhecido e que, possivelmente, me faria entrar numa deriva ou em um campo de desafetos entre as certezas da palavra escrita e a inevitável provocação do vazio, advinda do entendimento de *lugar inventado* como o novo marco zero da narrativa. ***Não bastando mais a força da palavra por ela mesma, era necessário tornar-se ativador do meu próprio ambiente inventado.*** De certa forma, era preciso mergulhar, pisar, cheirar, ouvir e sentir na pele o que eu havia criado para confinar uma ideia de sujeito dramático.

(A ENTREVISTA)

Eu mesmo: Bom, você já tem os nomes. Agora é a minha vez: quero a primeira página. “Jovem dramaturgo acusa a classe artística de contribuir para o seu fracasso.” Coloca em ênfase: JOVEM DRAMATURGO.

Eu: Assim não te levam a sério.

Eu mesmo: Perfeito! Ganho total liberdade de falar o que quiser. É uma conquista de estar entre o anonimato e a ascensão.

Eu: É um risco também.

Eu mesmo: Não era você que queria coragem? O risco está aí, bem nesse limiar entre o sujeito responsável e o artista.

Eu: Agora você é artista?

Eu mesmo: Agora eu sou.

Eu: Então me diga: o que é ser um artista?

Eu mesmo: Bom, você já leu Rilke? É possível que isso te responda alguma coisa. Não muito, mas está aí o caminho. Digamos que você acorde hoje no meio de uma França em crise ou de uma Alemanha nazista – levamos isso ao extremo agora – o que você faz? É a segunda pergunta essencial para definir um artista. Incendiários, criminosos, não digo anarquistas porque os detesto, mas você me entende. Esse tipo de gente disposta a tudo e que não distinguem o pecado do exercício da realidade. O artista precisa estar aí, nesse tumulto. Na confusão entre aderir à luta armada e achá-la completamente ridícula porque ele, essencialmente ele, tem uma resposta melhor. O artista precisa acreditar que pode responder alguma coisa, mesmo que a sua resposta seja apenas uma pergunta rigorosamente certa. O artista precisa sentir vergonha, mas precisa, com a mesma intensidade, deixar de se sentir acuado pelo mundo.

Eu: E isso responde tudo?

Eu mesmo: Nesse momento, e pensando, unicamente, em mim, sim.

Eu: Você botaria fogo em alguma coisa?

Eu mesmo: Acredito que essa seja uma das perguntas mais desqualificadas para serem feitas após a resposta que eu te dei. Mas, sim, eu colocaria fogo em alguma coisa.

Eu: Em que?

Eu mesmo: Num sujeito comum, num curador de arte talvez.

Eu: Algum motivo específico?

Eu mesmo: Não. Pura gratuidade. Violência gratuita sinceramente me encanta. O inexplicável de uma ação humana é, realmente, muito bonito de se ver.

Eu: Não sabia que você tinha esse apreço.

Eu mesmo: Na literatura, sim. Na arte num geral. Filmes que me influenciaram verdadeiramente contém esse fator como um ponto de destaque. É por isso que eu gosto tanto do Camus, retomando o que diz respeito à literatura, porque apesar de existencialista ele é visceral.

Eu: E isso atinge a tua produção literária até que ponto?

Eu mesmo: Por inteira. Por exemplo, quando o Mimoune – personagem de *Ciudad Trujillo* – está no banheiro e começa a tocar *Haitian Fight Song* você precisa saber que a partir desse ponto nós vamos entrar em declínio. Ele vai ser espancado e não há nada que se possa fazer. O mesmo acontece com o Blanco, que é muito inspirado nessa ideia de um sujeito contaminado pelo meio, contaminado pela própria passividade frente a um quadro de degradação do ser humano. Mas com o Blanco é diferente. O nome diz muito sobre o potencial de estupidez que ele carrega.

Eu: Então você está dizendo que a branquitude é um fator que define as ações do personagem.

Eu mesmo: Sim. Se ainda pretende ser um bom escritor você precisa ter isso em mente: um personagem negro e um personagem branco não podem reagir da mesma forma, mesmo que impulsionados pelos mesmos fatores. É isso que eu tento investigar em *Ciudad Trujillo*. Mas podemos

pontuar o mesmo assunto com um grau mais próximo de acontecimentos reais e de uma indústria específica: o cinema. A imensa maioria dos casos de massacres realizados em escolas é feita por jovens brancos; o genocídio contra os judeus foi sistematizado e assegurado por uma supremacia branca; a estrutura sistêmica e endêmica da escravidão é fruto de um posicionamento da superioridade branca; as mais de 135.000 vítimas de Hiroshima são fruto de um ataque organizado por uma tática operacional branca e os pontos mais elevados de controle social são dominados por homens brancos. Agora o que nos implica uma reflexão é pautar um questionamento adequado para entender a questão e o ponto de vista apresentado: será que a agressão, o bullying, a repressão nas escolas é maior para os meninos brancos do que para os jovens negros? O que faz com que os casos de massacre sejam predominantemente realizados por jovens brancos se os índices de violência nas instituições de ensino enfatizam o racismo como determinante? O que determina essa distinção é o ímpeto de poder que é assegurado à criança, ao jovem e ao homem branco. Está no homem branco o poder de ser uma arma de destruição em massa. A indústria cinematográfica expõe isso com uma propriedade gigantesca. Citamos alguns casos: *Taxi Driver*, *Natural Born Killers*, *American Psico*, *The Silence of the Lambs*, *In Cold Blood*, *Elephant*, *A Clockwork Orange*, *Funny Games*, *Peeping Tom*, *Seven Psychopaths*, *In the Company of Men*, *We Need to Talk About Kevin*, *No Country for Old Men*, *Seven*, *Blue Velvet*, *Twin Peaks* e *Psycho*. São filmes que tratam da condição de violência, sadismo e necessidade de poder do homem branco frente à ideia de combater, dizimar e torturar um alvo de sua repulsa. O mesmo não se vê com protagonistas negros nem em uma escala do real e nem numa escala ficcional. E isso é essencial para entender que apesar de impulsionados por situações de violências semelhantes ou até mesmo iguais a reação não tem sido a mesma.

Eu: Entendo o seu ponto. E Ciudad Trujillo parece ser um grande texto, apesar do título estranho.

Eu mesmo: E ele realmente é. Mas não serve para o teatro.

Eu: Como assim?

Eu mesmo: O teatro não é uma coisa muito séria. Nós apenas gostamos de fingir que é. Mas, em um determinado momento, ele acaba por ser aquilo que eu entendo como o mais terrível no circuito da arte: um aparato sofisticado do entretenimento. Precisa funcionar em cena, precisa do ritmo adequado, precisa da garantia de ser contemporâneo – que é o grande problema de definição do produto artístico – o que é o teatro contemporâneo se não uma certa adequação a um modelo editorial? Você entra em qualquer site de editora que publique dramaturgia. Compre cinco produções aleatórias. O risco que você irá correr de estar lendo o mesmo formato, a mesma identidade visual, o mesmo senso de configuração do drama, a mesma “sacada” cômica é muito grande. Então eu prefiro culpar o teatro por isso do que culpar a minha própria produção. É um conflito puramente pessoal. Talvez o teatro seja realmente sério, mais sério que a crise econômica na América Latina, o retorno do Estado Islâmico no Oriente, a escravidão contemporânea nos latifúndios brasileiros, a superlotação dos hospitais públicos, altos índices de imigração e o genocídio de uma determinada população economicamente vulnerável. Mas, hoje, estranhamente, tenho dificuldades de vislumbrar essa seriedade no teatro. Na forma como ele se apresenta, se estrutura e se vende.

Eu: Há um modelo de teatro que parou de se levar a sério? É isso que você está afirmando?

Eu mesmo: Há um modelo de teatro que sucumbiu à necessidade de ser publicado. Um determinado molde, uma determinada postura e uma certa conveniência repetitiva. É isso que estou afirmando. Se ele deixou com isso de se levar a sério? Bom, ele mesmo é que precisará dar essa resposta com o tempo.

Eu: E você acredita que essa resposta virá?

Eu mesmo: Tenho plena certeza disso. O que determinados grupos estão fazendo de teatro agora não tende a durar muito tempo, não de forma qualificada. Eu entendo que o teatro, num contexto histórico, sempre esteve atrasado com relação às outras artes, mas ele vai precisar, em algum momento, deixar de ser reativo e começar a antecipar algumas coisas. Isso em matéria de conteúdo.

Eu: E na forma?

Eu mesmo: Ele anuncia constantemente e há pelo menos uns 50 anos o que está falido: o modelo burguês de se fazer teatro, que compreende todas as noções de palco italiano, frontalidade e tudo que está atrelado a isso. Mas não sei se esse é o nosso grande problema. Estou inclinado a dizer que não. Acredito que o problema maior está na motivação, na razão de ser teatro, de estar no palco. Não basta apontar uma série de problemas, angústias, fazer um retrato de uma hora e meia, quando muito, de nossas situações miseráveis – que são muitas e todas elas freneticamente silenciadas. É preciso mais do que isso para ser teatro. É preciso domínio da dimensão humana; e um dramaturgo, um diretor e um grupo de atores não podem abdicar disso em prol de um simples exercício discursivo, ou pior, um exercício puramente operacional. E essa é a minha grande contradição e o meu grande conflito pessoal.

Eu: Então você acredita que a crise no discurso está gerando uma crise no teatro?

Eu mesmo: É muito mais complicado do que isso. Há um problema interno sobre o uso da própria linguagem teatral. Mas se quer apenas uma linha geral e simplória, no que diz respeito à relação dramaturgia e encenação: sim.

Eu: E o que seria uma linha mais desenvolvida? Pode falar um pouco sobre isso?

Eu mesmo: Posso tentar. Tenho adquirido certo apreço por Brecht, mais precisamente pelas histórias do Sr. Keuner. Há ali um grande pensamento ético, estético e político do autor, mas há algo maior do que isso. Há o Sr. K. Em um de seus textos Brecht fala sobre a relação entre o Sr. Keuner e uma atriz, e não é preciso mais de um parágrafo para trazer o ponto ao qual me refiro. Esse ponto de vista de um ser humano que está sob uma linha literária bem desenvolvida. “O sr. Keuner tinha como amiga uma atriz que recebia presentes de um homem rico. Por isso, as opiniões dela sobre os ricos eram diferentes das do sr. Keuner. Ele achava que os ricos são pessoas ruins, mas

sua amiga achava que eles não são todos ruins. Por que ela achava que os ricos não são todos ruins? Ela não achava isso porque recebia presentes deles, mas sim porque aceitava presente deles, pois pensava de si mesma que nunca aceitaria presentes de pessoas ruins.” Percebe a sutileza como a situação dialética é colocada sobre os personagens? Há muito para ser abordado aqui. Existe nessa atriz algo de misterioso, existem perguntas das mais simples até as mais complexas sobre o comportamento de ambos. Por que aceita essa mulher presentes de ricos? Quem são os ricos ruins e o que faz com que se diferenciem entre si? Por que o sr. Keuner tem essa opinião fechada sobre os ricos de seu país? Pode o sr. Keuner estabelecer juízo moral sobre as aproximações dessa mulher com os ricos, sendo ela sua amiga? Ou seja, tendo aproximações também com ele. A situação ainda se torna mais interessante quando lemos a proposta que faz o sr. Keuner para a sua amiga: “O sr. Keuner, depois de refletir bastante sobre isso, não tinha a respeito dela a opinião que ela tinha de si mesma. “Tire o dinheiro deles!” gritou (aproveitando do inevitável) o sr. Keuner. “Eles não pagaram pelos presentes, eles o roubaram. Tire dessas pessoas ruins o espólio do roubo para que você possa ser uma boa atriz!” “Eu não posso ser uma boa atriz sem ter dinheiro?” perguntou a amiga. “Não”, respondeu veementemente o sr. Keuner. “Não. Não. Não.” Você percebe como a situação muda? Percebe como o indivíduo é interessante? Entende agora o meu ponto de vista? O que o Sr. Keuner e essa atriz me dão em um parágrafo é muito maior do que muitos espetáculos fazem em uma hora e meia. E é sobre isso que eu me referia anteriormente: é preciso domínio da dimensão humana.

Eu: Não seria isso impossível dado a complexidade de relações que temos?

Eu mesmo: E por ser impossível, estamos nós impedidos de tentar? Nós vivemos disso, portanto é preciso mais do que esse estado falido de desistência. A pintura nos traz isso muito bem. A realidade de Rembrandt, Artemísia e Caravaggio são diferentes da realidade de um Hopper, Grant Wood e, citando casos mais definidores, são diferentes de um Edward Munch, um Pablo Picasso e uma Frida Kahlo, mas neles está presente essa dimensão do conteúdo humano, mesmo que expresso de formas distintas. É possível

vislumbrar a complexidade de um contexto e de um indivíduo. Por isso acredito que o teatro, e mais precisamente a dramaturgia, precisa lidar com isso, mesmo que se utilizando de modelos diversos de expressão. Precisa lidar com a profundidade da própria existência.

Eu: Em quais dramaturgias têm encontrado isso?

Eu mesmo: Começo sempre retomando o teatro dito do absurdo. Beckett é fundamental para mim, depois há os outros. O texto do Koltès me interessa muito. Foi definidor também na forma como tenho pensado a escrita. Roberto Zucco é o meu modelo preferido de personagem e a forma como tudo está centralizado em suas ações é um trunfo que o escritor conseguiu manter de forma qualificada. Outro grande escritor e que já foi mencionado aqui é o Brecht, gosto muito do seu potencial irônico. “Sem senso de humor não é possível compreender a dialética”, essa frase o resume suficientemente para mim. Há uma passagem em “Schweyk na Segunda Guerra Mundial” que o próprio Schweyk – um comerciante de cachorros em Praga – diz, ao ser questionado sobre a sua idiotice: “Eu tenho a honra de declarar que sou, capitão. Não posso fazer nada. Quando eu estava fazendo o serviço militar fui dispensado por idiotice. Uma junta médica declarou oficialmente que eu não passava de um cretino.” E isso muito me agrada em Brecht, a sátira, o humor que está no reconhecimento da própria condição de cada personagem e como isso impulsiona a trama. O Visniec tem muito disso também. É um dramaturgo que sabe falar sobre as misérias com um domínio muito grande da ironia. É uma visão honesta sobre a Europa. E isso muito me interessa.

Eu: Falamos agora sobre a questão do conteúdo do texto e da sua capacidade de refletir sobre o humano, mas gostaria de saber: não corremos o risco de gerar um problema de depreciação da forma, do manuseio da linguagem em prol do desenvolvimento do conteúdo dramático?

Eu mesmo: Sim, mas em casos simplórios que encontram apenas no teatro realista a forma de mensurar o humano. Eu havia mencionado anteriormente que mesmo variando os modos de expressão da linguagem teatral a profundidade não pode ser posta de lado. Penso ainda que cair num efeito estético puramente formal seja um equívoco gerado pelo combate ao

textocentrismo, que também precisa ser visto com olhares suspeitos. Teatro não pode ser apenas literatura encenada e isso é um ponto interessante para pensarmos tanto a linguagem teatral quanto a produção de dramaturgia, que não pode ser pensada somente para ser produto de uma encenação. É um tanto quanto complexo essa pergunta porque ela me conduz a fazer algumas outras: há teatro sem dimensionamento humano? Há teatro apenas na operação da linguagem teatral? É possível operar a linguagem teatral, ter dimensionamento humano e não ser textocentrico?

Aceitar a qualidade do espaço como meio determinante de uma relação poética marcava a ideia de presença como símbolo de um projeto que ambicionava a centralização do ato teatral no *encontro direto entre criador e criatura*. Esses termos (criador e criatura) ainda arraigados à ideia do *Belo Animal* e da deformidade pelo hibridismo, são de grande relevância para se entender a *dinâmica experimental* que se estava obtendo no processo de montagem desses trabalhos. Uma vez que o espaço estava dado, certo grau de restrição se impunha sobre as noções de realização cênica. Se na dita “dramaturgia de gabinete” as incertezas e as possibilidades são fruto direto do jogo de palavras entre os personagens, a “dramaturgia de um espaço prévio” está, por sua vez, incumbida de desvelar as incertezas e as possibilidades do lugar real, do corpo, da dinâmica, do movimento e, por conseguinte, da palavra. Entender que a delimitação de um único lugar possível e abstrato, apesar de material, palpável e penetrável, e sem a característica de ilustração é fator de significativa mudança nos moldes de produção cênica faz com que uma boa parte do discurso teórico seja visualizada com antecedência neste projeto de pesquisa. Sair da palavra e, através dela, entrar no espaço, é um modelo; elaborar o espaço e, a partir dele, imergir numa construção de totalidade dramática é outro. “Terra Bruta” é o segundo modelo, é o entendimento que da condição de uma arquitetura portuguesa se pôde retirar as bases de um fazer artístico.

Partindo disso e analisando o diálogo do “Primeiro Homem” e da “Primeira Mulher” e a suas devidas comparações, sem colocar em um simplório

juízo de valor, é notável que a dinâmica entre os personagens sofre uma grande interferência a partir do momento em que se modificam as relações de criação do texto. Se antes, na condição de promover uma interlocução direta entre eu e este universo fechado da dramaturgia, existia um claro embate para focalizar a procura por uma precisão da fala de cada envolvido na construção da trama e na própria ideia de que o domínio situacional dependia apenas da minha condição como dramaturgo, o texto proporcionava o fechamento da dramaturgia em si mesma, agora, o movimento inverso, vinha para estimular o desencaixe e o descontrole entre o lugar, a trama e o meu próprio controle sobre o universo das possibilidades. Antes, sob um ponto de vista organizacional, o estímulo estava em acertar o tempo, o ritmo, a qualidade da fala e, principalmente, a qualidade do material literário. Era necessário que o refinamento implodisse as falhas e orientasse a sequência dos envolvidos para dentro das particularidades narrativas. É claro que nesse sentido, o texto – e isso diz respeito à totalidade das produções dramatúrgicas que eu havia desenvolvido – estava tomado e revestido por uma vontade de domínio discursivo; e o funcionamento e a própria condição básica de estímulo estava centralizado no potencial de utilização da palavra em meio ao confronto. Sob tais circunstâncias muito me importava o preciosismo e a consciência sobre cada hesitação, anseio, descontrole e colapso que se poderia causar nos personagens através da fala. Esse interesse – que pode ser entendido como uma insistência – me possibilitou, ao mesmo tempo, uma satisfação e uma completa agonia no desenvolvimento de uma dramaturgia. Havia entendido alguns mecanismos de escrita e começado a provocá-los incessantemente para obter resultados variados. Um modelo desses exercícios pode ser apresentado abaixo:

Capítulo 1: PARA TER SUCESSO ALGUÉM PRECISA GRITAR

(Estamos em uma arena cercados por arquibancadas. Há televisores dispostos entre o público e uma câmera apontada para os personagens. Os vídeos, totalmente mudos, e as imagens que aparecem nos televisores são diversos: programas infantis, programas de auditório, videoclipe dos anos 70 e flashes de filmes pornô)

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: É como se eu tivesse uma orelha invisível. Você fala, mas não percebe o quão distante está.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Então eu grito?

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Não, pelo contrário! Sussurre.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM (*Sussurrando*): Mas assim eles não nos escutam.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Errado. Cada vez que você grita alguém perde a atenção.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Eu não entendo. Isso não é um programa de TV?

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Sim, às vezes é.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: E não pode gritar? Mas que merda de programa é esse?

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Estamos testando uma nova abordagem. Temos luta contra o alcoolismo, acidentes de carro, viagens inusitadas a países desconhecidos e, agora, sussurramos. É tudo um teste.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Não existem países desconhecidos.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Claro que existem. Zimbábue! Você conhece?

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Não.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Então, desconhecido!

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Mas eu não posso ser o parâmetro de um programa de TV.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Acredite! Você é.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Eu não tenho experiência nenhuma nisso.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Ótimo. Você é perfeito.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Eu só fui uma única vez ao México e não foi por vontade própria.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Melhor ainda.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Disseram que meu pai estava lá.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Não vamos revirar o passado.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Eu procurei por ele. E tudo por culpa de um maldito sonho.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Você está indo rápido demais. Eu ainda estou no Zimbábue.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Eu conversei com todos. Todos que tivessem uma boca disposta ao diálogo; e nada. Nada de saber em que buraco do México estava meu pai.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Você quer que eu te ajude?

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Não.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Você nunca quer que eu te ajude.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Acabamos de nos conhecer.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: E você já nega a minha ajuda. Que espécie de homem é você?

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: A pior.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: É alemão?

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Não.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Nesse país não toleramos alemães. Nada muito específico, mas você sabe como é.

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Eu só quero ir embora, por favor.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Temos uma passagem pro Zimbábue. Isso te ajuda?

(O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM olha atentamente para a passagem que rodopia no ar)

(Pausa)

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM *(numa mudança abrupta de tom)*: Talvez eu tenha perdido a minha mãe no Chile. É a primeira coisa que eu lembro.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Da sua mãe?

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Não. Do Chile. É um inferno, entende?

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Eu estou um pouco confuso. Primeiro estamos no Zimbábue, depois no México e agora você me leva pro Chile? Estamos indo muito rápido. Tem certeza que você não é alemão?

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Eu não sou alemão.

(Pausa)

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Bom, eu poderia ser. Eu já não sei mais nada. Eu me lembro de estar no Chile. A História começa lá com a minha mãe porque eu preciso nascer não é mesmo? Então, talvez, eu possa ter nascido no Chile. Fazemos assim: eu nasci no Chile. Por enquanto.

AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR: Depois pode ser que a história mude e você tenha nascido em outro lugar e nem sequer tem uma mãe. É isso?

O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM: Sim, é isso. É um bom começo.

Esse modelo de experimentação focado em desvelar alguns aspectos da vida de um personagem, através da escrita automática – que parte do próprio jogo de palavras para fazer surgir a ideia de lugar, quem está falando e sobre o que se está falando – me serviam como estímulo para iniciar uma série de diálogos. Pensar nessa relação progressiva e, principalmente, confusa abria uma possibilidade de exploração dialética fundamental na compreensão do que seria esse indivíduo. Sem nunca contar com uma ideia concreta, era o impulso e o desejo de tentar encaixar uma fala na outra que gerava o conflito dessas experimentações. Alguns desses exercícios surgiam de uma frase aleatória construída a partir de alguma leitura que eu estava fazendo. Eram momentos em que diversas entrevistas, textos aleatórios, páginas de diversos jornais e livros, estavam dispostas na tela do computador e ao meu redor e uma frase servia como impulso da dramaturgia.

Foi por intermédio da disposição aleatória de elementos literários diversos no espaço que muitas produções começaram a surgir. Quando o espaço não era o ponto central de desencadeamento dramático, era, exclusivamente, do próprio recurso literário que surgia o impulso criativo. Isso modifica completamente as noções da produção. *Ter esse entendimento dos diferentes processos metodológicos faz com que a dramaturgia e a elaboração cenográfica/espacial tenham uma variação dentro de si mesma.* A forma como foi se estruturando o texto do Blanco ou do Mimoune – personagens de Ciudad Trujillo – é muito diferente da forma como se estruturou o texto dos dois

personagens que estão expostos acima – O QUE NÃO VAI A LUGAR NENHUM e AQUELE QUE PRETENDE CHEGAR A ALGUM LUGAR –, ou até mesmo dos personagens de “Terra Bruta”, pois é por intermédio do modelo escolhido que se faz evidenciar as possibilidades criativas. Sendo assim, pode-se elencar cinco modelos distintos que acabam por gerar cada um uma particularidade nessa pesquisa sobre a relação entre texto, espaço e corpo e que serão abordados no decorrer do presente Trabalho de Conclusão, contendo cada qual a sua própria especificidade:

Processo 1: Análise de um contexto histórico específico. Mergulho numa pesquisa investigativa. “Escrita de gabinete” (Caso de “**Ciudad Trujillo**” e “**As Feras**”)

Processo 2: Imagem Visual Como Dispositivo. Lugar-Imagem. Relação ente texto e Processo Colaborativo. Processo que parte de uma imagem visual e tem na execução desse ambiente o momento de recriação do texto (Caso de “**Terra Bruta**” e “**Chove Cinza Sobre Tóquio**”)

Processo 3: Aleatoriedade do Diálogo e aleatoriedade do lugar. Improvisação e encaixe discursivo e o estudo sobre entrevistas. A aleatoriedade das falas faz surgir a ideia de personagem, lugar e ação (caso de “**Zimbábue – Paraíso dos Desconhecidos**”)

Processo 4: Dramaturgia no Interior da Estrutura ou a possibilidade de se ter o fim do *textocentrismo* e o predomínio da relação entre corpo e espaço. A morte da dramaturgia no processo e o surgimento da performance art e do conceito de Instalação dentro da pesquisa. Não há um texto prévio à execução do espaço.

Processo 5: Produção de instalação e escultura, o fim da inserção do corpo no espaço e o surgimento dos conceitos de, land art, arte contextual e site specific.

Para evidenciar alguns dos atributos mencionados acima e abordar com certa profundidade os modelos processuais de escrita, apresento trechos de *Ciudad Trujillo*, que carregam essa característica marcante de uma dramaturgia que foi sendo construída por intermédio de uma imersão puramente literária e

até mesmo sem muitos atributos teatrais e que acabaram por serem incorporados posteriormente, mas que seguem ainda hoje em modificações e adaptações. É interessante notar, também, que as discussões presentes em cada um dos cinco processos passam, inevitavelmente, pela compreensão das características dessa dramaturgia e as reflexões sobre o seu processo de montagem. A origem desse texto, em 2017, tendo em evidência o primeiro modelo metodológico, acabou por desencadear as subseqüentes metodologias de escrita e, por consequência de seu fracasso, o meu conflito pessoal com a produção do espaço cênico e, posteriormente, com a ruptura que viria a ter com o mesmo, o que, inevitavelmente, gera uma nova possibilidade para exploração.

CIUDAD TRUJILLO

Capítulo 1: A Tragédia de Toda Existência:

(Blanco está sentado na poltrona de seu apartamento; o ambiente o mergulha em uma atmosfera de enjôo. É um lugar sujo. Uma luz quente – entre o amarelo e o laranja – bate contra as paredes, também amarelas.)

Blanco: *(Cantarolando “It’s A Good Day”- Peggy Lee and the David Barbour Quartet, 1950. From “The Snader Telescriptions”) “When I woke up this morning, I was felling all wrong, couldn’t find any reason for a happy song. Then I had some coffee and I washed my face and my little world fell into place.” Às seis horas o despertador tocou, junto com os outros do mesmo bairro. Homens se levantaram inclinando-se sobre o sono. Estava impaciente. No começo tinha tentado impedir que isso acontecesse, mas eu era um animal teimoso e começaria o dia sendo desagradável. (Nota sobre a montagem: as falas a seguir foram suprimidas para dar lugar às ações do personagem.) Mergulhei lentamente a cabeça dentro da pia, mãos apoiadas, não respirava e assim fiquei por longos segundos. Aliviava-me sinceramente com isso. Em seguida fumei de pé, mirando interrogativo o espelho. A navalha desliza sobre o rosto, toca de cima para baixo a mandíbula. (Nota sobre a montagem: após fazer a barba em cena, Blanco retoma o monólogo a partir deste ponto). A porta do apartamento em frente bateu com força. Para este, a hora de acordar fora igual a minha, insustentável. (Nota sobre a montagem: a rubrica aqui*

exerce a função de substituir o trecho que vem a seguir no monólogo. Um aparelho de rádio é ligado, de início algum ruído, em seguida um curto discurso militar é ouvido por todos.) O rádio transmitia um programa com trechos de discurso militar, ouvi quando a porta da frente voltou a abrir. *(Blanco volta a sentar em sua poltrona e retoma o seu monólogo após ouvir o rádio.)* O homem voltara desculpando-se do ocorrido. Era uma conversa insignificante, palavras curtas. Essa cena repetia-se todos os dias. Ficavam uns cinco ou seis minutos numa enrolação romanesca. O homem saía; a mulher deixava a porta aberta, dava-me o de comer. *(Nota sobre a montagem: nesse ponto, Blanco está segurando um grande álbum de fotos que se encontrava sobre a mesa. Ele retira uma foto, ri, mostra para o público e cola a fotografia no espelho. É a imagem de uma senhora argentina com a qual Blanco irá protagonizar um falso Biodrama.)* Casara cedo e nunca trabalhara, como muitas mulheres do bairro. Às vezes era triste, hoje não o era. Falava sobre o meu novo Chevy, achava a cor bonita, disse rindo que eu faria um estrago com as meninas, devolvi a frase com um sorriso e ocupei a fala com um gole do café, tinha esfriado, conversávamos demais, bebi mais um pouco e animara-me o que veio a seguir.

Salvador: Minha vontade era devolver o Santiago para a maternidade ou encher a cara dele de tapa. A menina quase não chorou, nem sabia mais o que era isso. Quatro semanas sem ver a mãe. Nasceu em Arequipa, Peru, em 1934. Foi o que a gente descobriu; apareceu ali da mesma forma que os outros. Não ia durar muito. Vão devolvê-la para o Peru e lá farão o que tem que ser feito. Que tenha uma vida melhor do que a que teve aqui. “*Você sabia?*” O quê? “*Que a menina morreu. Não voltará ao Peru.*” O mundo havia encolhido na cabeça de Santiago! Todos os dias os pés pisavam na lama, sonolento e sem saudações dilacerava o ar ao amanhecer, cansado e movendo-se obediente dava ao lugar um aspecto severo. Por ora bastava a obediência. Emitia uma voz de raros cumprimentos; seguiam-no os comentários. Mas eram diferentes. A peruana deixara marcas no aspecto faminto dos homens, aguardava-os em casa no olhar das esposas, das namoradas e dos amigos. Cortavam com violência o assunto, já envolto em obrigações. Mentiam em casa

não falando do trabalho, o que estava feito, estava feito. Não eram seres sombrios, mas diferentes. O tempo consumira-os.

(Nota sobre a montagem: a luz do letreiro de Coca-Cola é acesa. O rosto de Mimoune é imerso em um delicado tom de vermelho.)

Mimoune: Os passos que me aproximavam de Santo Domingo conduziam-me a esquecer o Haiti, via-o inúmeras vezes pelo olhar da saudade. Quando corria, atravessava agressivo com suas imagens à minha frente. O Haiti empurrava-me para trás, tocava-me no estômago. “Volte!”, “Volte!” ele gritava. A voz não era a minha, vinha de uma multidão - às vezes civis outras vezes militares. 1937 gritava, 1950 gritava também. As vozes se repetem contando a mesma história. Porto Príncipe agrediu-me o ego. Caiu silenciosa em minha cabeça. A cidade mortuária deixará marcas que Santo Domingo jamais apagará.

Está presente nesses fragmentos de monólogos um material suficiente para que se possa estabelecer um diálogo comparativo entre os modelos de escrita das distintas dramaturgias e as suas formas de construção. Para, além disso, encontra-se, com igual importância, um conteúdo que pode ser estudado com mais atenção para dar as bases necessárias ao que veio a se desenvolver posteriormente como pesquisa. Percebe-se no texto inicial do personagem Blanco o uso de “notas de montagem” que estão presentes no texto para indicar possíveis formatos de resolução da cena. Esse modelo visava desmembrar o texto, facilmente confundido com um simples monólogo de cada personagem, e dar indicativos sobre a função que o mesmo estava exercendo na dramaturgia. As rubricas mais simples, a fala, as indicações de espaço e as indicações de ações do personagem estão misturadas em um único bloco textual. Pelo menos assim foi estruturada a sua dramaturgia no momento em que se iniciou o processo de escrita. Mas o problema central, as dificuldades de se tornar teatro por conta do excesso de informação, conduziram às modificações que se vê hoje.

É possível que toda a primeira cena que está indicada no monólogo não contenha uma única fala, visto que todo o bloco textual pode ser facilmente substituído por ações físicas do personagem, como por exemplo: lavar o rosto,

fazer a barba, ligar o rádio, mostrar-se impaciente, beber um café e interagir com uma fotografia. Mas qual o sentido de ter isso tudo agrupado em um único bloco? A pura vontade de experimentação literária e as aproximações com as leituras de um *Teatro Novela*¹⁴. Não era um bloco feito para ser dito, é um bloco para ser interpretado e transformado em uma montagem cênica. Claro, no momento em que isso é levado para um grupo se torna, também, necessário um empenho em prol dessa desfiguração e do desmantelamento da palavra em razão de uma execução teatral. Toda a ideia de uma profusão literária ficaria desfeita tornando-se um ponto decisivo para entender a relação de organicidade entre texto e o pensamento que conduz uma direção teatral. Mas em questão de construção dramática, outros fatores também contribuem para que o texto de Ciudad Trujillo se torne uma quimera literária de difícil realização. Blanco é um personagem que foi sendo construído através da soma de estudos sobre técnicas de roteiro de cinema, a influência do estudo sobre o jazz, o texto “O mito da masculinidade” de Sócrates Nolasco, o estudo sobre a literatura de John Steinbeck, em especial o seu *Teatro Novela* e o modelo de escrita focado, exclusivamente, nas dimensões do próprio texto e da própria história sem levar em conta as aplicações diretas na cena. Do Jazz foi retirado a ideia de gerar um lento mergulho no conflito, o encontro por um momento de tormenta, as sobreposições de falas, os espaços adequados para os improvisos dos atores em cima de uma base consolidada e a própria personalidade do Blanco pautada em cima disso. É um personagem que se reconhece no estilo americano, que adere ao modelo de roteiros de filmes dos anos 70 e tem ações retiradas de filmes de Al Jolson, Bing Crosby, Clark Gable e Fred Astaire, visto que o seu universo transita pelas diferentes fases do cinema hollywoodiano, em especial, o cinema *noir*¹⁵. Tem fortes influências nesse momento de escrita as músicas de Bill Evans, Dave Brubeck, Jene Krupa, Charles Mingus, Kenny Burrell e Clifford Brown, fazendo com que até mesmo a sua aparência física se assemelhe a de Bill Evans no álbum *Portrait in Jazz*, ou seja, um homem branco, magro, com óculos quadrado e cabelo

¹⁴ Termo advindo do escritor americano John Steinbeck quando o mesmo descreve algumas de suas obras. O termo evidencia produções que misturam as linguagens dramáticas com os excessos da escrita de um romance/novela ficcional.

¹⁵ Estilo cinematográfico associado às questões policiais e que se utiliza da influência do expressionismo alemão, do realismo poético francês e do neo-realismo italiano para sistematizar as suas produções.

posto pro lado. Por ser um tocador de trompete amador e não conseguir dominar o instrumento, a sua relação de controle sobre situações mais caóticas é praticamente nula. É uma forma de demonstrar que o personagem tem dificuldades em lidar com contextos mais enérgicos e que exigem fôlego e precisão das ações. O seu tom agressivo é associado com um alto grau de frustração e descontrole.

O personagem “O Homem Estranho”, que aparece em um determinado momento da narrativa para redirecionar as ações de Blanco para dentro de um universo do ridículo e do fantasioso, é o que acaba por dar um novo teor ao desdobramento da narrativa. A mistura dos elementos *noir* com elementos do teatro do absurdo acabam por conduzir o espectador para dentro de distintas situações no interior da mesma situação e faz com que as ações realizadas a partir desse ponto sejam passíveis de desconfiança sobre o seu grau de realidade. Talvez seja Salvador o único personagem completamente imerso em um contexto real e por isso tão dominado pelas ações dos outros protagonistas. A irrealidade que toma conta de Ciudad Trujillo é um mote de pesquisa que começa a suscitar espaço na minha produção. A própria reconfiguração do cenário utilizado para a realização do trabalho necessitou de readequações, visto que o texto, no momento em que entrava em um ambiente de transe entre a realidade e o absurdo, não conseguia mais ficar preso a uma cenografia, exclusivamente, em prol do real. Era necessário que o ambiente e a trama estivessem a serviço de um estado mais subjetivo: o universo interno dos personagens. E é esse raciocínio que o diferencia dos outros três modelos de associação entre produção dramática e construção de ambientes nessa pesquisa (Processos 2, 3 e 4). Se esse modelo surgia para dar impulso para as características dos personagens, ou seja, uma cenografia posterior ao trabalho da dramaturgia, os outros modelos de escrita trazem uma contrapartida para essa proposta; o segundo modelo – que podemos considerar como sendo o de Terra Bruta – busca colocar um espaço determinado como ponto de partida para a realização de cenografias a partir da relação entre o ambiente escolhido e as imagens visuais que serão utilizadas como gatilho da produção poética; o quarto modelo – o da Estrutura – busca, a partir da construção física de um espaço na paisagem, a imersão de todos os envolvidos no processo criativo

para se chegar a uma produção visual, que pode ser ou não uma produção teatral. São modelos com características distintas e que potencializam fatores muito distintos.

Há dramaturgias que surgem de uma pesquisa histórica, de um estilo narrativo pré-determinado, com enfoque no exercício da palavra como ponto condutor; há dramaturgias que surgem do envolvimento com um ambiente dado, estabelecido e pré-existente, como uma casa, um galpão, uma sala de estar, com enfoque de ter ambientações como gatilho para o desenvolvimento de uma trama; e há as dramaturgias que podem surgir de um lugar operacional, uma Estrutura que, alocada na paisagem, conduza para uma produção que não se limita ao exercício teatral. A linha tênue que separa o segundo e o quarto modelo metodológico está justamente no desprendimento que a Estrutura tem da própria ideia de realização cênica. Enquanto o modelo de Terra Bruta está engajado em ser teatro, a Estrutura, quando se desapega da dramaturgia, da mimética e da representação de um sentido textocêntrico, está incumbida de ser apenas ela mesma e é esse ponto o responsável por estabelecer uma noção básica de negociação entre o lugar inventado e as suas potencialidades poéticas que podem até mesmo desfazer completamente o sentido teatral e conferir abertura para as artes visuais.

Pode-se notar ao longo de todo o processo a profusão que cada uma dessas metodologias tem gerado no desenvolvimento de um estudo que é, antes de tudo, cumulativo. A linha que atravessa os questionamentos e permite, em variados graus, também, a ação de um turvamento sobre o meu lugar de pesquisa, é a mesma que, ao suscitar sua presença múltipla – parte total de uma variedade sistemática de pequenas interações de distintos campos epistemológicos do saber – evidencia o deslocamento de área como algo da natureza da própria investigação primeira. A tentativa de entender as dimensões do humano sobre o lugar faz com que o mesmo suscite o exercício de sua individualidade, de sua própria existência questionadora. O lugar não poderia estar mais sobre o mote do textocentrismo, dado que, erigida a sua identidade no espaço, algo de concreto já estava presente não necessitando de um fim que não em si mesmo. Essa noção, inclusive, posterior às experimentações anteriores, é o que vem a conferir à *Estrutura* a

*potencialidade de antecipar as categorias de cenografia e instalação, posto que, por intermédio da ação no espaço e da utilização ou não da dramaturgia, é que irá se determinar o que será esse Objeto-Lugar*¹⁶ erigido na paisagem. O fato concreto que separa essas ações sobre o espaço está alicerçado na utilização do mesmo. A inserção do corpo, comum a ambos os processos, impõe uma interação que não pode ser prevista por meio de um pressuposto, unicamente, textocêntrico. Quando o corpo busca retomar a imagem-dispositivo, evidenciando um teste entre imagem-visual e lugar inventado, relacionando-se diretamente a essa cenografia que por sua vez se relaciona com um texto prévio, há um processo que muito se diferencia de quando somente se dispõe do espaço para jogo e que não possui um mote logocêntrico ou dramatúrgico, mais precisamente.

Por isso, dos cinco processos apresentados, nota-se a gradual separação dos materiais de pesquisa e a individualização das análises de especificidades de cada área. Em uma leitura de desencadeamento temporal, pode-se perceber que a escrita de gabinete cede lugar a uma escrita envolvida com a imagem e que essa, por conseguinte, cede lugar ao envolvimento direto com o espaço criado. E é através dessas progressões que se torna possível visualizar as fronteiras de cada área. O teatro se coloca de frente com o momento em que deixará de ser teatro para se tornar artes visuais. Os questionamentos sobre o espaço acabam por conduzir a um campo de investigação que a área teatral não estabelece uma constante interrogativa. As noções de site-specific, instalação, escultura, presentes no momento em que se retira o corpo e o texto do centro da pesquisa, fazem com que ocorra uma bifurcação na poética, uma reorganização das ações pessoais. Pensar que a palavra conduziu à criação do espaço e que a relação com o espaço conduziu ao fim da palavra é, dentro das análises que se estabelecem agora, uma leitura, que pela sua própria

¹⁶ Esse termo visa fixar uma leitura básica sobre as condições da Estrutura como uma qualidade prévia. A sua materialidade na paisagem evoca uma leitura múltipla sobre a sua potencialidade que não pode ser perdida ao fixar apenas uma terminologia descritiva. Não pode ser categorizada como cenografia, instalação, escultura, site specific, arte contextual sem antes entender o que está afixado nas suas particularidades individuais e que serão explanadas mais adiante no texto. Portanto o termo dúbio apresentado visa causar essa estranheza sobre as suas particularidades e poderia ser substituído por “Campo Operativo”, “Lugar-Dispositivo” e “Objeto Estruturante”, ou seja, múltiplo em si mesmo e na sua espera do que virá a ser por meio da relação entre corpo, Estrutura e paisagem.

contradição, fazem do conflito individual um questionamento coletivo. Um questionamento para os que se envolvem com a premissa do Teatro da Estrutura, que é essa constante de um teatro arraigado na própria incerteza de não saber até quando o é.

(ENTREVISTA)

Eu: São perguntas que realmente suscitam uma reorganização da própria prática teatral no campo teórico. Essa incerteza entre forma e conteúdo ainda te trará muitos problemas e deixarei para um momento mais adequado a retomada desse assunto. Então queria conduzir nossa conversa para um outro aspecto. Num sentido mais regional, pensando a profusão de dramaturgos e dramaturgas de Porto Alegre, quem tem obtido esse êxito na construção dramática, nesse mergulho no humano?

Eu mesmo: Por muitos anos nós tivemos o impacto da produção do Ivo Bender, mas sobre ele eu tenho refletido muito ultimamente e tenho receio que acabe sendo o mesmo caso do Sartre, a obra que morre junto com o autor. Se isso acontecer é preocupante, mas irá mostrar algo fundamental para nós enquanto dramaturgos. Eu gosto muito do que o Diones tem feito ao longo de todo o seu trabalho. E com ele essa situação de longevidade da obra é diferente. Ele acertou a mão quando fez “A Mulher Arrastada”. É impossível falar de dramaturgia no Rio Grande do Sul e não mencioná-lo. Talvez, hoje, seja impossível refletir sobre dramaturgia no Brasil e não tocar em seu nome. Claro, agora, vemos o reflexo do que é esse texto e o quanto uma prática de cunho social confere valor ao trabalho de um bom escritor. Mas confesso que não é meu texto favorito, apesar de tudo isso. Eu o entendo como um ponto de virada na trajetória do Diones e um ponto estruturante, inclusive, porque agora ele pode sumir por uns anos e ainda vai ser “o cara que escreveu A Mulher Arrastada”, como já ouvi por aí. E isso é bom, mas por um tempo. Quando eu paro para pensar nos outros textos, e veja bem – é aí que se encontra, possivelmente, o problema – o trabalho é muito maior do que a categoria “outros textos” pode dimensionar. “Hotel Fuck”, “Andy/Edie”, “Último Andar”, “F.R.A.M.E.S.” são trabalhos excepcionais de escrita, mas que não tiveram a mesma repercussão, ou melhor, o mesmo status que alcançou “A Mulher

Arrastada”. E isso é um fator que todo dramaturgo deveria refletir sobre, apesar de haver algumas obviedades que conduzem esse processo.

Eu: Pode falar sobre algumas dessas obviedades?

Eu mesmo: O impacto da mídia e a própria necessidade de se fazer um resgate histórico de uma parte da nossa imagem como indivíduos no meio desse caótico modelo político que instauramos. Acredito que esses dois fatores sejam o alicerce da grandiosidade do trabalho, mas há outros. O momento político é fundamental. O Diones lança o trabalho num momento em que se torna urgente que a produção literária seja uma produção de presença. Não no sentido simplório do termo, mas no sentido de escolhas certas sobre o que deve ser dito, por quem deve ser dito e como deve ser dito. Ele retoma aquilo que eu aponte anteriormente como fundamental na nossa produção: há um sentido de ser teatro. E isso nos é muito válido.

Eu: Você tem uma perspectiva do que isso possa começar a fazer na produção de dramaturgia no estado?

Eu mesmo: O que eu posso supor é que, possivelmente, daqui a alguns anos não exista espaço para um teatro despreocupado de um exercício profundamente dialético e humano. É o que eu desejo pelo menos.

Eu: E o Teatro da Estrutura tem essa preocupação?

Eu mesmo: Esse é um grande dilema que retoma as perguntas anteriores. Como pensar uma produção teatral com enfoque numa profundidade humana se o princípio operacional é o espaço e não o indivíduo?

1.3 – LUGAR INVENTADO: DO MARCO ZERO AO FIM DA DRAMATURGIA

Após expor alguns dos processos de escrita e as suas devidas relações com a prática que instaura o lugar como mecanismo central que efetua um desvio determinante na pesquisa, torna-se necessário expor alguns dos questionamentos mais precisos que se originam do texto “Terra Bruta” e acabam por gerar “Território Mudo”. Essa necessidade de extrair uma leitura mais pontual do trabalho é, por consequência da própria ausência de

sustentação teórica na origem, uma forma de recuperar o momento em que se instaura a separação epistemológica das áreas e, mais precisamente, como a sutileza no interior de um processo desencadeia outro sentido de ser. “Território Mudo” se debruça sobre a experiência do espaço como fenômeno de um corpo em situação; corpo que provoca ou condiciona determinadas experiências no espaço, que é um processo vivo, no qual entram um devir e as topologias extraordinárias, como ressalta Stéphane Huchet¹⁷ no texto *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)*.¹⁸



Figura 8. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018

Se “Terra Bruta”, mesmo que conectada ao conceito de Belo Animal, é indissociável de uma vertente teatral, “Território Mudo”, por mais que parta – em um grau reduzido – desse mesmo recurso literário, oportuniza a dissolução da linguagem teatral a partir de sua intenção espacial e da sua experiência com o lugar. “O Homem no Deserto”, personagem de Terra Bruta, muito se difere da ação do performer Daniel

¹⁷ Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte

¹⁸ O presente texto de Stéphane Huchet se volta para a análise das estratégias plásticas criadas pela arte do século XX, principalmente para endereçá-la à arquitetura e é constituído de referências artísticas diversificadas e propõe relações pioneiras como, por exemplo, entre as geometrias singulares de Hélio Oiticica e Robert Morris, a domus de Joseph Beuys e Cildo Meireles, a célula vivencial de Lygia Pape e a estrada sem fim de Carl André.

dos Santos, uma vez que, está na *performance art*, categoria específica das artes visuais, a produção da presença, a não representação e, mais pontualmente, a não utilização da mimética. Vale ressaltar aqui que a produção, no momento em que se executava ainda titubeava entre a performance e a teatralidade no espaço, mas o que vemos em “Território Mudo” é a potência do espaço como lugar de experiência sensorial, uma recriação do sentido que se dá pela possível mudança de área. O que antes era dramaturgia e cenografia, adequadas à “Terra Bruta”, passa a ser uma instalação e um rompimento com a teatralidade (dado que se rompe com o sentido dramático e com a carga de representação do personagem) para que se possa dar início a uma performatividade no espaço erigido. Algo como um desejo, um entendimento a partir dessa experiência de que outro campo poderia estar se abrindo. É o início de **uma aventura numa possível totalidade da experiência estética**, algo que será, posteriormente, retomado e aprofundado com as noções de Estrutura.



Figura 9. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018

“Terra Bruta” inaugura – em caráter mais objetivo e pessoal – o pensamento sobre a relação que se dá entre arquitetura e corpo e as dimensões cruciais da produção de espaços habitados, por meio da seleção de uma casa portuguesa como ponto de partida para se relacionar com as imagens visuais e produzir uma série de

ambientes que serão ocupados para a execução, teste e recriação de uma dramaturgia e uma encenação; “Território Mudo”, por sua vez, e com suas devidas especificidades, se afasta do sentido do texto, da evocação do personagem e da mimética e se deixa conduzir pela associação direta entre performer, instalação e paisagem. Nesse momento, e de forma radical, entram as noções de integração e imantação no interior do ambiente criado. Assim, as investigações sobre a experiência conduzem a uma reflexão sobre estrutura, espaço, tempo e indivíduo, visto que o condicionamento e a limitação espacial da performance, que se dá por meio da instauração de um espaço delimitado e da oferta de objetos que se pode manusear enquanto se relaciona à identidade do espaço, conferem uma dinâmica específica.

A relação direta entre a paisagem e a instalação gera uma atmosfera que pulsa sobre o performer e confere uma soma de categorias que não podem mais ser dissociadas, visto que *o sentido de ser está na integração, na soma e na acumulação relacional entre os elementos dispostos*. Não poderia existir “O Homem no Deserto” em outro lugar que não aquele. A performance instaura essa noção de apresentação, de entrega ao aqui e agora e permite a existência do indivíduo que, nesse momento, é superior às categorias do personagem. Toda a origem de um pensamento teatral se desmonta porque os atravessamentos são outros.



Figura 10. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018



Figura 11. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018

Josete Féral¹⁹, no texto “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo” analisa, entre outros pontos, o conceito de performance apresentado por Huyssen, que busca apontar uma visão puramente estética da arte, diferenciando-se da visão de Schechner, uma visão antropológica, política e social. Ou seja, são dois grandes eixos para se pensar o teatro contemporâneo e, mais precisamente, nesse caso de análise, a produção de Território Mudo e as relações de pesquisa. Em sua reflexão, Féral aponta:

O interesse da evocação desses dois eixos (performance como arte e performance como experiência e competência) vem do fato de que emerge, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual, um teatro cuja diversidade das características atuais Hans-Thies Lehmann analisou com precisão e que ele definiu como pós-dramáticas, mas para o qual eu gostaria de propor a denominação “teatro performativo”, que me parece mais exata e mais de acordo com as questões atuais. (FÉRAL, 2008, pg. 4)

A autora ainda prossegue, no que diz respeito a análise pontual sobre “performance art”, salientando que é evidente que a performance redefiniu os parâmetros que nos permitem pensar a arte hoje e que a mesma teve uma incidência radical sobre a prática do teatro como um todo, mas, por razões epistemológicas, a autora nos sugere um termo, possivelmente, mais pontual e definidor: “teatro performativo”, um termo que, em substituição ao teatro pós-dramático, habilita-se a compreender as contribuições da área das artes visuais, mas define uma fronteira estética e poética que reafirmam o sentido epistemológico dos campos, ou seja, algo muito próximo a uma leitura que pode ser feita em cima das relações de valorização da ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo. Esse ponto, inclusive, é parâmetro do debate que a própria autora retoma em seu texto.

¹⁹ Josette Féral é crítica, teórica e professora emérita da Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, na França. Tem como tema de pesquisa: análise da performance teatral, cena performativa, artes e tecnologias.

Féral, analisando as diferenças entre as áreas, vai mais além ao falar das relações epistemológicas e reflete sobre as operações que se seguiram após as redefinições de parâmetros que nos permitem pensar o universo artístico atual. Falando de um sentido schechneriano, a autora lança um olhar sobre o conceito de performatividade, antes mesmo da teatralidade, dado as noções dos verbos performativos que “executam uma ação”. Uma noção que, novamente, valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação. E para isso a autora traz um apontamento definitivo em sua leitura ao afirmar que o teatro está inexoravelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem. Féral, ainda se debruçando sobre o mesmo tema de reflexão, não deixa de salientar a importância de diretores teatrais que buscaram criar essa dissociação unívoca entre um discurso e um sentido dado, mas exalta uma leitura concreta sobre os pontos que distinguem as relações:

De fato, no cerne da noção de performance reside uma segunda consideração, a de que as obras performativas *não são verdadeiras, nem falsas*. Elas simplesmente sobrevivem. “As play acts, performative are not ‘true’ or ‘false’, ‘right’ or ‘wrong’, they happen” disse Schechner (2008, p. 7).

E é na retomada desse sentido que se pode instaurar uma leitura mais contundente sobre os processos que sustentam a produção de “Território Mudo”. O fato de não haver sobre o performer Daniel dos Santos um sentido de mimética, de representação e de encenação do drama fazem a transferência de campo de leitura e análise da experiência. O aspecto lúdico, apesar da incidência da imagem sobre a leitura do espectador, cede lugar a uma ação do real. O performer, nas palavras de Féral, instala a ambiguidade de significações, os deslocamentos dos códigos e os deslizes de sentido. Trata-se de desconstruir os signos, os sentidos e a linguagem. A ficção não constitui o coração da obra. A produção que se dá pela associação entre os artistas convidados é mais significativa e representativa da ideia central do que um pressuposto de retomada ao conteúdo teatral. A experiência com o lugar e as decisões do performer são maiores que uma tentativa inexistente de ser teatro.

O sentido teatral está distante do preterido por “Território Mudo”, dado o engajamento do artista, uma vez que há um investimento de si – diferente das terminologias de Grotowski, por exemplo – ao evocar a vivacidade do performer, a relação de estar situado na intimidade da ação, na subjetividade do indivíduo e, portanto, ligada às suas escolhas, impulsos e intenções.

São esses fatores, frutos de uma experiência concreta, que causam uma confluência para se pensar que a relação direta ente o grupo e o espaço é a causa determinante de outro patamar de investigação. Os questionamentos sobre a poética teatral – que na origem da pesquisa estão associados à dramaturgia – dão impulso para uma nova organização crítica e reflexiva. Aqui se vê uma leitura concisa sobre o processo e como o mesmo se impõe para definir o campo de atuação. A atenção se coloca na criação.



Figura 12. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018

Esse *lugar-dispositivo*, campo de intersecções e de imantações coletivas, operado pela confluência de distintas intenções não determinadas previamente é o mote que refaz a trajetória investigativa e aproxima os questionamentos que perpassam pelo sentido epistemológico, a tradição histórica das áreas, as razões de ser de um determinado campo e as possíveis

negociações que se pode obter nessa aproximação. Quando se pensa nas categorias específicas das áreas se pensa, com igual grau de seriedade e profundidade, nas razões que os separam enquanto saber; e o mesmo se faz nesse sentido para entender o percurso que se fez nessa pesquisa. O desligamento, afastamento ou reconhecimento de perda de uma identidade central com uma área, parte, necessariamente, do entendimento das suas fronteiras e o início de outro espaço de atuação.



Figura 13. Foto de Andressa dos Santos. Território Mudo, 2018

(ENTREVISTA)

Eu: Então você acredita que, em um dado momento, o Teatro da Estrutura possa ser considerado uma abstração?

Eu mesmo: Não. Há, certamente, uma necessidade de fazê-lo ser um teatro que parte da forma, mas não se restringe a ela quando vem a ser uma manifestação do humano. A Estrutura está para o teatro como um lugar de antecipação do evento. Um sentido de dispositivo construtivista, só que isso me exige outros apontamentos e reflexões, mas é completamente possível

visualizá-lo assim. É necessário se deparar com essa lacuna que uma ruptura causa e é necessário visualizar essa dinâmica que o teatro tem de se misturar às situações, coisas e espaços que parecem muito distintos de sua prerrogativa.

Eu: Eu me perguntava há pouco se a Estrutura não seria a partir do momento que ela se descobre como independente do ato cênico, o fim do teatro para você. Já chegou a fazer esse questionamento?

Eu mesmo: Constantemente. O ponto determinante é que eu não vejo um problema nisso. Por muitos momentos acreditei que jamais conseguiria fazer teatro, pois tudo que fiz resultou em um processo que fugia disso. A dramaturgia se mistura ao romance, a cena se mistura com a filmagem, o espaço não consegue se adequar à caixa preta, as experiências me conduzem às artes visuais. É um caos. Fazer teatro me força a entender que eu preciso de um modelo que seja meu para garantir e assegurar que o que estou fazendo ainda pertence a esse campo.

Eu: Mas nisso a identificação com as artes visuais não te induziu a fazer uma mudança definitiva de área?

Eu mesmo: Sim, mas a força da dramaturgia parece sempre ressurgir, especialmente, quando vejo ou leio algo que me coloca numa zona de interrogação. É uma sensação que me diz sempre que eu tenho algo para acrescentar em algum assunto. Para dar um exemplo mais concreto, posso citar algumas poucas vontades. Estive recentemente iniciando a leitura de alguns textos que há anos eu estava procurando. São obras que vão desde Truman Capote até a dramaturgia européia contemporânea que abarca autores como Riad Gahmi, Fabrice Melquiot, Hubert Colas e Paco Bezerra, mas há todo momento eu sinto vontade de parar o texto e ir escrever, de buscar a partir de uma palavra, uma frase, um impulso que venha dessas obras, uma vontade pessoal de construir uma história, de ver alguém ter um bom motivo para brigar, um bom motivo para encarar as coisas como elas são, ou pior, como eu gosto de impor elas sobre os personagens. E escrever é isso, é esse impulso de querer ver brotar um novo estado de espírito, uma nova camada individual e contemplativa das coisas, uma reação para sair da passividade.

Eu: Então há nisso um caráter de reconhecimento da impotência.

Eu mesmo: Sim. E reside num grau ainda mais elevado o reconhecimento de um desinteresse genuíno pelo comum. O inusitado, o extraordinário, o absurdo, o violento e o precário me dinamizam. É um olhar que espera ver algo mais contundente que a verdade, mais derradeiro que o real. Mas a impotência é fundamental. É importante para um escritor o entendimento de que sua obra tem grandes chances de não mudar absolutamente nada, acabar em um canto qualquer, jogada em uma pasta comum de um computador, ser lida apenas por amigos e alguns poucos interessados que não farão nenhuma diferença sobre o resultado ou a relevância do produto. Isso nos move para algum lugar, talvez uma vala comum dos escritores, um cemitério de dramaturgos impublicáveis, desacreditados e de potencialidade frágil no cenário nacional e mundial, mas nos move.

Eu: Então podemos creditar a fundação de uma metodologia teatral à sorte das tuas não realizações cênicas? Podemos dizer que a Estrutura é produto de uma desilusão?

Eu mesmo: É o questionamento mais coerente. Então, sim! Se houvesse a execução de Ciudad Trujillo, jamais teria existido a ideia de Estrutura. E posso ainda tentar afirmar que se não tivesse acontecido o distanciamento da capital, o isolamento no interior e o sentimento de derrocada não seria possível chegar à reflexão que esse trabalho se propõe. É preciso um erro grosseiro, uma escolha equivocada, um mergulho no desconhecido para se atingir algo que se possa creditar algum valor poético. E aqui eu não retomo nenhum sentido romântico, apenas tento constatar que é necessário passar por esse momento para se ganhar maturidade de pesquisa e de produção.

Eu: E não há nenhum ressentimento que tenha ficado sobre isso?

Eu mesmo: Não sei dar a resposta correta sobre essa pergunta. Vejo que existem momentos que são resultado direto da impossibilidade causada por outros. O fracasso de uma situação sempre impulsiona o acerto em outra. O redirecionamento de energia é uma parte importante do processo. Entendo

que precisa estancar uma ponta para deixar fluir a outra. Precisava estar esgotado de “Ciudad Trujillo” para poder pensar em “Terra Bruta” e precisava das dificuldades de “Terra Bruta” para realizar “Território Mudo”. É uma série de ações que nunca se isolam e jamais se desfazem ou se fixam apenas em si mesmas. Um trabalho parece sempre estar conectado ao outro, mesmo que para reconhecer isso seja necessário cavar uma camada muito grossa de negação.

Eu: A pesquisa em curadoria te deu uma visão mais adequada sobre isso?

Eu mesmo: É muito recente para fazer essa afirmação. A curadoria me deu a capacidade de sistematizar algumas coisas, estabelecer critérios mais incisivos sobre os artistas e dimensionar o seu material, mas quando falo de mim não posso falar de uma forma especificamente técnica. A curadoria não dá conta de explicitar isso sozinha. Mas vejo nela uma ferramenta, um escape e um ponto crucial para melhorar a reflexão sobre arte. Quando vejo uma grande exposição gosto de pensar que vejo grandes indivíduos e que ainda é possível ver o estado primitivo do humano, mesmo que isso seja expresso de formas muito distintas. Mas já listamos esse ponto, então prefiro dar o devido enfoque a outras coisas.

Eu: Quais?

Eu mesmo: Gostaria de dizer que existirá entre nós um conflito ainda maior e mais afastado de uma razão técnica. Será algo além dessa investigação sobre lugar, espaço, instalação, cenografia, performance, estrutura e virá de encontro a um colapso, uma mudança de rota e paradigma. Você sabe o que eu quero dizer. Pensar a Estrutura é pensar as múltiplas relações e pensar múltiplas relações não pode estar restrito a um único território. Precisamos estar cientes de que o deslocamento terá de ser não só teórico, mas pessoal. Terei que viver outros lugares possíveis para ler com mais precisão esse objeto-lugar que inventei. Carregá-lo por outros rumos possíveis para entender sua dinâmica variada.

Eu: E isso seria uma retomada ao exílio, ao deslocamento e a não permanência?

Eu mesmo: Em certo grau, sim! Existe esse ponto limítrofe que faz a Estrutura se tornar Teatro da Estrutura e há com maior precisão o ponto que faz essa ideia produzir a linha específica e antropológica da produção: O Teatro da Estrutura Latino Americana. Pensar as noções de Estrutura é refletir sobre uma ideia de antecipação, do plano conceitual, teórico, da imagem mental e a sua produção espacial que se soma à dialética da paisagem. Introduzir a noção teatral é posterior a isso porque o teatro está no corpo, está na relação de imantação ao lugar. O Teatro da Estrutura Latino Americana, visa, dentro dessa concepção teatral, refletir sobre como diferentes povos e diferentes culturas interagem com o espaço inventado. A relação antropológica é fundamental. Pensar em como os mineiros bolivianos interagem com a Estrutura e como isso se diferencia de uma comunidade indígena no Brasil ou de uma aldeia equatoriana é o que me interessa nesse processo. Mas é complicado sustentar isso nesse momento. É um exercício muito maior do que a capacidade que eu tenho agora me permite falar, mas espero realizar isso nos próximos anos.

Eu: Nisso se coloca presente o debate sobre o ator e o não-ator na relação de imantação ao espaço dado?

Eu mesmo: Sim. Tenho um grande interesse para investigar como um ator interage com a Estrutura e o quanto isso se difere das ações de um performer e das ações de um indivíduo que não se utiliza dessa linguagem para manifestar suas relações corporais. Mas imagino que poderá acontecer um determinado distanciamento do teatro quando isso for realizado, o que não seria nenhuma surpresa, mas não sei o que irei encontrar. É difícil de supor. Cheguei a pensar que a Estrutura nesse molde antropológico que se faz na relação espaço-comunidade me conduziria a produzir um modelo específico de Biodrama, mas preciso entender que essa situação não partiria da especificidade que a investigação se propõe. Isso parte de um modelo já existente, então seria necessário evitá-lo, ao menos nas primeiras imersões, para se ter uma ideia de particularidade.

Eu: E haverá nisso uma retomada da dramaturgia, uma vez que o enfoque é a produção teatral e, portanto, uma correlação cenográfica?

Eu mesmo: Não sei. Claro, a relação dramaturgica ainda reside com grande força sobre a perspectiva teatral na relação corpo e espaço, mas não tenho a intenção de afirmá-la constantemente ou negá-la em definitivo. Entendo a sua relação epistemológica, mas não ficarei brigando em prol de atingir algo específico. A pesquisa não pode produzir a experiência. A relação é essencialmente contrária.

Eu: mas isso não nega a intencionalidade da pesquisa?

Eu mesmo: De forma alguma. A vontade ainda é abstrata porque já nasce da ausência do contato. O contato está após o desejo e é, portanto, o ponto de reavaliação e modificação da vontade. Desse modo, a intencionalidade não está negada e nem submissa, ela está como que pairando sobre a ação, mas apenas isso.

Eu: A experiência de “Metadesvio” carrega em algum grau essa afirmação?

Eu mesmo: Se eu afirmar que já existia a intenção de mudança do campo de pesquisa, sim! Ou seja, se eu afirmar agora que já existia a intenção de não ser teatro eu assumo que, a partir do desejo, “Metadesvio” já era um produto das artes visuais.

Eu: E você afirmaria isso?

“Metadesvio”, produzida em 2019, é outro trabalho que marca essa potencialidade do lugar e das relações em seu interior como forma determinante do pensamento sobre arte como ação e arte processual, interessada mais pela experiência do que pelo produto. Se em “Território Mudo” está em questionamento a possibilidade de uma relação da performance/performatividade enquanto pressuposto relacional com a instalação, “Metadesvio” coloca o sentido do lugar no ponto central de suas próprias discussões. A ausência do corpo e a inexistência de uma ação no interior da Estrutura determinam que a leitura não seja feita a partir da lógica

performatividade/teatralidade ou apresentação/representação. O lugar erigido tem uma finalidade de suscitar um questionamento mais particular e próximo a outras reflexões, precisamente, experimentais e processuais. No momento em que os tapumes e os tecidos estão dispostos no espaço de forma a estabelecerem com ele um diálogo contextual, há outros apontamentos que necessitam de evidência que não mais os referentes à lógica teatral, posto que pela inexistência da presença do corpo e da ação humana sobre o meio as relações teatrais desaparecem do enfoque da pesquisa. Não há presença humana interagindo de forma a apresentar ou representar algo e não há um público para destinar a produção. A relação se dá entre os envolvidos na construção e o próprio objeto construído e a paisagem.

Nada mais justo do que entender que a Estrutura, a partir das leituras de “Metadesvio” e “Território Mudo”, está ligada ao **sentido de antecipação dos campos do teatro e das artes visuais**. A sua existência está no *aguardo do que irá lhe dar um conteúdo determinante*. Enquanto “Território Mudo” se ancora na relação possível de performance/instalação, “Metadesvio”, usando os mesmo materiais, mas em outra paisagem e com outra relação com o corpo, inexistente, nesse caso, invoca um sentido epistemológico que pode se aproximar da Arte Contextual, do Site-Specific, da Land Art e da Escultura, ou seja, do modo *como se faz e se pensa a configuração da Estrutura*. Quais as reflexões que o impulsionam, os materiais utilizados, o espaço escolhido e a aproximação com a identidade da paisagem? São as perguntas que se atrelam a esse momento e todas elas suscitadas pelo contato direto com o ambiente. *Entender que a Estrutura antecipa as noções teatrais, performativas, visuais, escultóricas, sensoriais, contextuais e simbólicas é a condicionante para entender que é no sentido, ou mais precisamente, na intenção do artista sobre o espaço que se determina o campo de atuação e reflexão epistemológica*.

Se a Estrutura erguida se relaciona com a especificidade do lugar, se ela existe condicionada única e exclusivamente a um determinado espaço, ou seja, se ela se atribui um valor e um sentido por meio de um site-specific, ela tem um campo determinado para a categoria das artes visuais, mas se ela – em condição de estrangeira ao lugar – surge na paisagem como um acaso, um acontecimento desprendido do próprio sentido do lugar, se está alocada sobre

um terreno e suscitando um diálogo sobre os impulsos do território, se reflete sobre a cor no espaço, sobre a tridimensionalidade e a confluência entre ambientes ela está mais próxima de um entendimento acerca da categoria instalação, mas se por sua vez, a Estrutura adquire um sentido ilustrativo, dramático, figurativo, próxima de uma relação textocêntrica, de carga mimética sobre suas limitações territoriais, a Estrutura abre seu campo para a epistemologia teatral, tornando-se uma cenografia em prol de um sentido lúdico.



Figura 14. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019



Figura 15. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019

São mapeamentos definidores e que me possibilitam trabalhar com o mesmo material sobre diferentes lógicas relacionais. A não inserção do corpo em “Metadesvio” gera uma série de provocações sobre o objeto analisado. Seria ela instalação ou escultura? Quais os pressupostos que os distinguem e quais os sentidos de ser que perpassam cada uma dessas categorias? Como determinar a base sólida dessa prática poética? É evidente que deixa de ser teatro, mas o que vem a ser “Metadesvio” sem a presença do corpo e da ação? E quando e de que forma se estabelece que não seja apenas um cenário abandonado na paisagem? São essas perguntas que nascem e se relacionam diretamente com essa Estrutura. O que ela poderá vir a ser caso se insira um contexto dramático? O que ela será se toda a sua relação for a de apresentação, de uma categoria específica como a *performance art* que não se atém a uma dramaturgia?



Figura 16. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019

As investigações, inevitavelmente, passam por uma aproximação com algumas leituras já realizadas e seus devidos apontamentos sobre os campos da escultura, da instalação, da arquitetura e da própria geografia. O texto “O mito da desterritorialização e as “regiões-sede”” de Rogério Haesbaert da Costa trás um argumento que serve como centro do momento disparador de “Metadesvio”: “mais do que a desterritorialização desenraizadora, manifesta-se um processo de reterritorialização espacialmente descontínuo e extremamente complexo” (HAESBAERT, 1994, p. 214).

O ponto de abordagem inicial, o desejo de distanciamento e de aproximação com uma paisagem estranha, suscita, em uma reflexão adequada sobre a sua gênese, o entendimento de que a criação de um ambiente recluso, instalado na paisagem e evidenciando seu estrangeirismo, tinha um grau de aproximação com a situação pessoal dos três envolvidos no processo: todos estudantes estrangeiros em Pelotas e todos desconectados de uma lógica de pertencimento. Essa ida para um lugar recluso dava a entender a própria noção de ausência que a cidade inseria na individualidade de cada integrante do

grupo (ponto que define que Metadesvio não está atrelada às noções de Site-Specific e Arte Contextual, mas que abre esse questionamento para os vindouros trabalhos). A vontade de integrar um território e sentir-se pertencente a um ambiente era o ponto de sustentação dos questionamentos de “Metadesvio”. Porém, ao alocar as suas características particulares na paisagem, se tornou perceptível que era na nossa relação de deslocamento, construção, integração e visualização e afastamento do objeto que se obtinha um valor artístico porque se tinha um sentido na experiência. A lógica da construção, da ação direta dos envolvidos, do deslocamento e da visualização do objeto predomina sobre a lógica representativa do corpo teatral. Há um momento de desconexão com a prática do teatro e o entendimento de que, desse momento em diante, já havia se consolidado um desejo de experimentar uma lógica das construções coletivas, das imersões em prol do estudo relacional entre objeto artístico e paisagem. Talvez seja esse o caso definidor das compreensões sobre a potencialidade da Estrutura. O seu desejo principal não está na lógica do que virá a ser, enquanto categoria epistemológica (teatro/artes visuais), mas sim, no desejo de se fazer presente um estado constante da experiência, do que se instaura no encontro entre objeto, paisagem e, posteriormente, no contato entre lugar-inventado e corpo. A Estrutura precisa estar desapegada, desinteressada e não intencionada a ser um produto (isso se torna mais evidente em Metadesvio do que em Território Mudo), ela precisa com uma força ainda maior, entender o que ela já produz na sua própria existência, no contexto que ela já desenvolveu com a sua presença no espaço.

Porém, soma-se a isso a ideia do inacabado como outro fator determinante da sujeição que a Estrutura tem com as relações interativas que residem no sentido autor-objeto-receptor. Se considerarmos a chamada “arte de interação”, descrita assim por Júlio Plaza²⁰, como um dos pontos de leitura desse argumento apresentando, se pode concluir que essa relação “se dá através de processos de manipulação e interação física com a obra,

²⁰ **Julio Plaza** González (Madrid, Espanha, 1938 - São Paulo, Brasil, 2003), artista intermídia, pesquisador, escritor, curador, professor e pioneiro no desenvolvimento tecnológico das artes, trabalhando com novos suportes e mídias.

acrescentando atos de liberdade sobre a mesma” (PLAZA, 2000, pg 2). Essa liberdade, ou melhor, esse sentido de não concretude do objeto enquanto o mesmo ainda é Estrutura, é um campo que infere um sentido permissivo, voraz e de profunda deglutição dos seus símbolos intrínsecos, algo que pode ser até mesmo referenciado e estudado por meio de três campos fundamentais: o *princípio bakhtiniano*, a *retórica da imagem* e a *retórica do objeto*. Pensando a Retórica da Imagem suscita-se o questionamento de como o sentido chega à imagem, onde termina o sentido e, se termina, o que existe além dele? Outro ponto que me utilizo é na indagação se a significação da imagem é certamente intencional e se, mais precisamente, a significação do *Objeto Estrutura* é certamente intencional e se a sua origem é realmente abstrata ou se há nele, de forma aparente ou intrínseca, uma intenção, um condicionamento, uma mensagem da própria Estrutura que seja à priori uma mensagem enfática que contém nela signos plenos e transmitidos de forma franca. Há também outros pontos que nascem dessas associações fundamentais que se estabelece após a leitura de Roland Barthes²¹ e Mikhail Bakhtin²²: a ideia da Estrutura, dos Pré-Lugares, do Lugar-Dispositivo, da Operatividade, do Objeto Estrutural são parte de uma mesma concepção tautológica, ou seja, expressam a mesma proposição analítica que permanece sempre verdadeira, uma vez que o atributo é uma repetição do sujeito?

Patrícia Marcuzzo²³, no artigo “Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin”, aponta que: “para Bakhtin, a verdadeira substância da língua é constituída justamente nas relações sociais, via interação verbal, realizada por meio da enunciação ou das enunciações.” E esse questionamento de caráter literário e linguístico – parte dessa pesquisa quando a mesma aborda a dramaturgia – inferem uma prerrogativa dialética sobre o próprio objeto. A verdadeira substância da Estrutura vista, também, a

²¹ **Roland Barthes** (1915 - 1980) foi um sociólogo e filósofo francês, fez parte da escola estruturalista, influenciado pelo lingüista Ferdinand de Saussure.

²² **Mikhail Mikhailovich Bakhtin** foi um pensador e filósofo, além de teórico de artes e cultura da Europa. Considerado um dos maiores estudiosos da linguagem humana, suas obras sobre diversos temas influenciaram uma infinidade de pensadores de diversas áreas como: crítica da religião, estruturalismo, semiótica e marxismo.

²³ **Patrícia Marcuzzo** - Professora Adjunto IV do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atua no curso de graduação em Letras-Inglês e no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL-UFSM).

sua condição tautológica enunciada, é constituída justamente nas relações sociais, via interação espacial? Ou ainda, **a Estrutura só existe enquanto discurso? A sua prática é sempre outra que não ela mesma?** Num momento será instalação ou cenografia e em outro será escultura, site-specific, arte contextual? Um objeto em integridade concreta e viva, mas fundamentalmente polifônico e jamais individual, dado que o seu sentido se constrói sempre entre, pelo menos, dois interlocutores (espaço e corpo) e de um contexto que se organiza precisamente entre os discursos teatrais e os discursos visuais?

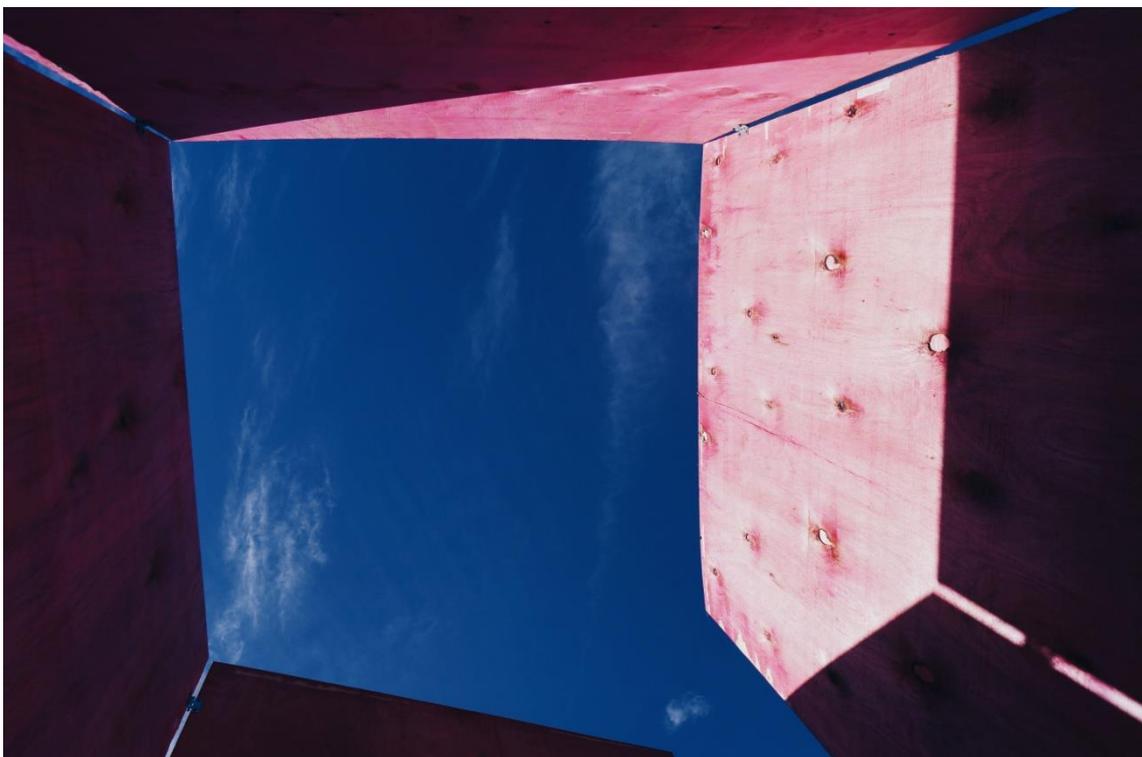


Figura 17. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019



Figura 18. Helena Farhat. Metadesvio, 2019

*A Estrutura parece ser esse estado que revela uma posição, mas, também, se entrega à posição do outro, um objeto ou lugar em ação, impossível de ser pensada fora das relações que a ligam ao espaço, sendo, portanto, sempre polissêmica e que pressupõem, sempre subjacente a seus significantes, uma “cadeia flutuante” de significados, como já apontava Barthes ao fazer sua retórica da imagem. **A interrogação sobre o que pode vir a ser é, por excelência, uma disfunção de sua objetividade material e concreta, pois, além de uma associação de materiais na paisagem, ela pouco diz sobre si mesma,** mas adquire sentido exatamente na descrença dessa suposição. O poético de sua substância está na crença de que há algo além do material, do literal e do imediato e essa certeza a garante como um elemento simbólico que, na mesma medida, a impede de ser considerada um vazio puramente formal, o estado puro e ainda sem definição e intenção de existência, dado que todo objeto ou imagem emanam por si uma intenção.*

É na indefinição do campo epistemológico que a Estrutura se insere como flutuante e sempre à espera do que irá complementar ou contextualizar a sua existência. Quando pensada para ser alocada em um cubo branco ou numa caixa-preta, a mesma perde a sua força pessoal, pois toda a arquitetura,

fundamentalmente, política, ideológica e definidora por excelência se torna sempre determinante sobre as razões de ser da Estrutura, pois é indissociável que a ideologia do espaço submeta o objeto de análise a um sentido interligado à sua função histórica, social e simbólica. Mas o mesmo não aconteceria na paisagem? Não seria também ela uma condicionante sobre o sentido epistemológico da Estrutura? Para refletir mais sobre isso é necessário deixar firmado algumas considerações: se está alocada em uma caixa preta teatral, o seu sentido epistemológico é teatral, portanto, diretamente cenográfico; se está alocada no interior do cubo branco, o seu sentido epistemológico, sua razão de ser, é fruto das artes visuais, sendo assim, um pouco mais ampla, mas não menos definidora; se está alocada na paisagem, dependerá do grau de interação, das relações sistêmicas da arte contextual, da utilização ou não do contexto histórico do lugar na sua existência espacial para encontrar o seu grau determinante. *Não se considera aqui a paisagem como mera receptora passiva, mas sim, como um campo que se distingue das arquiteturas expositivas e dos sentidos políticos que perpassam as mesmas.* A paisagem está aberta, compondo o sentido da experiência e sustentando outros questionamentos que já foram anteriormente citados, como o sentido de território, de ocupação, de delimitação, de interferência e imantação. *Essa abertura da paisagem é que garante, simultaneamente, a abertura do sentido da Estrutura.*

E retomando a discussão sobre o discurso do princípio bakhtiniano, da retórica da imagem e da retórica do objeto, pode-se somar a isso, agora, a retórica da paisagem. Se dermos o devido enfoque ao conceito de dialogismo, apresentado por Bahktin, ao tratar das questões do texto, no que diz respeito à capacidade do mesmo de revelar a existência de outras obras em seu interior e de apresentar a condição do sentido do discurso e as relações que o precedem, temos uma possível abertura para manusear o sentido da Estrutura como objeto de arte. Também, ressaltando as qualidades reflexivas das retóricas (da imagem e do objeto), se pode argumentar sobre a possibilidade de perda da dimensão imagética da imagem quando transformada em objeto, a ideia de “estado original”, a realidade do objeto, as realidades e imagens sugeridas pela Estrutura, a imaginação do interlocutor como modo de

construção de sentido, a suspensão de significado prático pela existência material, a relação entre imagem imaginada e imagem exibida, o pressuposto heurístico na relação sujeito-imagem-objeto e a capacidade de se produzir lugares e sentidos de lugares por meio da inflexão da imagem e de sua carga na semiologia. Os embates e os princípios que regem essa formalização das categorias interrogativas já se somam a própria ideia de sentido da pesquisa. *Ela se remonta a todo instante para tentar impulsionar as lacunas de sua própria interpretação.* Encontrar, agora, essas prerrogativas e esses campos conceituais é uma forma de tentar sistematizar cada vez mais as noções de Estrutura e as suas potencialidades, visto que sua base é fundamentalmente e cada vez mais, um campo de reflexão sobre as relações de lugar, paisagem, objeto, corpo e relações epistemológicas do que uma mera materialização categórica.

O questionamento advindo das perspectivas de Barthes e Bakhtin impulsionou e solidificou essa leitura final do processo. São elas que conferem nesse momento de pesquisa um aparato reflexivo sobre a imagem, o objeto e a paisagem, mesmo que suas reflexões sejam de origem literária. E é esse ponto que merece um breve destaque, pois, novamente, a relação sobre a escrita vem conferir força teórica para se pensar e produzir sobre uma concepção de lugar, paisagem e espaço. Claro, se torna, agora, insustentável a realização de um aprofundamento em cada uma dessas condições que trazem os autores e os princípios apontados, mas é necessário que aqui estejam para dar a dimensão das qualidades iniciais do processo. Ao fazer uma leitura profunda de ambos os autores se encontram camadas ainda mais substanciais da reflexão que pode ser feita aqui. Barthes escreve, no livro “O Grau Zero da Escrita”, uma frase emblemática para se pensar toda a produção e a trajetória que pode vir a ter um artista: “O estilo é produto de um surto, não de uma intenção”. Sendo assim, quando se refaz a trajetória e se entende os questionamentos é razoável que se compreenda e dimensione como ideia de fracasso gerou essa pesquisa. Como a ideia de incompletude produziu uma prática visual e como um caos na escrita abriu os limites de uma leitura sobre o espaço e como esse, por sua vez, produziu uma ruptura ainda mais definitiva ao entender a *natureza das coisas* como imperfeita e o *momento* como preciso.



Figura 19. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019

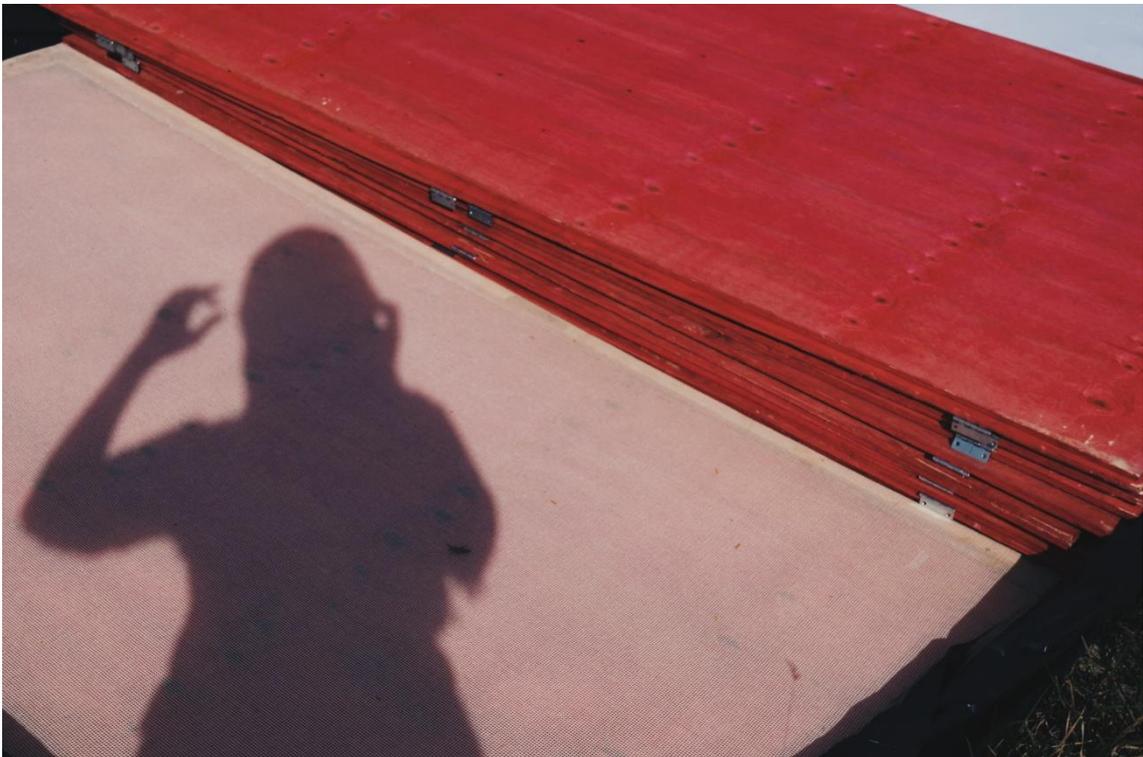


Figura 20. Foto de Helena Farhat. Metadesvio, 2019

Portanto, quando se parte dessas orientações e desse ponto de vista, outro estado se instaura, há um novo por que, um novo valor de esforço ativo que funda o pensamento provocando e constituindo o surto, o sentido sistêmico e produtor de um momento singular. Um sentido, valorosamente humano e reflexivo sobre as potencialidades da “obra aberta”, que contempla e dimensiona uma experiência quase misteriosa da arte.

(ENTREVISTA)

Eu mesmo: Bom, acredito que a resposta sempre estará em um lugar particular e ainda obtuso, apesar de tudo que te disse.

Eu: Isso é ótimo, mas eu adoraria extrair mais de você. Sei que “Metadesvio” e a procura pela operação do lugar ainda irá te conduzir ao estranho e o inimaginável.

Eu mesmo: Sim! Ultrapassaremos se possível alguns limites, evitando, dessa vez, a catástrofe.

Eu: Nos encontraremos quando chegar lá.

Eu mesmo: Assim espero! Mas antes de me despedir eu gostaria de falar algumas últimas palavras para você.

Eu: E quais seriam?

Eu mesmo: apesar de não saber de onde veio, agradeço por ter vindo.

Eu: Nos veremos em breve.

Eu mesmo: Daqui a dois anos. Se vamos fazer, vamos fazer direito.

1.4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Em um momento de conclusão, de recapitulação do essencial e do que ainda pode ser dito é comum que exista uma repetição. Espero apenas que a leitura seja feita, agora, pelo sentido contrário e que o fim possibilite a

modificação do começo. É preciso evidenciar o texto, mas é necessário evidenciar a perda da palavra, não pelas necessidades do teatro ou pelas especificidades das artes visuais, a palavra deve se perder para ressurgir num grau mais elevado de si mesma. Sei que estará sempre aqui e que será parte fundamental até mesmo de sua ausência. Entendo que sua força não está no seu desejo de se fazer presente, mas sim, na condição de que se torna impossível dissipá-la. O texto é a origem de tudo, até mesmo de seu fim.

A palavra, no sentido mais categórico desse Trabalho de Conclusão, é o pilar de origem dos questionamentos, mas é, também, mais do que isso. É um pilar de sustentação pessoal e indizível. As lacunas que deixa é parte de sua própria dinâmica. Assim, o pensamento desse trabalho não buscou evidenciar o novo por meio da *Estrutura*, mas busca até mesmo em suas palavras de encerramento, afirmar que está presente pelo sentido pessoal. As contribuições que poderá entregar para as distintas áreas de pesquisa não serão superiores ao valor que entrega para sua própria origem. A *Estrutura* é o grau zero da minha própria dimensão e do meu sentido poético. Eu a carreguei sobre meus ombros e a fiz com uma análise crítica do meu próprio estado de desorientação. Ela é uma atmosfera do sensível sobre a qual os passos pessoais a fazem lampejar em um substrato do simbólico, do imaginário e do irreal. É uma ideia sobre a ideia, ainda por vir e ainda por ser feita.

REFERÊNCIAS

FERÁL, J. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, v. 8, p. 197-210, 28 nov. 2008.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da Televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984;

INSTALAÇÃO . In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>>. Acesso em: 26 de Dez. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7;

MARCUZZO, Patrícia. **Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin**. Cadernos do IL, Porto Alegre, nº 36, junho de 2008.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade: autor-obra-recepção**. ARS (São Paulo), São Paulo , v. 1, n. 2, p. 09-29

BRAIT, Beth. **As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso**. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. 2ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 11-27.

OITICICA, Hélio. **Posição e programa; Programa ambiental; Posição ética**. In: Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão (org.) *Aspiro ao Grande Labirinto/ Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

MORRIS, Robert. **O tempo presente do espaço**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

Ardenne, Paul (2006). **Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación**. CENDEAC, MURCIA.