

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO  
MESTRADO EM TEATRO**

**HENRIQUE SAIDEL**

**IRONIA E METALINGUAGEM EM CENA**

**Ambigüidades, Aberturas**

**FLORIANÓPOLIS  
2009**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**HENRIQUE SAIDEL**

**IRONIA E METALINGUAGEM EM CENA**

**Ambigüidades, Aberturas**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Linha de Pesquisa: Teatro, Sociedade e Criação Cênica.

Orientador: Prof. Dr. Edelcio Mostaço.

**FLORIANÓPOLIS  
2009**

Saidel, Henrique

Ironia e metalinguagem em cena: ambigüidades, aberturas /  
Henrique Saidel. – Florianópolis, 2009.

168 f. : 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em  
Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina.

1. Teatro – Processo de criação. II. Teatro – Direção e produção.  
I. Título.

CDD 792.02

**HENRIQUE SAIDEL**

**IRONIA E METALINGUAGEM EM CENA**

**Ambigüidades, Aberturas**

Esta dissertação foi julgada Aprovada com Distinção para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica, em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 11 de dezembro de 2009.

Profa. Dra. Vera Regina Martins Collaço  
Coordenadora do PPGT

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Prof. Dr. Edelcio Mostaço – UDESC  
Orientador

Profa. Dra. Arlete Cavaliere – USP  
Membro

Prof. Dr. Valmor Beltrame – UDESC  
Membro

Para Giorgia Conceição, minha ímpar, companheira de vida e de arte; que me incentiva e me aconselha (mesmo quando não sabe exatamente o que dizer), que me afeta e se afeta comigo – compartilhando os momentos bons e os nem tanto, com a mesma deliciosa intensidade.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa que se tornou fundamental durante o período do Mestrado.

À Amábilis de Jesus, madrinha de sentimento, pensamento e criação. Pelas longas conversas ao telefone sobre tantos assuntos. Pelas orientações e sugestões, pelos livros emprestados. Pelo carinho.

Ao Clovis Cunha, amigo e vizinho. Pelas dicas, pelas refeições, pelos passeios, e pelas parcerias que virão. Pela entrevista.

À Léo Glück, amiga e parceira na Companhia Silenciosa. Pelas traduções do e para o inglês. Por todos esses anos de trabalhos, criações e diversões silenciosas.

À Dayana Zdebsky, amiga e madrinha. Pela ajuda crucial no projeto de pesquisa. Pelas conversas sobre o universo acadêmico e sobre outros assuntos mais ou menos amenos.

À Neusa Maria Tauscheck e ao Marcos Zanlorenzi, tios e grandes amigos. Pelo incentivo em tantas situações acadêmicas, artísticas, familiares e além.

Ao Pedro Bennaton, à Luana Raiter e à Alice, amigos manezinhos. Pelas dicas e pelas sempre calorosas acolhidas na Ilha da Magia.

À Samantha Cohen, amiga e companheira de Mestrado, pelos almoços e boas conversas em Floripa, Montevideo e Curitiba.

À Margarida Rauen, pelas aulas e conversas tão importantes para o meu pensamento cênico.

Ao Fernando Kinas, pela disponibilidade para a entrevista e a cessão de materiais para a pesquisa.

Ao Paulo Biscaia Filho, à Rafaella Marques, à Michelle Pucci, pela sempre amistosa recepção na casa e nos espetáculos da Vigor. Pelas dicas de livros e sites.

Ao Cleber Braga e à Jéssica Beatriz, pela entrevista e pelos materiais. Pela troca de idéias.

À Anna Stegh Camatti e ao Rodolfo Stancki, pela gentileza e pelos livros que acabaram por nortear boa parte do trabalho.

Ao Michel Marques e ao Marcelo Leal, pela receptividade em suas casas.

À Mila Leite e à Secretaria do PPGT, pelas ajudas com as burocracias.

Aos professores e professoras do PPGT, pela atenção e pela convivência.

Aos meus sogros Maria Aparecida e Jorge, e também à Heloíse. Pelo carinho, pelos almoços e pela roupa lavada.

À Anne Marie Sampaio, Katiá Costa, Angelo Luz e todos os amigos e amigas que compreenderam minha situação mestranda e não me deixaram enlouquecer no repuxo da academia.

Aos meus pais Ana Maria e Gilberto Saidel, sempre preocupados comigo. Pelo amor, pela confiança e pela torcida, mesmo sem entender completamente as minhas escolhas.

À Giorgia Conceição, por tudo.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é observar e refletir como a *metalinguagem* e a *ironia* podem ser articuladas e manifestadas na encenação contemporânea. Quais são os procedimentos estéticos utilizados com maior frequência na construção de espetáculos metalingüísticos e irônicos, e como os mesmos podem atuar sobre e com o espectador, instaurando (ou não) uma cena aberta, plural, não-unívoca, e que aceita (e até mesmo necessita) a participação do espectador como co-autor da cena. A pesquisa debruça-se, muitas vezes, sobre elementos não-verbais da encenação, ultrapassando os limites do texto teatral.

Para exemplificar as reflexões teóricas apresentadas, analiso quatro espetáculos de diferentes grupos curitibanos atuais: *Morgue Story* (2004), da Vigor Mortis; *Mulher artificialmente branca* (2006), da Barridos da Cena; *Gambiarra* (2008/2009), do Elenco de Ouro; e *O bom selvagem* (2006), da Kiwi Cia. de Teatro. Temas como o Grand Guignol, o trash, o teatro de imagens, a carnavalização e a questão do político no teatro permeiam as análises.

A dissertação é estruturada em dois capítulos. No primeiro capítulo, abordo os elementos e características processuais da *metalinguagem* e suas reverberações em uma arte, em um teatro que coloca a si mesmo como objeto de reflexão, que se interroga enquanto linguagem (auto-questionamento) diante do público, em cena. No segundo capítulo, realizo uma incursão pelas atuais definições de *ironia*, partindo de estudos lingüísticos e literários até chegar, por extensão, ao teatro. Ao contrário do capítulo anterior, as descrições e análises das ironias presentes nos espetáculos não se concentram ao final do texto: elas se espalham ao longo dos itens, pontuando e encorpando as etapas do raciocínio teórico e fornecendo bases empíricas para as discussões.

**Palavras-Chave:** Ironia; Metalinguagem; Encenação; Processos de Criação; Metateatro; Teatro Curitibano.

## ABSTRACT

The goal of this work is to observe and reflect about how metalanguage and irony can be articulated and manifested in contemporary scene. The aesthetic procedures more frequently used in building metalinguistic and ironic spectacles and how they can act over and with the spectator, establishing (or not) an open scene, plural, non-univocal, and that accepts (or even claims for) the participation of the spectator as the scene co-author. This research is many times about non-verbal elements of scene, trespassing the boundaries of theatrical text.

To exemplify the theoretical reflexions here presented I analyse four theatre plays from different groups from Curitiba nowadays: *Morgue Story* (2004), from Vigor Mortis; *Mulher artificialmente branca* [*Artificially White Woman*] (2006), from Barridos da Cena; *Gambiarra* (2008/2009), from Elenco de Ouro; and *O bom selvagem* [*The Noble Savage*] (2006), from Kiwi Cia. De Teatro. Themes such as Grand Guignol, trash, image theatre, the carnivalization and the political in theatre permeate the analysis.

The dissertation is structured in two chapters. In the first chapter I address the elements and procedural features of *metalanguage* and its reverberations in an art, in a theatre that places itself as object of reflexion, that questions itself as language (self-questioning) before the audience, in scene. In the second chapter I perform a raid through current definitions of *irony*, from linguistic and literary studies to theatre. Unlike the previous chapter the descriptions and analysis of ironies that appear in the plays don't get concentrated in the end of the text: they spread throughout the issues, punctuating and increasing the steps of theoretical reasoning and providing empirical support for subsequent discussions.

**Keywords:** Irony; Metalanguage; Scenario; Creative Procedures; Metatheatre; Theatre in Curitiba.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. A METALINGUAGEM</b> .....	23
1.1 Fatores e Funções da Linguagem .....	24
1.2 Metalinguagem .....	27
1.3 Metalinguagem e Paródia .....	30
1.4 Metateatro .....	33
1.5 Exemplos Curitibanos .....	36
1.5.1 Kiwi Companhia de Teatro .....	36
1.5.2 Elenco de Ouro .....	46
1.5.3 Vigor Mortis .....	57
1.5.4 Barridos da Cena .....	66
<b>2. A IRONIA</b> .....	77
2.1 Conceitos de Ironia .....	78
2.2 Intertextualidades .....	97
2.3 Comunidades Discursivas, Autorias .....	109
2.4 Políticas da Ironia .....	114
2.5 Mais Algumas Relações Entre Ironia e Teatro .....	125
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	128
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	132
<b>ANEXOS</b>	
<u>Anexo 01</u> : DVD <i>O bom selvagem</i> .....	137
<u>Anexo 02</u> : DVD <i>Gambiarra</i> .....	138
<u>Anexo 03</u> : DVD <i>Mulher artificialmente branca</i> .....	139

## APÊNDICES

Apêndice 01: *Rifa – os incautos percursos de criação de uma performance*. Comunicação Oral apresentada no V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (2008) ..... 140

Apêndice 02: *Infiltrações silenciosas – relações nada comportadas entre artista, espaço público e espectador*. Artigo publicado no livro *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*, organizado por Margarida Rauen. Salvador: EDUFBA, (2009) ..... 145

# INTRODUÇÃO

## Arte e Pesquisa Acadêmica?

De várias maneiras, o meu trabalho artístico (amador e profissional), como ator, cenógrafo e diretor, sempre esteve ligado à minha formação acadêmica. Desde a minha incursão pelo Desenho Industrial (no CEFET-PR, atual UTFPR), passando pela Formação de Ator (Escola Técnica da UFPR, atual Instituto Federal do Paraná) e o Bacharelado em Direção Teatral (Faculdade de Artes do Paraná), até o Mestrado em Teatro na UDESC, as inquietações surgidas em sala de aula e as leituras e vivências desencadeadas pelas exigências acadêmicas serviram (e ainda servem) como estímulo (problemático, muitas vezes; prazeroso, quase sempre) à minha prática como artista cênico – provocando, desestabilizando, incentivando e fertilizando os finitos e ilimitados territórios; definindo escolhas e posturas, tomadas sozinho ou em grupo. Da mesma maneira, sempre fiz questão de percorrer o caminho inverso: levar para as discussões e, principalmente, para a pesquisa acadêmica, as questões e as urgências advindas da minha prática artística, do lugar mesmo da arte, do cotidiano tumultuado e imprevisível da criação e da produção cênica – respondendo, assim, à vibratibilidade do meu corpo imerso no fazer teatral.

Desde meados de 2002 (embora muitas características já me acompanhem desde alguns anos antes), o trabalho com a *Companhia Silenciosa* (a qual ajudei a fundar, em parceria com Giorgia Conceição e Léo Glück), em Curitiba, tem me proporcionado inúmeras experiências fundamentais para o desenvolvimento do meu pensamento e posicionamento artístico. A Companhia Silenciosa vem traçando, com seus mais de vinte trabalhos (de grande e médio porte), uma clara linha de pesquisa, baseada, entre outras coisas, na utilização feroz e polivalente da *ironia* e da *metalinguagem*<sup>1</sup>. Percebendo a recorrência (às vezes intencional, às vezes

---

<sup>1</sup> Vale a pena transcrever um trecho do texto de apresentação da Companhia Silenciosa, que resume seus atuais focos de interesse: “As pesquisas e criações silenciosas se desenvolvem a partir de vertentes que problematizam ironia, territorialidade, infiltração, presença e metalinguagem, estruturas dramáticas alternativas, fisicalidade e virtualidade, visualidade e espacialidade, coagulação de padrões caducos e incitantes e ativas relações entre arte e audiência. Tópicos

intuitiva, como em toda criação artística) desses elementos nos espetáculos silenciosos (tanto os dirigidos por mim, quanto os dirigidos pelas outras encenadoras da Companhia), decidi elegê-los como objeto de estudo dentro do Mestrado. Portanto, muitas das decisões tomadas ao longo da pesquisa e da dissertação refletem e respondem, indiretamente, a questionamentos antigos e recentes com os quais tenho me deparado em minhas “aventuras” teatrais. Assim, meu objetivo mais profundo é, ao conectar de forma específica o meu desejo artístico com a minha pesquisa acadêmica, construir saberes que me permitam amadurecer e refinar as bases e as práticas (sincrônicas, complementares) tanto do meu “ser-artista” quanto do meu “ser-cientista”.

Para cumprir tal tarefa, optei por investigar *como a metalinguagem e a ironia podem ser articuladas e manifestadas na encenação contemporânea*.

## **Teatro Contemporâneo?**

Tentar esquadrihar e catalogar a totalidade da produção cênica atual é uma tarefa ao mesmo tempo hercúlea, inútil e indesejável. A ânsia de compreender irrestritamente algo que não se deixa constituir como objeto passivo/passível de análise pode esconder uma ânsia de controle, imobilização, dominação – como o antigo biólogo que, para estudar o organismo de um animal, mata-o primeiro. A busca de um vislumbre totalizador e definitivo da cena contemporânea, de cunho iluminista/modernista, está fadada ao insucesso. A radical e convulsiva pluralidade de manifestações artísticas da atualidade, cada vez mais acessíveis graças aos avançados meios de comunicação e de transporte, demole, uma a uma, as mais convictas certezas e os mais incrustados rótulos – embora seja constantemente rondada por eles.

É interessante observar alguns dos estudos que se esforçam para, ao invés de fixar um modelo rígido a ser seguido, analisar fenomenologicamente o teatro,

---

recorrentes como relações de poder, afetividade contemporânea, sexualidade, gênero e artificialidade são constantemente revisitados e relativizados. A busca pela eliminação das fronteiras entre arte e vida, propondo, assim, novos olhares e territórios sobre a obra de arte. E ainda, o intenso flerte com linguagens artísticas como artes visuais, *performance art*, dança, música e artes digitais”. Para maiores informações sobre a Companhia Silenciosa, acessar o endereço eletrônico: [www.companhiasilenciosa.com](http://www.companhiasilenciosa.com).

identificando certas constantes, apontando determinadas características, reconhecendo interações. Dentro da corrente do pós-modernismo, está a teoria de Alfonso de Toro (1990), que inicia sua explanação enumerando as principais categorias descritivas do pós-modernismo: pluralidade; o direito de desenvolver formas de conhecimento, de vida e de comportamento diferenciadas; antitotalitarismo; congruência entre as diversas áreas do saber, propiciando uma teoria; desenvolvimento e assimilação plenos do projeto modernista; progressista, revolucionário; desconstrução de sistemas e discursos anteriores. Entretanto, a mais interessante declaração do estudioso é aquela na qual, fazendo coro às palavras de Hutcheon (1991), coloca a ironia e a metalinguagem como umas das principais bases estéticas e filosóficas do pós-modernismo:

La respuesta del postmodernismo al modernismo consiste en la convicción de que no siendo posible destruir el pasado, porque significaría el silencio eterno, éste debe ser tratado de forma nueva: con ironía iluminada, es decir, no inocente; es una retomada reflexionada.

[...]

Collage, intertextualidad, pluralidad de los discursos, elementos y materiales, juego discursivo al nivel de la metalengua, discursos sobre discursos, reflexión. El postmodernismo es ironía, parodia, humor, entretención. (TORO, 1990, p. 18).

O autor também registra as contribuições de outras duas teóricas teatrais, June Schlueter e Erika Fischer-Lichte (1990, p. 20 e 21). Para Schlueter, o teatro pós-moderno começa em 1970 e se caracteriza pela ambigüidade, descontinuidade, heterogeneidade, pluralismo, subversão, perversão, deformação e desconstrução. Um teatro onde o texto, quando existe, é mera base; um teatro centrado no ator, no processo, na não-textualidade. Fischer-Lichte (2007) aumenta a lista de propriedades, acrescentando a resistência à interpretação, o uso da linguagem cotidiana, o *ready made*, a técnica da montagem e da fragmentação, a repetição, a intertextualidade e a interculturalidade. Ao explicar sobre o teatro (alemão) dos anos 1990, a autora afirma que:

A transformação chega a ser sua categoria estética norteadora. [...] Ele se transforma em outras artes, mídias, eventos culturais do mesmo modo que tais artes, mídias, eventos culturais se transformam em teatro. [...] Nos anos 90, todavia, observa-se que os contextos deslocam-se constantemente ou que diferentes contextos colidem entre si. Os participantes/espectadores têm suas expectativas frustradas quando querem se referir a um contexto específico, tornam-se perplexos e muitas vezes não sabem mais como agir. Desconcerto, desorientação, frustração,

raiva e agressão são efeitos freqüentes. No entanto, muitas vezes, tais eventos podem também despertar no espectador o prazer de brincar com contextos e expectativas, com as transgressões permanentes e as superações de limites possíveis, com essas possibilidades do desconcerto e da desestabilização. (FISCHER-LICHTE, 2007, p. 136 e 137).

Em seguida, sem conseguir resistir à tentação da catalogação, por mais sutil e tangente que seja, de Toro propõe quatro formas de teatro pós-moderno, que podem se interpenetrar mais ou menos em diferentes produções: a) *teatro plurimedial ou interespetacular*, coincidente com as presunções da obra-de-arte-total wagneriana; b) *teatro gestual ou kinestésico*, quando a ação narrativa é reduzida radicalmente à gestualidade; c) *teatro de desconstrução*, “es aquél en que se emplea el discurso, la fábula, el espacio y el tiempo teatral, mas como pseudodiscurso, pseudofábula, pseudoespacio y pseudotiempo” (TORO, 1990, p. 25). Dá-se a partir da desconstrução e reconstrução do teatro moderno, de forma intertextual; d) *teatro restaurador ou tradicionalizante*, que mantém ou retoma a tradição do teatro falado, com personagens bem definidos e outros elementos característicos. É visível que o autor tem o cuidado de não ignorar a permanência de práticas e padrões modernistas (e mesmo pré-modernistas) no pós-modernismo, reservando espaço a obras que não defendem necessariamente os valores contestatórios e desestabilizadores normalmente associados ao teatro pós-moderno.

Adotando as prescrições de Alfonso de Toro, Edelcio Mostaço (2005) empreende um alargamento da visão sobre a cena contemporânea, expondo um quadro de criadores e tendências que transitam em diferentes áreas artísticas. O texto de Mostaço assinala com justificada veemência as conexões entre teatro, happening, body art e performance. Da interação entre essas modalidades resulta a adoção de certos procedimentos: dos *happenings*, os principais são a condição de “acontecimento”, a ausência de texto dramático, a incorporação do acaso, do aleatório, a utilização de mídias (eletrônicas, em geral), a não-separação entre artistas e público; da *performance*, o teatro se apropria do corpo do artista como local/suporte da arte, a exploração de espaços e tempos através de ritmos alterados, a exposição autobiográfica do artista, o caráter ritual ou místico do evento. Living Theatre, Richard Schechner, San Francisco Mime Troupe, Teatro Chicano, Bread

and Puppet, Open Theatre e Performing Group são alguns dos artistas diretamente citados<sup>2</sup>.

Em Curitiba<sup>3</sup>, é possível indicar grupos como Barridos da Cena, Vigor Mortis, Kiwi Cia. De Teatro (sediada atualmente em São Paulo), Elenco de Ouro, Companhia Silenciosa, Heliogábalus, Obragem Teatro e Cia., CiaSenhas de Teatro, Companhia Brasileira de Teatro, Teatro de Ruído, Companhia Subjétil, Couve-Flor Mini-Comunidade Artística Mundial e PIP Pesquisa em Dança. Em Florianópolis, Erro Grupo e Grupo Cena 11 Cia. de Dança são os principais representantes.

Avesso ao termo teatro pós-moderno, por considerá-lo meramente periódico, o alemão Hans-Thies Lehmann (2007a) desenvolveu e tornou conhecida uma das teorias que mais influenciam os estudos teatrais atuais: o *teatro pós-dramático*. Em sua exaustiva análise da produção teatral na Europa do final do século XX (entre as décadas de 1970 e 1990), Lehmann defende a idéia de um teatro que se afasta radicalmente do drama moderno que, segundo ele, se constitui a partir do tripé totalidade/ilusão/reprodução do mundo. A criação de um universo fictício, centrado no princípio de mimese da ação, conforma o modelo dramático, caracterizado pela existência de personagens, diálogos, conflitos e enredos lineares, baseados fundamentalmente na dialética hegeliana (a geração de uma nova realidade, de uma síntese, a partir do choque entre tese e antítese), como salienta Mostaço (2007/2008). A proposta pós-dramática inicia a deposição do modelo dramático atacando um dos seus principais pilares: o texto. No teatro pós-dramático, o texto, a fábula, o enredo encadeado não mais detêm uma preeminência sobre os demais aspectos da cena, sendo, muitas vezes, terminantemente expulsos da obra. A

---

<sup>2</sup> E a lista de nomes continua, acompanhada de breves comentários e contextualizações: na Alemanha, Heiner Müller, Peter Handke, Tankred Dorst e Rainer Fassbinder, na França, Pierre Guyotat, Valère Novarina e Bernard-Marie Koltès (é necessário mencionar também o nome de Copi, dramaturgo, ator e diretor argentino radicado na França), e no Brasil, Dionísio Neto, Mário Bortolotto, Fernando Bonassi e Aimar Labaki são os expoentes da dramaturgia pós-moderna; Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Richard Foreman (Ontological-Hysteric Theatre) e Pina Bausch com seu anti-wagneriano teatro de imagens; La Fura Dels Baus e sua fusão entre teatro, performance, circo, festa, dança, artes visuais e música; o teatro de formas animadas do Théâtre Cuisine, Théâtre Automatique, Teatre delle Briciole e Mabu Mines; a dança pós-moderna norte-americana de Steve Paxton, Ann Alprin, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Twyla Tharp, Lucinda Childs, Momix e Carbone 14. Ao focar o teatro brasileiro, Mostaço cita os espetáculos emblemáticos de Antunes Filho, Victor Garcia, José Celso Martinez Corrêa, Gabriel Villela, Aderbal Freire Filho, Gerald Thomas e Antônio Araújo (Teatro da Vertigem), além do trabalho do Grupo Ornitorrinco, Luiz Roberto Galízia, Denise Stoklos, XPTO, Ulysses Cruz, Beth Lopes, Cibele Forjaz, Bia Lessa, Asdrúbal Trouxe o Trombone e Renato Cohen.

<sup>3</sup> Em seu artigo, Mostaço restringe-se apenas ao eixo Rio-São Paulo, como ele mesmo sinaliza. Os outros nomes citados aqui advêm da minha convivência (como artista e espectador) com os círculos artísticos curitibanos e florianopolitanos.

ruptura com o primado do enredo leva Lehmann a qualificar o teatro pós-dramático como *pós-brechtiano*, pois, segundo o autor,

A partir da perspectiva do desenvolvimento mais recente, fica cada vez mais claro que na teoria do teatro épico havia *uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica*. Na teoria de Brecht se aloja uma tese extremamente tradicionalista: o *enredo* continuou sendo para ele o alfa e o ômega do teatro. (LEHMANN, 2007a, p. 51)

Após traçar um longo panorama, indicando as origens estéticas e históricas do modelo pós-dramático, até chegar aos artistas-síntese desse teatro (Tadeusz Kantor, Klaus Michael Grüber e Robert Wilson), Lehmann enumera e destrincha os seus principais traços estilísticos: parataxe, simultaneidade, jogo com a densidade dos signos, superabundância, musicalização, dramaturgia visual, calor e frieza, corporeidade, teatro concreto, irrupção do real, acontecimento/situação. A efetivação e articulação desses procedimentos levam ao surgimento de uma cena pulsante, pulsional, teatro de situação, descomprometido com as exigências da *compreensão*<sup>4</sup>. Para Silvia Fernandes (2006), o teatro pós-dramático

É um modo novo de utilização dos significantes do teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (FERNANDES, 2006, p. 14).

O que estava latente na cena modernista, eminentemente dramática, agora surge como *modus operandi* de toda uma geração de artistas. A teatralidade ganha novos terrenos e novas formas de celebração estética. Liberto da devoção cega ao texto, o teatro pós-dramático articula com mais facilidade e criatividade os seus elementos de cena. Assim, a ironia e a metalinguagem manifestam-se não apenas na dramaturgia verbal, mas também, e principalmente, no trabalho dos atores, nas configurações do espaço cênico, na dramaturgia visual (figurinos, maquiagem, cenário, projeções de vídeo, etc.) e sonora. Mesmo importantes dramaturgos, como Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès e Copi ressaltam, na estrutura de seus textos, a inter-relação – e não supremacia – dos mesmos com os demais elementos da encenação. Todos os elementos apresentam-se em camadas autônomas, cruzando-

---

<sup>4</sup> No artigo *Motivos para desejar uma arte da não-compreensão* (2007b), Lehmann defende uma arte que não se subordine, e mesmo ataque, à exigência de se criar obras perfeitamente compreensíveis racionalmente.

se em uma rede de signos que aumenta exponencialmente a complexidade da ou das mensagens produzidas e circuladas durante o ato teatral.

Em uma época na qual o cinema tomou para si determinadas funções antes exercidas exclusivamente pelo teatro (a produção e apresentação de personagens e enredos naturalistas diante de um público, por exemplo), resta ao teatro voltar-se para si mesmo, para sua própria realidade – realidade que inclui imediatamente a presença e atuação do espectador (LEHMANN, 2007a, p. 82 e 83).

Em seu manifesto *O teatro é necessário?* (2004b), Denis Guénoun defende a idéia que, ao teatro, em cena, resta apenas o jogo dos atores. E é isso que o espectador contemporâneo quer ver quando vai ao teatro: não exatamente *o quê* os atores fazem, mas *como* eles fazem. O espectador quer participar, partilhar de um evento em que a teatralidade é o foco – a operacionalização da teatralidade, ali, em cena, no momento da apresentação, convertida, agora, em *apresentação*. Essa seria, segundo o raciocínio de Guénoun, a necessidade atual do teatro. Não mais contar uma história a partir de personagens, e sim utilizar esses possíveis personagens para o desenvolvimento pleno do jogo. E o jogo teatral não se restringe, de maneira alguma, ao palco. Ele se estende até o público (“algum público”), que joga ao olhar e ao interagir com a cena, que joga ao ver-se em uma situação na qual ele, espectador, é um jogador/ator em potencial.

A proposição de Guénoun inspira-se, mesmo que indiretamente, na crença de Nicolai Evreinov (1956) em um *instinto teatral*, que colocaria todo ser humano em um estado permanente de potência cênica, ou seja, todos são virtualmente atores e atrizes, todos são potenciais jogadores. Se o desejo de jogo, de teatralidade, faz parte da base psíquica e social dos indivíduos, então o teatro cumpre o seu papel ao possibilitar eficazmente essa vivência, iminentemente coletiva. Assim, a teatralidade (e sua decorrente metalinguagem) e a ironia tornam-se espécies de pilares estéticos e ideológicos<sup>5</sup> do teatro pós-dramático.

A obra de Lehmann já foi objeto de diversos estudos<sup>6</sup>: vários desses textos críticos, inclusive, apontam certas deficiências e mesmo inconsistências no discurso

---

<sup>5</sup> Ideologia como postura artística e social, como contexto integrado de pensamento e ação.

<sup>6</sup> A edição especial da revista *Humanidades*, Editora da UnB, nº 52, de novembro de 2006, é inteiramente dedicada à discussão do livro *Teatro pós-dramático*. Esta edição deu origem, inclusive, ao livro *O pós-dramático*, organizado por J. Guinsburg e Silvia Fernandes, publicado pela editora Perspectiva, em 2008. O artigo de Stephan Baumgärtel (*Um teatro contemporâneo como laboratório da fantasia social: alguns apontamentos acerca do teatro chamado pós-dramático*. In *Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas*. Vol 1, n. 09. Florianópolis: UDESC/CEART, 2007) também traz contribuições à discussão sobre o teatro pós-dramático.

empreitado pelo estudioso alemão. Silvia Fernandes (2006), mesmo admitindo a pertinência e a validade das colocações de Lehmann, questiona a falta de cuidado do autor ao não levar em consideração as transformações cruciais no trato para com o texto e os signos teatrais empreendidas desde o início do século XX, alocando-as sob a rubrica “pré-história”; e também por defender um termo genérico com tal grau de abrangência que abarca uma infinidade de manifestações cênicas, o que diluiria a sua eficiência epistemológica. Luiz Fernando Ramos (2006) é mais agressivo na sua crítica ao identificar e rejeitar uma postura evolutiva, progressista – de herança marxista – no pensamento de Lehmann. Ramos afirma que

A aceitação do conceito de pós-dramático está ligada, portanto, à crença de um desenvolvimento progressivo das formas artísticas que reflete as condições estruturais da sociedade a cada momento da história. Sem esse pressuposto fica difícil levar a sério o conceito até pela sua pretendida abrangência, reunindo artistas muito diferentes entre si e acomodados simplesmente pela simultaneidade de suas produções. [...] Talvez fosse mais produtivo admitir que, a despeito do desenvolvimento histórico, que gerou um paradigma novo como o da poética da cena, a tensão entre o dramático e o espetacular não se extingue por decreto. (RAMOS, 2006, p. 34).

Por mais válidas que sejam as objeções feitas ao conceito do teatro pós-dramático, interessa aqui o poder inseminador (criativo, filosófico) que essa proposição teórica tem sobre inúmeros artistas e pesquisadores. Se não pode ser tomado como panacéia para todos os dilemas analíticos das artes cênicas contemporâneas, oferece novas e provocativas visões sobre questões importantes muitas vezes negligenciadas, lançando desafios, incitando a mobilização não contra o texto ou qualquer outro elemento específico, mas a favor de uma cena viva, instável e convulsionada, enigmática, e livre de prerrogativas totalizadoras<sup>7</sup>.

## **Dissertação?**

Sublinho: cruzando meus anseios pessoais de criação artística e pesquisa acadêmica com uma primeira e panorâmica aproximação ao universo polimorfo do

---

<sup>7</sup> Seja pós-moderno, pós-dramático, performático ou qualquer outro termo, o teatro contemporâneo é também fruto da intersecção ininterrupta entre as várias disciplinas artísticas e também entre a infinidade de áreas do conhecimento (racional ou não).

teatro contemporâneo, optei por investigar *como a metalinguagem e a ironia podem ser articuladas e manifestadas na encenação contemporânea*. Quais são os procedimentos estéticos utilizados com maior frequência na construção de espetáculos metalingüísticos e irônicos, e como os mesmos podem atuar sobre e com o espectador, possibilitando (ou não) a instauração de uma cena aberta, plural, polissínica, não-unívoca, e que aceita (e até mesmo necessita) a participação do espectador como co-autor da cena. A pesquisa debruça-se, muitas vezes, sobre os elementos não-verbais da encenação, ultrapassando os limites do texto teatral.

Para exemplificar as reflexões teóricas apresentadas, e conectá-las às especificidades do fenômeno cênico, analiso quatro espetáculos de diferentes grupos curitibanos atuais: *Morgue Story* (2004), da Vigor Mortis; *Mulher artificialmente branca* (2006), da Barridos da Cena; *Gambiarra* (2008/2009), do Elenco de Ouro; e *O bom selvagem* (2006), da Kiwi Cia. de Teatro. O trabalho dessas quatro companhias é visivelmente marcado pela presença da ironia e da metalinguagem. No entanto, cada grupo possui, evidentemente, a sua especificidade estética, fazendo com que tanto a ironia quanto a metalinguagem se manifestem de maneiras bastante distintas em cada caso.

Ao escrever sobre estas obras, meu objetivo não é abordá-las como estudo de caso, percorrendo todos os meandros de seu processo criativo, sua formalização e todos os desdobramentos advindos de sua apresentação. Detenho-me, sim, sobre aspectos pontuais de cada etapa, resgatando-os de acordo com as necessidades do raciocínio teórico/estético desenvolvido. Resgate feito através de descrições, contextualizações e comentários analíticos. A metodologia utilizada para a análise das obras inclui: A) a minha presença como espectador nas apresentações; B) a realização de conversas informais e entrevistas (gravadas e transcritas) com os diretores e outros integrantes, sobre as montagens específicas e também sobre questões gerais relacionadas ao grupo e a suas realizações; C) a análise pormenorizada de registros em vídeo e fotografia dos espetáculos, além de textos de divulgação e programas distribuídos à platéia.

Para instrumentalizar a reflexão sobre as características de cada companhia analisada, abordo, ao longo dos capítulos, alguns temas pertinentes ao estudo do teatro contemporâneo:

Na esteira da teoria pós-dramática, mas sem se restringir a ela, surge o chamado *teatro de imagens*. Termo bastante fluído, instável, e sujeito a

categorizações irrefletidas e superficiais, o teatro de imagens apresenta-se como um território propício às experimentações cênicas de artistas como Robert Wilson, Richard Foreman, Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Gerald Thomas, Robert Lepage, grupo XPTO, dentre outros. Busco compreender a força geradora da imagem e a sua importância na lógica criativa do teatro – para então flagrar a irrupção da ironia e da metalinguagem dentro do raciocínio visual.

Se o teatro de imagens figura como elemento para a análise dos trabalhos da Barridos da Cena, a influência intertextual do *trash* nas artes também será útil nesse intuito. No entanto, é a Vigor Mortis a principal herdeira da “tradição” *trash* que surge no cinema e no teatro do início do século XX e contamina diversos campos artísticos até hoje. Para auxiliar na tarefa, apresentarei também importantes noções sobre o teatro do Grand Guignol.

As criações provocativas e orgiásticas do Elenco de Ouro exigem, por sua vez, uma breve mas acalorada discussão sobre o papel do *carnaval*, do dionisíaco na criação artística. A sociologia da orgia, a carnavalesco, o carnavalesco e a antropofagia são terrenos férteis para a compreensão dos espetáculos do Elenco de Ouro, que encontra clara influência na produção de José Celso Martinez Corrêa e Amir Haddad.

A questão do *político* também entra em cena, tendo como alvo principal (mas não único) os trabalhos de Fernando Kinas à frente da Kiwi Cia. de Teatro. Quais as diferentes (e principais) visões e posicionamentos em relação ao político na arte e, em especial, no teatro? O ativismo considerado em seu caráter macropolítico e micropolítico, como agenciamento e veículo do social. Tais visões são antagônicas ou apenas complementares? Como elas se relacionam e acabam por determinar projetos artísticos e escolhas estéticas? Um teatro questionador, atento às questões públicas (e também às singulares), trazendo consigo a carga revolucionária de figuras como Meyerhold e Brecht.

Ao observar as montagens, interessa-me a estreita relação que pode surgir entre metalinguagem e ironia. Ironia que potencializa o efeito de desconstrução (e re-construção) pretendido pela metalinguagem. Uma relação que não admite hierarquias, um não está em função do outro – existe, sim, uma simbiose profunda. Essa simbiose pode ser encontrada em diversos períodos da história, com especial força no Modernismo, mas também é marca fundamental da arte contemporânea.

Linda Hutcheon, ao traçar as características de uma poética do pós-modernismo, afirma que:

Ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a eles são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 43)

E mais:

Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica. (HUTCHEON, 1991, p. 62)

Ora, ter consciência dos contextos que determinam a produção e mesmo a recepção do discurso artístico e evidenciá-los – crítica e ironicamente – dentro da obra é metalinguagem pura. Toda ironia é implicitamente metalingüística, e toda metalinguagem é potencialmente irônica. A cena contemporânea esbalda-se nessa constatação, e utiliza-se sistematicamente desses recursos para a construção e desconstrução de suas formas/conteúdos.

Para percorrer esse caminho, a dissertação é estruturada em dois grandes capítulos. No primeiro capítulo, abordo os elementos e características processuais da *metalinguagem* (a partir de postulados da lingüística e da crítica de arte), e suas reverberações em uma arte, em um teatro que coloca a si mesmo como objeto de reflexão, que se interroga enquanto linguagem (auto-questionamento) diante do público, em cena, como forma de subversão da “ilusão” propiciada pelo teatro naturalista, incitando o espectador a pensar o teatro (e, com isso, a sua própria condição de espectador) dentro e durante a realização do próprio ato teatral. Após explicar sobre as funções da linguagem (JAKOBSON, 2005) e as características específicas da metalinguagem, em sua relação com a paródia e seu prolongamento como metateatro, fecho o foco sobre os espetáculos curitibanos escolhidos, um após o outro, descrevendo e analisando as diversas ocorrências metalingüísticas.

No segundo capítulo, realizo uma incursão pelas atuais definições de *ironia*, partindo de estudos lingüísticos e literários até chegar, por extensão, ao teatro. A

utilização da *ironia* (na dramaturgia, na encenação e no trabalho dos atores) parece ser um poderoso catalisador do fenômeno metateatral, ao desestabilizar e surpreender a expectativa do público, instaurando um ambiente dinâmico, uma obra aberta ao inusitado, ao lúdico e, também, à reflexão crítica. Iniciando com a apresentação de conceitos contemporâneos de ironia, sigo a reflexão tocando em aspectos cada vez mais controversos: o jogo da intertextualidade, a dinâmica das comunidades discursivas e a problemática questão da autoria, até chegar à acalorada discussão da(s) política(s) implicada(s) no fenômeno irônico. Ao contrário do capítulo anterior, as descrições e análises das ironias presentes nos espetáculos não se concentram ao final do texto: elas se espalham ao longo dos itens, pontuando e encorpando as etapas do raciocínio teórico e fornecendo bases empíricas para as discussões. Fechando o capítulo, mais algumas relações entre ironia e teatro, completando o panorama analítico proposto.

Ironia, metalinguagem, encenação contemporânea, cena curitibana. O que esperar desse(s) cruzamento(s)? Poderão essas experiências potencializar a criação das TAZ (zonas autônomas temporárias), proposta de ativismo anarco-artístico de Hakim Bey (2004)? As considerações finais, atentas às possíveis implosões irônicas da cena (detonadas por ações metalingüísticas), refletem sobre essas questões, direcionando-as para a abertura novos horizontes de pesquisa e criação artística.

# 1. A METALINGUAGEM



Scott McCloud

## 1.1 Fatores e Funções da Linguagem

O fenômeno cênico, como toda a arte, vive dentro de um processo de comunicação, uma geração/transmissão/recepção permanente de mensagens<sup>8</sup> (verbalizáveis ou não). Um fluxo dinâmico, multipolarizado e multidirecional que se estabelece e se materializa em cena. Para iniciar a compreensão dessa dinâmica, utilizarei os conceitos defendidos pelo lingüista russo Roman Jakobson no artigo *Lingüística e Poética* (2005), comentados e estendidos pelo poeta e crítico Haroldo de Campos (1977) e pela pesquisadora Samira Chalhub (2002)<sup>9</sup>.

Tanto Campos quanto Chalhub adotam integralmente as proposições de Jakobson, apresentando, em seus textos, além da descrição das definições originais do estudioso russo, alguns comentários e exemplos que aproximam tais conceitos da literatura brasileira – o que torna os dois trabalhos bastante similares<sup>10</sup>. Aproveito, então, a grande ressonância apresentada pelas idéias jakobsianas, e adoto-as aqui – como introdução ao estudo da comunicação cênica.

Para Jakobson (2005), todo ato de comunicação está estruturado e constituído a partir de seis fatores: A) o *destinador*, o emissor, a fonte; B) o *destinatário*; C) o *referente*, o objeto/contexto ao qual a mensagem se refere; D) o *contato* estabelecido entre destinador e destinatário; E) o *código* utilizado para a

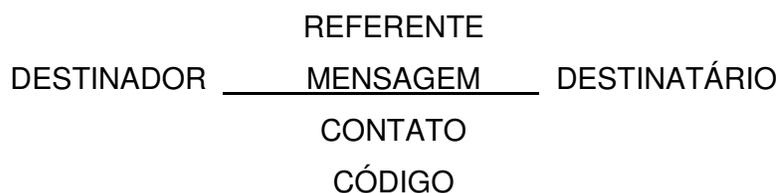
---

<sup>8</sup> Félix Guattari, por sua vez, afirma que “a gente não pode ter a pretensão de transmitir mensagens, idéias: há sempre também uma espécie de limiar a-significante, uma espécie de relação de apreensão que é da ordem do afeto, da ordem da interrogação muda. E isso também pode ter uma eficiência semiótica, eventualmente até maior que o fato de a gente catalisar ideais, tomadas de decisão do tipo ‘vamos fazer rádios livres’, ‘vamos fazer um grande encontro alternativo latino-americano’ e isso e aquilo. Tudo bem, pode até ser, mas me parece necessário sublinhar a existência dessas duas dimensões” (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p. 356). Num outro horizonte, Susan Sontag, em ensaio sobre a busca de interpretação racional das obras de arte, diz que “numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte” (SONTAG, 1987, p. 16); para então concluir que “em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 1987, p. 23).

<sup>9</sup> Sinalizo uma ressalva prévia ao trabalho de Jakobson: como lingüista, seu foco de análise é a linguagem verbal, a palavra. No entanto, nesta pesquisa sobre teatro, não me limito ao campo da linguagem verbal, pois levo em conta todos os outros elementos constituintes da cena (principalmente os não-verbais). Parto, então, da afirmação do próprio Jakobson de que tais conceitos, apesar de primeiramente identificados e estudados na linguagem verbal, são transportáveis para outras linguagens, outros sistemas de signos. Entretanto, ao longo da dissertação, a presumível aridez e o funcionalismo da visão estruturalista de Jakobson serão silenciosamente contaminados com outros aportes (mais transversais, opacos e fugidios), garantindo a diversidade conceitual necessária para as reflexões sobre a cena contemporânea.

<sup>10</sup> Apesar das similaridades, os dois autores têm intenções distintas: o objetivo final de Haroldo de Campos é analisar a poesia brasileira de vanguarda; já o livro de Samira Chalhub é dedicado ao estudo específico da metalinguagem.

transmissão da mensagem; F) a *mensagem* em si. De maneira simplificada, esquematizada, o processo de comunicação, a linguagem atua da seguinte maneira: o destinador envia uma mensagem ao destinatário; a mensagem se refere a um contexto, um objeto ou uma situação qualquer, e é transmitida através de um código em comum, dominado totalmente ou em partes pelos interlocutores, que, para iniciar e efetuar a comunicação, estabelecem um contato físico ou psicológico entre si<sup>11</sup>. Eis o quadro apresentado por Jakobson (2005, p.123):



Cada fator envolvido no ato comunicativo dá origem a uma função específica da linguagem. Como todos os fatores estão igualmente presentes no processo, articulando-se ininterruptamente (é justamente a articulação dos fatores que estabelece a comunicação), o que vai determinar a ocorrência e a identificação das funções da linguagem é a predominância momentânea de um ou outro fator. Essa hierarquização é móvel, e varia constantemente ao longo do fluxo da comunicação (CAMPOS, 1977, p. 137). É importante frisar, também, que uma mensagem pode apresentar (e geralmente apresenta) mais de uma ou mesmo todas as funções, ao mesmo tempo. O que vai permitir apontar a característica principal de determinada emissão é, novamente, o fator predominante, o foco.

Quando o foco do processo está no *destinador*, tem-se a função *emotiva* ou expressiva. Uma mensagem com esta função esmera-se em evidenciar os sentimentos, as emoções, as idéias particulares do emissor (sejam elas verdadeiras ou fingidas). Campos assinala que a função emotiva está diretamente relacionada ao *eu* (1ª pessoa), a pessoa que fala, que se expressa.

---

<sup>11</sup> Segundo Irene Machado (2005), Bakhtin rejeita, em seus estudos sobre a linguagem – desenvolvidos principalmente a partir da análise literária de romances –, a cadeia comunicativa proposta por Jakobson. Para Bakhtin, a interação entre falante e ouvinte é sempre ativa, de um lado e de outro. O ouvinte é sempre um contestador, pois reage pronta e ativamente à emissão do falante. Por outro lado, o falante é, também, um ouvinte, pois fala a partir de outras vozes que o antecederam. (MACHADO, 2005, p. 156 e 157) Não rejeito, de forma alguma, as afirmações de Bakhtin, inclusive por entender que elas não representam uma negação da teoria jakobsiana, mas apresentam um outro ponto de vista, complementar, sobre o mesmo fenômeno.

O deslocamento do foco para o *destinatário* dá origem à função *conativa*. A mensagem dirige-se diretamente ao receptor, ao *tu* (2ª pessoa) da construção, para quem se fala. Apresenta-se freqüentemente como uma ordem ou um pedido. O imperativo e o vocativo são as categorias gramaticais ligadas a essa função.

A função *referencial* decorre da predominância do *referente* na mensagem. O contexto, o objeto, a situação de que se fala é o mais importante – o *ele* (3ª pessoa), ou melhor, o *it* neutro do inglês. O objetivo é referir-se direta e claramente a coisas reais ou emitir conhecimentos lógicos sobre determinado tema. Para Campos, essa “é a função por excelência da linguagem do convívio diário” (1977, p. 138). Procura-se, então, eliminar qualquer ruído na transmissão da mensagem, que deve ser perfeitamente compreendida pelo destinatário.

Em emissões cujo objetivo principal é estabelecer, manter ou interromper o *contato* entre os interlocutores (item necessário para a efetuação da comunicação), sem uma relevante transmissão de informação, é predominante a função *fática*. Normalmente, tais expressões são bastante protocolares, ritualizadas, como “alô” (ao telefone), “claro”, “bem”, “como vai?”, etc.

A próxima função estabelecida por Jakobson é a *metalingüística*. Aqui, o foco é o *código* utilizado para a transmissão da mensagem. Como este é um dos conceitos-chave deste estudo, vou descrever as suas características com mais vagar um pouco mais adiante.

Fechando a lista de funções da linguagem, tem-se a função *poética*. Na função poética, a mensagem volta-se para si própria. A atenção está voltada para o *como* se diz, e não para o *que* se diz (a poética teria, então, objetivos opostos aos da referencial). A forma como a mensagem se estrutura, como se apresenta em sua materialidade. É o caráter palpável, físico do signo<sup>12</sup>, que marca definitivamente a sua diferença e distância em relação ao referente. A função poética não se limita à poesia, nem à arte, apesar desse ser o seu território mais fértil. A função poética é exercida, por exemplo, no momento em que, ao falarmos, preferimos utilizar determinadas palavras e não outras com o mesmo significado. Pois o que importa não é exatamente o significado, a mensagem, mas a forma como ela se materializa. Seleção, combinação, poder de decisão, escolha, gosto pessoal e mesmo estilo

---

<sup>12</sup> “Sob o ponto de vista da semiótica, a definição de signo comporta a idéia de que é algo que representa alguma coisa para alguém, sob certo aspecto e em certa medida” (CHALHUB, 2002, p. 21).

estão em jogo. Uma mensagem com grande carga poética expõe o signo enquanto arbitrariedade e provisoriedade, trabalhando com analogias de forma/conteúdo. Para Chalhub, “a função poética traz e torna presente o que existe em ausência na linguagem, ou seja, a equivalência de formas sígnicas.” (2002, p. 25) Na poética, portanto, a forma é o conteúdo.

A partir da relação entre os fatores e as funções da linguagem, Jakobson apresenta um quadro complementar ao descrito anteriormente:



Aprofundarei, agora, o conceito específico de metalinguagem, prestando atenção na sua estreita relação com outras funções, principalmente a poética.

## 1.2 Metalinguagem

Como já adiantei acima, na função metalingüística o foco da comunicação não é outra coisa senão o próprio *código* utilizado para se transmitir a mensagem. Código é o conjunto de sinais físicos (letras, palavras, sons, imagens, cores, posturas corporais, ritmos, etc.) convencionados previamente pelos interlocutores, ou melhor, é “o sistema que estabelece um repertório de signos e suas regras de combinação” (CAMPOS, 1977, p. 140). É através do código que a mensagem se materializa e se dirige ao destinatário.

Jakobson distingue dois níveis da linguagem: a linguagem-objeto, que fala de objetos (referentes externos), e a metalinguagem, que fala da linguagem (referente interno, auto-referência). Metalinguagem é, portanto, a linguagem falando sobre si mesma. O prefixo *meta* (de etimologia grega) significa mudança, posterioridade, transcendência, reflexão, crítica sobre.

Falar sobre o falar, escrever sobre o escrever, questionar e colocar em revisão o próprio ato de se comunicar são atitudes metalingüísticas. Expressões

cotidianas como “você está entendendo o que eu estou falando?” exercem a função de testar o código utilizado, de aferir a sua eficácia, de certificar-se de que o código escolhido está sendo suficientemente compartilhado pelos interlocutores. O dicionário é o exemplo metalingüístico clássico: palavras que falam de palavras. Nesse raciocínio, qualquer atividade crítica que analisa a utilização de determinado código por determinada linguagem é uma operação metalingüística – como esta dissertação.

Samira Chalhub (2002) define assim a função:

Nesse sentido, portanto, linguagem da linguagem (tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma *leitura* relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistema de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto. A extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, à idéia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem. (p. 08)

É precisamente o aspecto de leitura relacional, deflagrada e incentivada pela auto-referencialização, que mais interessa aqui. A metalinguagem como forma de abertura e exposição do ato comunicativo, que ganha auto-consciência e se vê em toda sua inteireza convencional, codificada. E essa auto-consciência é a chave, a ignição para uma posterior desestruturação e eventual re-estruturação da própria linguagem.

Tanto a função metalingüística quanto a função poética afastam-se do fator referente, deixam de buscar respaldo em uma realidade externa ao fenômeno comunicativo instaurado, e focam seus esforços nas condições, características e possibilidades internas do processo. Assim, vemos procedimentos bastante similares entre as duas funções, que percorrem caminhos interpenetrantes na formação de suas mensagens. Enquanto a metalinguagem trabalha em um plano mais geral, no plano do código utilizado pela mensagem, a poética debruça-se nos diferentes usos desse código, nas diferentes – inusitadas, inovadoras, imprevistas – formas que a mesma mensagem pode tomar (CAMPOS, 1977).

De fato, como destacado anteriormente, todas as funções estão sempre presentes na mensagem, e se relacionam dentro de uma espécie de hierarquia rotativa. Dentro da arte a função poética é, sem dúvida, a predominante. Mas outras funções aparecem no seu processo, com maior ou menor grau de subordinação à

poética, de acordo com a intenção e a ação do artista. Haroldo de Campos, em seu ensaio sobre a poesia brasileira de vanguarda, enumera rapidamente algumas dessas funções subordinadas, de acordo com os movimentos literários:

Assim, na *poesia clássica*, caracterizada pela épica, a função cognitiva ou referencial é associada preferentemente à poética, produzindo-se uma poesia da 3ª pessoa, impessoal, objetiva, descritiva. [...] Na *poesia romântica*, é a função emotiva, a poesia do eu-lírico, que ganha a palma sobre as remanescentes, associando-se à função poética. [...] Na poesia de vanguarda, então, o poeta, além de exercitar aquela *função poética* por definição voltada para a estrutura mesma da mensagem, é ainda motivado a poetar pelo próprio ato de poetar, isto é, mais do que por uma função referencial ou outra, ele é complementarmente movido por uma função metalingüística: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta. (CAMPOS, 1977, p.147 e 153).

O artista alia constantemente a função poética da sua arte a outras funções, de acordo com seu estilo e/ou intenções. Diferentes contextos estéticos, históricos, afetivos e sociais geram diferentes formas de elaborar e encaminhar mensagens artísticas. E as formas empregadas interferem nas relações de leitura(s) que se estabelecem entre artista, obra e leitor (espectador). Considero, assim como Campos, que a predominância da função metalingüística é marca da poesia (e da arte) contemporânea, pós-modernista, incitando novas posturas – mais abertas e referencializadas – tanto de artistas quanto de espectadores.

Sublinho a característica de *leitura relacional* da metalinguagem, apontada por Chalhub. A metalinguagem evidencia a estrutura intertextual da obra, contextualizando-a, historicizando-a. Exibe a conexão, em primeiro lugar, entre as diversas camadas de enunciação e significação do mesmo discurso e, em seguida, entre esse discurso e outros discursos artísticos, outras obras, sejam elas passadas ou contemporâneas. Uma obra nunca está solta no mundo, ela sempre se relaciona com o que já foi e o que está sendo produzido. O espectador, ao ler a obra, não lê apenas aquele discurso, isolado, e sim o vê em sua relação dinâmica com outras obras, congêneres ou não. Inúmeras camadas textuais são articuladas nos vários instantes do fenômeno artístico: da concepção à fruição, passando pela materialização da obra, tanto artista quanto espectador são irremediavelmente influenciados pelas suas experiências e referências culturais. Bakhtin, ao descrever a ação do falante (no caso, o artista), diz que

[...] ele não é o primeiro falante que interrompeu pela primeira vez o eterno silêncio do universo; ele não apenas pressupõe a existência do sistema da língua que utiliza como conta com a presença de certos enunciados anteriores, seus e alheios, com os quais estabelece todo tipo de relação (se apóia neles para problematizá-los ou simplesmente os supõe conhecidos de seus ouvintes). Todo enunciado é um elo na cadeia, muito complexamente organizada, de outros enunciados. (BAKHTIN *apud* MACHADO, 2005, p. 157).

O dialogismo defendido por Bakhtin reforça ainda mais, portanto, o caráter intertextual, múltiplo e interdependente do discurso artístico. A metalinguagem explicita essa realidade da arte, e chama o espectador para participar conscientemente dessa construção – e de sua constante atualização.

### 1.3 Metalinguagem e Paródia

Diversos são os procedimentos metalingüísticos possíveis de serem encontrados na arte. Dentre eles, a *paródia* é, talvez, um dos mais pertinentes para esta dissertação. Etimologicamente, paródia é entendida como contra-canto, “uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: *para – ode*)” (SANT'ANNA, 2007, p. 12). Assim, uma obra de arte paródica – como jogo intertextual – remete-se a uma obra de arte anterior (ou várias obras), apropriando-se de seus elementos constitutivos, suas formas, seus temas, alterando seus sentidos originais, geralmente ridicularizando-os. A paródia põe em destaque a *diferença*, a assimetria, e opera um efeito de deslocamento entre o plano “original” e o plano paródico. Se na paráfrase o sentido original é mantido e estendido, caracterizando uma transcrição, uma tradução, na paródia o sentido é subvertido e desviado, invertido.

Para Linda Hutcheon, a paródia diferencia-se da imitação, da citação, do pastiche e do plágio pois, além da intencionalidade declarada, embute em seu corpo a diferença:

Por esta definição, a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleuze 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1989, p. 54).

A teoria desenvolvida pela estudiosa canadense defende que, ao distanciar-se criticamente da sua referência original, a paródia não se prende exclusivamente ao seu efeito vexatório, ridicularizador (como a maioria dos críticos considera, inadvertidamente). A paródia pode assumir, inclusive, um caráter conservador, ou de homenagem mais ou menos direta ao parodiado. Ou seja, o “alvo” da paródia nem sempre é o parodiado. Desta maneira, a paródia deixa de se confundir com a farsa e o burlesco, que, segundo a autora, envolvem, estas sim, necessariamente o ridículo.

Na esteira de Bakhtin, tanto Sant'Anna (2007) quanto Hutcheon (1989) afirmam que através da paródia o artista insere-se e dialoga com a tradição da linguagem e dos cânones artísticos, retrabalhando-a, subvertendo-a e, em última instância, renovando-a e continuando-a. A despeito de ser considerada por alguns como uma arte parasitária, a paródia atesta a consciência histórica do seu autor que, desse modo, faz um “acordo” com o passado e transcontextualiza os códigos em questão (HUTCHEON, 1989, p. 128), marcando não apenas onde a arte está, mas também de onde veio. Mesmo que ridicularize (o que não acontece sempre) a obra original, o simples fato de tomá-la como referência já demonstra a legitimidade do parodiado: só se parodia algo suficientemente importante e reconhecível.<sup>13</sup>

Neste sentido, a paródia apresenta o mesmo paradoxo apontado por Bakhtin (1993) em seu estudo sobre o carnaval: se no carnaval ocorre um processo de inversão (deposição de reis, coroamento de loucos ou animais, travestimentos, etc) temporária, ou seja, delimitada e permitida somente em determinadas datas do ano, também na paródia ocorre uma espécie de *transgressão autorizada* ou *subversão legalizada*, pois, por mais transgressora que se pretenda, a paródia

postula, como pré-requisito para a sua própria existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis. Estas funcionam como normas e regras que podem ser – e logo, evidentemente, serão – quebradas. Ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção, mas, tal como no carnaval, só se pode fazê-lo temporariamente e apenas dentro dos limites autorizados pelo texto parodiado – quer isto dizer, muito simplesmente, dentro dos limites ditados pela “reconhecibilidade” (HUTCHEON, 1989, p. 96).

---

<sup>13</sup> Por conseqüência, a paródia não tem relação necessária com inovações radicais, sejam formais ou ideológicas. Se essas inovações acontecem, vem acompanhadas de outras motivações paralelas e complementares ao procedimento paródico.

Um aspecto bastante importante, também, é a relação entre *paródia* e *ironia*. Na sua teoria da paródia, Hutcheon (1989) considera a ironia como o procedimento discursivo, como a estratégia retórica que garante a necessária distância crítica entre parodiador e parodiado. A inversão semântica e a avaliação pragmática características da ironia são instrumentos utilizados pela paródia para efetuar seus deslocamentos, seus jogos de cópia e recriação. Assim, a ironia atuaria em nível microscópico (semântico) e a paródia em nível macroscópico (textual). Alguns anos mais tarde, em um estudo dedicado especificamente à prática irônica, a autora revê essa relação a partir de um refinamento do conceito de ironia (HUTCHEON, 2000), como poderá ser visto no próximo capítulo.

De qualquer modo, a utilização da ironia é um dos elementos de aproximação e diferenciação entre a *paródia* e a *sátira*: ambas partem da imitação e implicam um distanciamento crítico (baseado na inversão e avaliação irônica); no entanto, enquanto o objetivo da paródia é “intramural”, mais ligado a questões estéticas e textuais, acolhendo simultaneamente posicionamentos contrários e também reverentes ao parodiado, o objetivo da sátira é “extramural”, no campo social ou moral, mais agressivo, julgador, e prioritariamente depreciativo, escarnecedor.

Dentro dos limites desta dissertação, interessa ressaltar o caráter de auto-referencialidade que a paródia confere à arte. Auto-referencialidade que evidencia, metalinguisticamente, a dependência da obra em relação ao seu contexto histórico, estético e de enunciação. As relações de poder implicadas na idéia de “autoria” e de “originalidade” (sob um ponto de vista romântico) são desmistificadas quando a obra as revela em toda a sua arbitrariedade, expondo a si própria como fruto dessa arbitrariedade (HUTCHEON, 1989, p. 113). Se, assim como a ironia, a paródia necessita da participação ativa do leitor ou do espectador na construção da sua significação (através da identificação e da leitura intertextual dos elementos paródicos), a idéia de autoria é relativizada, sendo compartilhada (em maior ou menor grau) entre todos os participantes do processo enunciativo: reverberações da crise da noção do sujeito como fonte coerente, unidirecional e constante de significação<sup>14</sup>. No entanto, é prudente não vincular diretamente a participação do espectador na geração do sentido com ideais de democracia e liberdade – embora tal situação geste mais fertilmente essa possibilidade.

---

<sup>14</sup> A metalinguagem proposta pela paródia assume, assim, particular importância metodológica para as práticas artísticas que serão aqui analisadas.

## 1.4 Metateatro

Depois de delimitar o conceito de metalinguagem, e flagrá-lo processualmente na paródia, inicio a aproximação ao universo do teatro. É perceptível, a partir dos trabalhos e propostas de artistas como Alfred Jarry, Meyerhold, Pirandello, Brecht, Jean Genet, Heiner Müller, Gerald Thomas, Fernando Kinas, dentre tantos, que a metalinguagem (paródica ou não) é um recurso utilizado com freqüência na arte e no teatro, mais ainda a partir do final do século XIX. Aplicando-se primariamente a definição de metalinguagem ao teatro, cunhou-se o termo *metateatro*. Busco em Patrice Pavis uma primeira conceituação de metateatro:

A metateatralidade é uma propriedade fundamental de toda comunicação teatral. A “operação meta” do teatro consiste em tomar a cena e tudo o que a constitui – ator, cenário, texto – como objetos disfarçados de signo demonstrativo e denegativo (“isto não é um objeto, mas uma significação do objeto”). Assim como a linguagem poética se designa como procedimento artístico, o teatro se designa como mundo já contaminado pela ilusão e pela teatralidade. (PAVIS, 1999, p. 241)

No teatro, a metalinguagem manifesta-se, portanto, em todos os elementos sógnicos, sob diversas dinâmicas, não apenas no texto ou no enredo, como uma primeira abordagem, iminentemente dramaturgic, poderia sugerir. Estabelece relações esfumaçadas entre arte e realidade, ao ligar a obra ao contexto simbólico que constitui a chamada “vida real”.

Ao se falar de metalinguagem no teatro, torna-se inevitável tocar na obra do dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Sábado Magaldi, ao falar da peça *Seis personagens à procura de um autor*, de 1921, afirma que o texto, “desmontando para o público o processo da criação, é talvez a obra mais fascinante do dramaturgo e um dos documentos fundamentais sobre a experiência criadora na história literária” (MAGALDI, 1977, p. 74).

Pirandello propõe, em sua obra, o que é chamado de “peça-dentro-de-outra-peça”: quando o enredo traz, como personagens, atores e demais trabalhadores teatrais preparando ou apresentando uma peça (no caso de *Seis personagens...*, além dos atores e técnicos, os próprios personagens de um texto qualquer ganham

vida e se materializam na realidade encenada pela peça). Trata-se de um recurso metalingüístico. No entanto, ao apresentar para o público (ele apresenta, em última instância, para o leitor, visto que é um dramaturgo) os procedimentos de criação de um espetáculo teatral, ao expor, metalingüisticamente, a atividade profissional que existe por detrás de uma montagem, ou seja, ao abordar elementos de *realidade* inerentes ao fato cênico, Pirandello insere-os em uma ficção fechada (os textos sempre chegam prontos, acabados, impressos, disponíveis em livros e toda sorte de suportes literários). Ou seja, o autor italiano, por mais que fale da realidade, cria uma ficção tradicional, distante da presentificação *real* operada pelos atores *reais* que porventura encenam suas peças: ficamos atolados no terreno na representação, do simulacro de realidade. A alteridade ficcional não é minimamente abalada – o que temos são personagens tradicionais que por acaso são artistas.

Não aponto essas características da obra pirandelliana com a intenção de apresentar algum julgamento de valor, menosprezando os textos. Quero apenas registrar que a metalinguagem oferecida por Pirandello não é suficiente para responder as questões levantadas por esta dissertação. Procura-se menos uma simulação de uma exposição dos mecanismos teatrais que uma postura efetivamente metalingüística, que fracture o espetáculo em seu momento mesmo de acontecimento, ao vivo, irreversível e pulsional.

Há, ainda, um outro enfoque do acontecimento metateatral. Lionel Abel (1968), debruçou-se sobre o tema, batizando oficialmente, inclusive, o referido fenômeno. Para Abel, o metateatro é mais do que simplesmente uma “peça-dentro-de-outra-peça”. O conceito de metateatro seria constituído por dois postulados básicos: a) *o mundo é um palco*; b) *a vida é um sonho*. Uma metapeça é dotada, portanto, de uma forte auto-consciência – ela e seus personagens. Eles sabem que representam aspectos de uma vida, de uma realidade que já é, por sua vez, altamente teatralizada<sup>15</sup>. É a representação de uma representação. Embora, a partir desses postulados, qualquer peça possa ser potencialmente uma metapeça, é justamente a auto-consciência, a intencionalidade e a deliberada concordância e afirmação desses postulados que institui o metateatro como tal. Assim, uma obra

---

<sup>15</sup> Encontra-se, aqui, uma influência do pensamento do teórico russo Nicolai Evreinov (1956) sobre a teatralidade e o chamado *instinto teatral*, bem como das reflexões sociológicas de Goffman (2005): a idéia de uma sociedade que *representa*, composta por indivíduos que representam cotidianamente suas vidas, suas relações, suas reações, suas convicções, seus desejos; isso tudo conectado à idéia do *prazer* que o *jogo* de representar (a ficção) proporciona, o prazer de ser outro, em outros lugares, em outras situações.

metateatral re-teatraliza a vida, expondo os mecanismos de uma teatralidade enraizada dentro e, principalmente, fora da arte instituída.

Outro aspecto assinalado por Abel como definidor do fenômeno metateatral é a existência de personagens-dramaturgos, ou seja, personagens que, tamanho o seu grau de auto-consciência, dramatizam-se a si próprios e influenciam diretamente no destino dos outros personagens – são responsáveis (ou tentam ser) por seu próprio enredo<sup>16</sup>. Hamlet, Cláudio, Polônio, Próspero e Caliban são alguns dos personagens shakespearianos citados como exemplos de personagens-dramaturgos. A metalinguagem acontece na medida em que se evidencia no palco, através desses personagens, a maneira como são constituídos e manipulados os enredos teatrais. Além de Shakespeare, Abel identifica esses elementos na obra de outros artistas, principalmente dramaturgos, como Calderón de La Barca, Pirandello, Genet, Brecht e Beckett.

As proposições de Abel são pertinentes na medida em que rompem com a concepção primária e simplista de metateatro como “peça-dentro-da-peça”. A metalinguagem é tomada, assim, como elemento básico da estrutura, da forma da peça, e não apenas como conteúdo referencial, representacional. No entanto, a análise do autor limita-se ao campo da dramaturgia verbal, do texto – conceitos advindos de um moribundo “textocentrismo” permeiam toda a obra. A teatralidade é flagrada, assim, somente em um de seus aspectos: as falas dos personagens e o enredo. Ficam de fora elementos importantes na configuração da teatralidade, como os elementos extratextuais do espetáculo, sejam eles visuais, sonoros, espaciais ou sociais. E o crucial: Abel parece não se importar com o papel fundamental do espectador na constituição da teatralidade da obra – sua presença, mesmo que virtual (no caso de uma análise dramatúrgica), é simplesmente ignorada. Faz-se necessária, portanto, uma transposição, uma tradução crítica da análise textual para uma análise mais alargada, que dê conta desses diversos itens. Buscar referências em outras modalidades artísticas, como as artes visuais, a música e a arquitetura, e

---

<sup>16</sup> Flagra-se, mais uma vez, a influência das idéias de Bakhtin, conforme apresentadas por Paulo Bezerra (2005): o romance polifônico também seria composto por personagens auto-conscientes, por vozes que escapam do controle autoritário do escritor. “No enfoque polifônico, a autoconsciência da personagem é o traço dominante na construção de sua imagem, e isso pressupõe uma posição radicalmente nova do autor na representação da personagem. [...] Por isso, o autor do romance polifônico não define as personagens e suas consciências à revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois as sente a seu lado e à sua frente como ‘consciências eqüipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusíveis’ como a dele, autor.” (BEZERRA, 2005, p. 193 e 195).

cruzá-las com as especificidades do teatro pode ser uma alternativa para se fugir da análise dramatúrgica literária.

É fundamental atentar para os primeiros efeitos – transgressores – possíveis da prática metateatral: ao fazer da própria realidade do teatro a sua ficção, esfumaçam-se e diluem-se as fronteiras conceituais e simbólicas entre a ficção e a realidade, entre o espaço concreto da ação e o espaço imaginário da convenção, entre *o que* se diz e *o como* se diz, entre o autor e a obra, entre o produtor e o produto, e entre o artista e o espectador. A abertura pode ser tão grande que todos entram e saem livremente dos espaços e dos tempos surgidos ou percebidos na realização do espetáculo. Uma questão que se coloca é: se se encontram os mesmos elementos e procedimentos tanto na realidade quanto na ficção, e se o *espaço outro* já não é mais tão *outro* (e sim um único espaço, fundido, cambiante, vital), como sobrevive a teatralidade (FÉRAL, 2003)? Em que lugar encontra respaldo para, mesmo num ambiente de extrema exposição, agir e reger o ato cênico? Uma possível resposta seria a de que esses limites fundadores da alteridade não são extinguidos, apenas denunciados e altamente relativizados. A implosão promovida pelo paroxismo da metalinguagem no teatro abre caminho para novas construções cênicas, desestabilizadas desde a sua raiz – e é essa desestabilidade uma das maiores delícias da cena contemporânea.

## 1.5 Exemplos Curitibanos

### 1.5.1 Kiwi Companhia de Teatro

Ao se falar em metalinguagem no teatro curitibano, o nome do diretor e dramaturgo Fernando Kinas é quase uma unanimidade<sup>17</sup>. Trabalhando desde 1996 com a *Kiwi Companhia de Teatro*<sup>18</sup>, Kinas desenvolveu uma sólida linha de pesquisa, criação e posicionamento artístico, sob influência das obras e propostas

---

<sup>17</sup> Após anos de produção na capital paranaense, Kinas e sua companhia estão atualmente sediados na cidade de São Paulo.

<sup>18</sup> Demian Garcia, Fabio Salvatti, Fernanda Azevedo e Márcia Bechara são os outros integrantes fixos da companhia. Mais informações sobre o grupo podem ser encontradas no endereço: [www.kiwiciadeteatro.com.br](http://www.kiwiciadeteatro.com.br).

de Meyerhold, Brecht e Reza Abdoh, em especial. Dentre os vários trabalhos da Kiwi, o espetáculo *O bom selvagem*, estreado em 2006, no Teatro José Maria Santos, é uma boa fonte de exemplos tanto de metalinguagem quanto de ironia. Eis.

Entrando no teatro, vê-se um palco aberto, sem cortinas. O chão, vermelho e liso, estipula uma área bastante demarcada no palco. À esquerda, no fundo, duas pequenas caixas de som escondem um toca-discos (discos de vinil) portátil. Na direita, na boca de cena, um pedestal com um microfone, e uma bancada (já fora da área vermelha do chão, mas ainda ao alcance da mão), com alguns adereços e uma pequena mesa de som. No fundo da cena, um grande telão branco onde se projeta a frase “‘Eu sou um tupi tangendo um alaúde’ Mário de Andrade”. A obra dá algumas de suas cartas: a proximidade entre palco (aberto, totalmente visível) e platéia; o estabelecimento de um espaço cênico vazio e funcional; a utilização de recursos audiovisuais; a citação (reconhecível ou não) de textos de outros autores.

A configuração visual do palco apresenta um dos primeiros e mais insistentes elementos de metalinguagem de *O bom selvagem*: o ângulo formado entre o plano horizontal (chão vermelho) e o plano vertical (telão branco), ambos da mesma largura, é de 90°, reproduzindo em grande escala o esquema tradicional das composições visuais tridimensionais, 1º diedro da geometria descritiva, área básica da convenção onde, a partir do cruzamento de projeções bidimensionais, constroem-se imagens em três dimensões. O cenário de Fernando Marés, mesmo carregado de cor – vermelho sangue – é bastante limpo. Ao delimitar no espaço uma área visual estritamente convencional, o cenário estipula o lugar e adianta as regras do jogo: tudo aqui é convenção, é projeção bidimensional travestida de objeto tridimensional, tudo aqui é construído e observável, é cênico, é teatral. Não há a necessidade nem a intenção de se representar algum outro lugar, referir-se, como signo naturalista, a algum outro local (uma sala, uma casa, um escritório, uma praça ou outro ambiente cotidiano qualquer). O cenário apresenta a si mesmo como cenário, como arquitetura neutra a ser preenchida pelos corpos. É claro, nenhuma arquitetura é realmente neutra, como nada, em última instância, o é. A pretensa neutralidade do cenário é apenas mais um artifício a ser exposto pela montagem.

E aqui, o jogo metalingüístico arranha um dos seus perigos: ao apresentar em cena, em si mesmo, a limitação convencional da linguagem visual geométrica, o cenário acaba por limitar a si próprio e também o ator – ambos estão presos nas grades da convenção, nas fronteiras visuais e ideológicas do teatro “à italiana”. De

qualquer forma, o perigo é algo potente – se, por um lado, a cena permanece refém da própria rigidez visual (formal) e deixa de conquistar novos espaços, de se lançar a novas e imprevisíveis situações, ficando a passear tímida dentro de sua cerca protetora, por outro lado, ao permanecer no lugar, debatendo-se contra a cerca, a cena sublinha e denuncia a existência da tal cerca, existência muitas vezes tida como “neutra” ou irrevogável, ou seja, a cena “sacrifica-se” ao aceitar a limitação da linguagem para então poder aviltá-la.

Um ator cruza tranquilamente a boca de cena, e posiciona-se junto ao pedestal, de frente para a platéia. É Clovis Inocência, ator curitibano radicado na Suíça<sup>19</sup>. Uma voz masculina em *off* diz um texto em uma língua aparentemente indígena; logo após, uma voz feminina, também em *off*, diz o mesmo texto em uma língua aparentemente eslava. Durante os dois textos, o ator tenta traduzi-los em Libras<sup>20</sup>. Então, é a vez do próprio ator dizer o mesmo texto, agora em alemão (seu idioma cotidiano atual). Ao final do texto, Clovis olha o telão e lê, silenciosamente, a frase de Mário de Andrade. A projeção não é ignorada pelo atuante. Ela está ali e, como todos os demais elementos de cena, é reconhecida como tal e constantemente atualizada pelo ator. É importante notar que o ator não só tem consciência dos elementos com os quais convive naquele espaço e tempo, como expõe e compartilha com os espectadores essa consciência.

Inicia-se, neste momento, um dos procedimentos de cena mais peculiares de *O bom selvagem*: o ator vai até o fundo do palco e pega um tambor, vem até o microfone, aciona um botão na mesa de som e começa a tocar o instrumento. Após algumas batidas ritmadas, o ator pára e o botão da mesa é novamente acionado. Ouve-se, então, o som das batidas, agora gravadas, nas caixas de som do teatro. A gravação acontece naquele instante, precisamente. O efeito é utilizado em diversos momentos da peça, em diferentes situações. Após o tambor, uma cuíca é tocada, gravada e reproduzida, somando-se ao som das batidas do tambor. Música. O que era som “ao vivo”, orgânico, efêmero, transforma-se em gravação, bits, sons reprodutíveis, “eternos”. O espectador testemunha a criação técnica e o encaminhamento da sonoplastia, que se constrói, aos poucos, em cena aberta,

---

<sup>19</sup> Na época da montagem de *O bom selvagem*, Inocência já residia fora do país, retornando temporariamente ao Brasil especialmente para a criação e temporada do espetáculo. Clovis participou de outros espetáculos de Kinas, como *R* (1997), *Um artista da fome* (1998) e *Tudo o que você sabe está errado* (2000), o que confere profundidade à parceria criativa ator/diretor.

<sup>20</sup> Linguagem Brasileira de Sinais.

diante de todos. A soma dos sons dos vários instrumentos forma uma espécie de samba. Música brasileira? De quem se está falando?

Ao som do próprio samba, Clovis dirige-se à platéia. “Boa noite. Nós estamos aqui para dividir com vocês os resultados provisórios de uma pesquisa. Ela cobre cinco séculos, começando com os primeiros contatos entre europeus e índios brasileiros.” Anuncia-se o tema central do espetáculo: a relação fantasiosa e, por isso mesmo, profícua em preconceitos, injustiças e atrocidades, entre os povos indígenas (brasileiros, em especial) e os colonizadores europeus, e quais as correlações possíveis entre a colonização iniciada 500 atrás e a atual – uma das premissas do trabalho é que “o mundo do século XVI é parente do mundo do século XXI.” O espetáculo propõe a discussão a partir de uma pergunta: “Há alguns meses nós nos perguntamos e agora perguntamos a vocês. [...] O que acontece quando diferentes se encontram? Aliás, quem e o quê define a diferença?” A exposição das diferenças entre visões de mundo, atitudes, comportamentos, opiniões geradas a partir desses contatos e ao longo dos últimos 500 anos, no Brasil e no mundo, é a guia mestra da montagem. Nesta cena inicial, expõem-se, além das regras básicas do jogo que se instaura (esta é uma peça de teatro; o tema desta peça é a relação colonizador/colonizado; a sonoplastia e outros efeitos cênicos são criados em cena; o ator não “encarna” personagens e dirige-se diretamente à platéia...), também algumas das condições de produção da obra anteriores à presença da platéia (“há alguns meses nós nos perguntamos...”), trazendo à tona, mesmo que sutilmente, aspectos considerados não-artísticos, mas que constituem a estrutura da linguagem *teatro*. O prólogo é encerrado com a afirmação, devidamente capturada pelo gravador e ecoada repetidas vezes, de que esse tema necessita ser abordado e pensado, “*e que pode ser pensado em cena*”. Tal afirmação – que, olhando-se o conjunto da obra de Kinas, funciona como uma espécie de manifesto de intenções artísticas – se repete em vários momentos da peça.

Neste pequeno trecho é possível perceber vários aspectos da função metalingüística e como ela pode ser utilizada na estruturação da cena. Em *O bom selvagem*, o teatro fala de si mesmo, expõe abertamente sua condição de obra em processo, de construção deliberada de imagens e, por isso mesmo, sujeita ao acaso, ao erro. E os recursos metalingüísticos não se restringem ao prólogo, eles perpassam todas as cenas. Em determinado momento, na metade da apresentação, uma pausa: o ator anuncia que, naquela parte da peça, eles interagem com a

platéia. Pergunta se todos topam. Ele explica: “Para a próxima cena, a gente precisa de uma grande risada. E eu gostaria de gravar a risada de vocês. Tudo bem?” Pergunta se querem treinar antes, pois, “no teatro se ensaia tudo antes”. Conta uma piada: “O que é que tem dois no céu e dois na Terra?... Os Trapalhões!” Risadas na platéia. Parte-se para a gravação. Microfone apontado para o público. Um, dois, três e... todos riem, incentivados pelo ator, que, ao final da risada, elogia e agradece a participação. Na cena seguinte, a gravação é executada e serve como sonoplastia, como contraponto ao texto da carta de Pero Vaz de Caminha, dita pelo ator. *Voilà*, o público está na cena. A platéia contribui para a criação da cena, em cena (afinal, aquela não era uma pausa, um intervalo, e sim mais uma das cenas da peça). A cena se abre e, ao mesmo tempo em que se expõe, engole o espectador, colocando-o, em parte, em cena. Em todo caso, o espectador participa de maneira controlada: a participação limita-se ao cumprimento de uma instrução apresentada pela obra. A partir desse momento, o público se vê (se ouve) no palco, contracenando com o ator, mesmo não tendo saído de suas poltronas. E aqui, uma nota: como se dá essa contracena? É, de fato uma contracena, já que quem aciona o botão, controlando a entrada, a saída e o volume das risadas é somente o ator? A abertura proporcionada pela ação metalingüística serve como tática para a apropriação e manipulação de uma ação (o riso, aquele riso) da platéia. Uma vez gravada, a risada do público não é mais do público, e sim do espetáculo. Eis o vislumbre de um processo criativo.

Outro aspecto importante é que o ator não representa um personagem (embora alguns personagens-tipo sejam sugeridos pontualmente), ele é sempre ele mesmo (Clovis continua sendo Clovis), ou ao menos um “ele mesmo” cênico (um “Clovis em cena”, trabalhando). O ator assume uma postura muito próxima a de um palestrante, um conferencista, apresentando, distanciando, os textos e demais elementos cênicos, conduzindo e materializando o raciocínio da dramaturgia. Contracenando com os vídeos projetados, o ator apresenta informações, faz comentários, cria ambigüidades, pratica ironias. Sublinhando a procedência dos fragmentos de textos utilizados<sup>21</sup>, o ator denuncia a autoria (carregada de significação) e a contextualiza, historicizando a origem do seu próprio discurso.

---

<sup>21</sup> O roteiro, assinado por Kinas, é composto a partir de escritos de Michel de Montaigne, Jean-Jacques Rousseau, Pero Vaz de Caminha, Binot Paulmier de Gonneville, Bartolomé de Las Casas, Elisabeth Bishop, dentre outros.

Projeções de vídeo, vozes em *off*, a sonoplastia como texto, uso de placas, falas direcionadas à platéia, referências diretas e indiretas ao ato de fazer e fruir teatro: são alguns dos procedimentos metalingüísticos herdados, em parte, tanto de Meyerhold quanto de Brecht. Procedimentos que questionam os limites do fenômeno teatral, relativizando-os perante os espectadores. Meyerhold propunha um jogo de ostentação da teatralidade, de mostrar em todos os momentos, ao espectador, que se está fazendo teatro.

Enfim, depois do diretor e do ator, o método de estilização supõe no teatro um quarto criador: o espectador. (...) Em um teatro de convenção consciente, o espectador não esquece, por um instante sequer, que se encontra diante de um ator que representa, como o ator não esquece por um instante que se encontra em um palco. No entanto, consegue-se um sentimento de vida sublimado, apurado. Muitas vezes mais vê-se o *palco* e mais o sentimento da *vida* é poderoso. (MEYERHOLD, 1969, p. 38)

Brecht também se utilizava da metalinguagem na instauração de um distanciamento, ao quebrar a estrutura convencional da fábula teatral e expor os seus mecanismos.

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (BRECHT, 2005 p. 104)

E, também, Fernando Kinas, ao falar da forte presença da metalinguagem em seus trabalhos, afirma que

A metalinguagem é um instrumento, entre outros, para colocar em discussão os limites e os poderes do próprio teatro e da arte em geral. Fazer isto me parece ser uma das tarefas importantes no horizonte contemporâneo. Ela permite, também, um jogo mais rico de referências, e re-significações, entre criadores e público (KINAS, 2008).

Para os três artistas, a metalinguagem aparece não apenas como efeito de linguagem, jogo de (auto)referências – é, antes de mais nada, um meio, “instrumento”, ferramenta para a efetivação de um projeto artístico mais abrangente, focado na instituição do teatro como agente político. A abertura e a exposição dos mecanismos técnicos e poéticos do espetáculo como forma de desvelar a “magia” do teatro, desalienando o espectador do processo criativo, incitando-o a também

refletir sobre o estado das coisas (e de si mesmo, por extensão). Pensar o teatro como prática política. Reivindicar para a cena o poder problematizador e mobilizador do posicionamento político.

Bernard Dort (1977, p. 365) introduz a questão da vocação política do teatro indicando o freqüente equívoco de se tomar a expressão teatro político como sinônimo de teatro engajado, teatro didático, de declarada tomada de posição. Para Dort, deve-se entender político como tudo aquilo que se relaciona com os interesses públicos, e que, portanto, o político do teatro estaria relacionado não apenas com a obra e o seu conteúdo, a sua “mensagem”, mas abrangeria globalmente todo o exercício teatral, fundado nas especificidades da relação entre palco e platéia.

Alinhado com a perspectiva de Dort, segundo a qual todo teatro é ontologicamente político, Denis Guénoun (2003) parte da tese de que toda a convocação pública de pessoas e a subsequente realização de uma reunião, de uma assembléia é um ato político. Tal convicção fornece a base para as concepções político-teatrais do pensador francês:

O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembléia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembléia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem. (GUÉNOUN, 2003, p. 15).

O fenômeno teatral transborda os limites do espetáculo em si, fazendo com que sua força política perpassasse diversas instâncias para além do palco (no caso de haver, de fato, um palco). Assim, dizem respeito ao posicionamento político dos artistas cênicos questões tidas por muitos como “extra-teatrais”, como a escolha do tipo de espaço onde se realizará a encenação, a localização e o contexto histórico/social deste espaço, o valor do ingresso, a forma de divulgação do espetáculo, e, antes, as formas de financiamento da produção, a estruturação profissional e criativa da equipe. Enfim, tudo o que diz respeito, nas mais diversas esferas, às relações múltiplas que se estabelecem entre artistas, espectadores, e

todos aqueles que trabalham, direta ou indiretamente, no processo teatral<sup>22</sup>. Este aspecto é preponderante no trabalho de Kinas, segundo ele mesmo:

O “pensar” está sempre em movimento. E nossas proposições sobre como estimular o pensamento no teatro, também. Portanto, seus agentes e suas características não são sempre as mesmas, embora a nossa busca seja a de facilitar a criação de uma comunidade (equipe de criação, técnicos do espaço, público, imprensa etc.) capaz de refletir tanto sobre o trabalho cênico em questão, quanto sobre o teatro em geral, a sociedade em que ele acontece e o mundo em que todos vivemos. E isto deve acontecer em todos os momentos, antes, durante e depois, por exemplo, de uma temporada, ou mesmo de uma apresentação isolada. As apresentações são, tão somente, um momento concentrado deste processo de tentar entender e transformar o mundo e a nós mesmos. O pensamento deve ser visto como um antídoto ao conformismo, à chatice, ao primarismo analítico, à vulgaridade, à falta de bom humor e à mercantilização – das coisas e dos bens simbólicos (KINAS, 2008).

Tanto para Dort quanto para Guénoun, o teatro proporciona à platéia uma experiência compartilhada. A experiência teatral é sempre uma experiência coletiva, na qual cada espectador, além de ver, ouvir e sentir as manifestações advindas da cena, quer também ver, ouvir e sentir os outros espectadores, gerando um sentimento de pertencimento, de reunião, de comunhão. A urgência de um *estar-junto* é a força que move e une as pessoas no fenômeno teatral. Segundo Michel Maffesoli (2005b), a grupalidade, o estar-junto antropológico, o ideal comunitário é a força motriz do político. A negação da individualidade (vista como fonte de morte, de finitude) em favor de um espírito de comunidade, de coletividade, de um corpo social (em detrimento de um corpo pretensamente individual) faz com que a prática política seja fundada em um sentimento de fraternidade:

Existiriam muitos outros exemplos a dar e mostrar que o político em geral, mas também a política, em suas manifestações profissionais, partidárias e mesmo nas manifestações mais desinteressadas ou idealistas, repousa sobre um substrato comunitário de uma paixão partilhada ou sobre a nostalgia de uma fusão fraterna arquetipal. [...] Como se pode ver, o deslizamento sucessivo das noções utilizadas por mim tende a mostrar que, da utopia à banalidade cotidiana, o *pressuposto* do político é mesmo a

---

<sup>22</sup> Desde 2003 realiza-se, periodicamente, o *Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo*, onde são discutidos temas relativos aos processos de criação cênica contemporâneas no Brasil – em diálogo com outros países da Europa e da América Latina. Nestas discussões, a relação entre produção artística e o questionamento político é bastante recorrente, gerando férteis reflexões, provocações e intercâmbios. Vale a pena conferir a coletânea de artigos e entrevistas publicada pelo encontro: *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea* (2008). Além disso, importantes movimentos de articulação política vêm se consolidando no Brasil nos últimos anos, como o Arte Contra Barbárie, a Redemoinho (recém-extinta), a Cooperativa Paulista de Teatro, e os diversos movimentos de teatro de grupo, como o de Curitiba.

fraternidade, mais ou menos mítica. Esta pode ser repleta de amenidade ou, ao contrário, tensão total. Nada importa além da relação, do relacionamento, o tropismo que me empurra para o outro e faz com que, reconhecendo-o (mesmo como meu inimigo), eu me reconheça. (MAFFESOLI, 2005b, p. 184, 186 e 187).

A arte, e, mais fortemente, o teatro, é responsável por evidenciar e potencializar o desejo do estar-junto que cimenta a vida social. O teatro oferece, então, um lugar privilegiado para a confraternização<sup>23</sup>, para o compartilhamento da experiência de coletividade. A assembléia (teatral) citada por Guénoun não é nada mais que o exercício vivo do político, enquanto lugar para a deliberação, para a tomada mais ou menos explícita e consciente de posição; enquanto confronto e convivência direta com o outro, com o corpo social que define, por sua vez, o suposto corpo individual. O teatro como festividade, como tempo e espaço de relacionamentos difusos e/ou acentuados, como reunião acirrada e inflamável de subjetividades. Não é por acaso, portanto, que a atividade cênica seja frequentemente alvo de perseguição, controle e censura por parte de regimes totalitários, ditatoriais (de direita ou de esquerda), que percebem na reunião convocada pelo teatro um potencial e indesejável nicho de conscientização e resistência coletiva.

Além (ou aquém) desse caráter global, societal (MAFFESOLI, 2005a) da manifestação política no teatro, muitos artistas, críticos e estudiosos consideram que um verdadeiro teatro político é aquele que expõe, em seu enredo e em seus personagens, temas e situações “de interesse público” a serem evidenciados e discutidos pela e para a audiência. Não basta reunir publicamente um determinado número de pessoas em torno de uma celebração cênica por si mesma, é necessário incluir na cena a exposição, a reflexão e a disseminação direta de idéias sobre a vida pública. Um teatro de propaganda, de propagação ideológica, que faz referência explícita à realidade imediata. Dort (1977, p. 373-379) aponta a existência de dois caminhos do teatro político<sup>24</sup>, de acordo com sua relação com a História: o caminho de Piscator e o de Brecht. O caminho de Piscator é fazer do palco o local de uma história política total, completa. Em cena, estariam representados todos os

---

<sup>23</sup> Numa confraternização (no sentido tomado aqui) não estão em jogo apenas sentimentos e atitudes cordiais, aprovativas e consensuais – o conflituoso, o irascível, o desmedido, o pulsional também fazem parte dessa dinâmica.

<sup>24</sup> É bom lembrar que Dort escreveu os textos que compõem o referido livro entre as décadas de 1960 e início de 1970.

conflitos históricos, com suas gêneses e desenvolvimentos, apresentando para o espectador uma visão panorâmica (fiel e, ao mesmo tempo, crítica) sobre os fatos. Brecht, ao contrário, não deseja circunscrever a História no palco, e sim situar o palco e a platéia na História. O espetáculo não é uma representação, uma maquete do mundo e da história, mas uma produção artística que inscreve seus participantes (artistas e espectadores) no fluxo tumultuado da vida social: a intenção é, acima de tudo, proporcionar à platéia reflexões que construam uma efetiva consciência histórica, desalienada, e coletiva.

O teatro político militante<sup>25</sup> tem por objetivo propagar suas idéias – idéias de revolução política e social, de resistência e contestação ao poder instituído vigente – aos mais vastos públicos, numa espécie de pedagogia teatral: fazer com que o espectador, a partir da vivência teatral, desenvolva sua consciência histórica, e seja capaz de reconhecer em sua vida as situações de opressão política abordadas pelos espetáculos, sendo insuflado de um espírito crítico e revolucionário<sup>26</sup>.

Além destes aspectos, ao construir um espetáculo onde a metalinguagem se situa marcadamente sob o signo do posicionamento e da propagação política, Kinas apresenta uma das faces da radicalização do discurso metalingüístico: a aridez de uma obra auto-explicativa, ou melhor, que se preocupa constantemente em se explicar para o público. Para além da dimensão didática que impregna os trabalhos da Kiwi Companhia de Teatro<sup>27</sup>, a ânsia por uma cena perfeitamente explicável e inteligível (apoiada em procedimentos metateatrais) corre o risco de cristalizar-se ou como a apresentação de um tratado sobre teoria teatral – aquilo que Lehmann

---

<sup>25</sup> Do *agit-prop* russo e alemão do início do século XX, passando por importantes nomes como Maiakóvski, Meyerhold, Evreinov, Erwin Piscator, Jean Vilar, Bertolt Brecht, Living Theatre, Bread and Puppet, Richard Schechner, Reza Abdo, até artistas e grupos brasileiros como Arena, os Centros Populares de Cultura da UNE, Grupo Opinião, Oficina, Guarnieri, Vianinha, Augusto Boal, Companhia do Latão. A pesquisadora cubana radicada no México Ileana Diéguez Caballero (2007), também traça um pertinente panorama da produção cênica latino-americana atual – em países como México, Peru, Argentina e Colômbia –, evidenciando seu caráter de combatividade política.

<sup>26</sup> Contudo, ao se entender como portador de algum tipo de saber ou consciência prévia que deve ser transmitida inteligivelmente, racionalmente ao público (através, principalmente, de enredos, personagens e outras construções dramáticas mais ou menos tradicionais), ao estabelecer uma via unilateral de discurso, esse teatro corre o risco, por mais bem intencionado que seja, de reproduzir em seu seio práticas que teoricamente condena, como o dogmatismo, o autoritarismo, a hierarquização vertical – enfim, a temida alienação –, negando ou impedindo o fluxo multidirecional, a vivência orgânica, a potencialidade afetiva (incomensurável, não-racionalizável) que o encontro teatral tende a instaurar. Esse risco, no entanto, não deve ser motivo para uma negação desse tipo de teatro: serve antes como alerta, como uma busca constante de alargamento da práxis política do teatro.

<sup>27</sup> Questionado sobre o caráter didático de suas peças, Kinas afirma: “A palavra ‘didática’ ficou muito desgastada, mas a idéia continua muito estimulante. O teatro tem uma função didática e pedagógica, é só não errar a mão” (KINAS, 2008).

(2007a, p. 190) chama de *ensaio cênico* –, ou como um panfleto político encenado, que minimiza outros planos mais imprecisos, não-rationais de entendimento e fruição da platéia. *O bom selvagem*, estruturado como uma quase palestra, passeia por esse limite, flerta com o risco inerente a esse tipo de proposta cênica.

### 1.5.2 Elenco de Ouro

Embora se destaque com mais vigor e clareza nos trabalhos da Kiwi Companhia de Teatro, a questão política também aparece como fator importante nas criações de outro grupo curitibano: o *Elenco de Ouro*, surgido em 2000, e dirigido por Cleber Braga. As influências do grupo passam pelo Teatro de Revista, a cultura punk, o carnaval, o cabaré, os rituais religiosos afro-brasileiros, os espetáculos do Grupo Tá Na rua (dirigido por Amir Haddad) e do Teatro Oficina (de José Celso Martinez Correa), dentre outras<sup>28</sup>. Assim, em espetáculos como *Pássaros comedores de cérebro patrulham teu coração enganador* (2001), *O circo erótico* (2002), *Pássaros comedores de cérebro patrulham o circo erótico* (2003) e *Cabaré Glicose* (2006), o político aparece geralmente sob a forma de paródia (avançando, muitas vezes, para a sátira) – procedimento fortemente metalingüístico.

E é no mais recente trabalho da companhia, *Gambiarra* (2008/2009), que se podem ver claramente os elementos pertinentes a esta dissertação. Estreado em novembro de 2008, na Mostra Cena Breve Curitiba, dentro do Teatro da Caixa, *Gambiarra* abandonou o palco e adotou a rua como espaço de atuação, apresentando-se no festival Explosión de Arte Callejero (Santiago, Chile) e no “circuito off” do Festival de Curitiba.

Hora marcada para o espetáculo. Várias pessoas já se aglomeram na esquina das ruas Monsenhor Celso e XV de Novembro – aquelas que aguardam o início da apresentação, e aquelas que não sabem o que está acontecendo e, curiosas, param para conferir. Um carro de som está estacionado em uma das esquinas, próximo à parede. Preparativos. Então, na sacada de um edifício antigo, surge uma mulher com vestido esvoaçante. Ela canta, microfonada, uma ária de Puccini. Todos olham, atentos para a voz doce e afinada que ecoa do alto. Quem é ela? Por que canta? E

---

<sup>28</sup> Mais informações sobre o grupo podem ser encontradas no endereço [www.elencodeouro.blogspot.com](http://www.elencodeouro.blogspot.com).

por que canta Puccini? O espetáculo começa, lentamente, delicadamente. A melodia da ária é, aos poucos, suplantada por uma outra, contrastante: a batida de um funk. A mulher na sacada some, e entram em cena, agora no chão, três mulheres loiras (uma está de peruca) e um homem com uma máscara de cavalo. A platéia, (mal)acostumada com espetáculos de rua, forma o característico círculo em volta da cena. *Shorts* e *tops* mínimos vestem os atores. Dançam e cantam (também com um microfone) um funk cujo refrão diz: “Rebola, rebola, rebola e não enrola! (...) Pra se encontrar tem que se perder, pra se encontrar tem que se perder (...) Salve o Minotauro, salve o Labirinto! Salve o Minotauro, salve o Labirinto!” Na próxima cena, a cantora de ópera dança romanticamente com a cantora de funk (com direito a balões em forma de coração), enquanto o Minotauro (o homem com máscara de cavalo) agita vivamente duas bandeiras: uma com o símbolo da Nike e outra com uma estampa da foto de Che Guevara. Em seguida, cruza a cena um Papai Noel, empurrando um carrinho de supermercado, de onde surge uma espécie de Xuxa cantando em espanhol. Outras figuras emblemáticas, alegóricas, também passeiam, dançam e interagem ao longo da montagem: Tio Sam, Osama Bin Laden, um bispo, um preto velho, um estudante de Ciências Sociais, uma mulher vestindo burca, Mulher-Maravilha, Carmem Miranda, etc.

Essa seqüência de imagens deixa claro que a metalinguagem de *Gambiarra* não é a mesma de *O bom selvagem*. No espetáculo do Elenco de Outro, a metalinguagem aparece em forma de paródia, ou seja, imitação com diferença crítica. Paródia tanto de estilos artísticos (a ópera, o funk...) quanto de personagens (o Minotauro, o Papai Noel, a Xuxa...). A obra se refere constantemente a outras obras e a outros artistas, apresentando prontamente a sua intertextualidade, a sua referencialidade. Nada ali é puro, nada ali é novo, tudo é cooptado, tudo é repaginado. O Papai Noel de *Gambiarra* não é o Papai Noel tradicional, bondoso e manso, e sim uma versão mais bizarra que, se também traz presentes, traz presentes bastante “suspeitos”, como uma Xuxa espanholada. Che e Nike estão lado a lado, bandeiras separadas mas agitadas pelos mesmos braços – o braços do Minotauro com cabeça de cavalo.

O espetáculo constrói-se, segundo o diretor Cleber Braga, baseado em uma iconografia pesquisada e discutida entre a equipe de criação. Essa iconografia se forma a partir das referências imediatas de cada integrante (da mídia, da política, do cotidiano, das artes...): um inventário de fatos, aspectos e personagens (reais ou

fictícios) do mundo contemporâneo que afetam, de um ou outro modo, os artistas que se reuniram para realizar o trabalho.

Essa gênese criativa, que coloca em revisão múltiplos acontecimentos da atualidade (conhecidos, de preferência, pelo maior número de pessoas) e os apresenta, parodiados e satirizados em cena, é característica de um estilo teatral que é forte referência para o Elenco de Ouro: o Teatro de Revista. E é justamente o diálogo com o Teatro de Revista, uma forma de teatro bastante codificada, específica de uma determinada época (início do século XX) e de um determinado lugar (Rio de Janeiro)<sup>29</sup>, que constitui uma importante prática metalingüística de *Gambiarra*. *Gambiarra* apropria-se de certos aspectos da Revista, com o intuito de exacerbá-los e colocá-los em xeque e, a partir daí, explicitar ao espectador os processos criativos envolvidos em uma produção espetacular. Ao falar sobre a relação entre o seu trabalho e o Teatro de Revista, Braga revela suas intenções e aponta as contribuições que esse procedimento metalingüístico traz para a cena:

Primeiro, porque é uma linguagem que denuncia a interpretação. Não criava, nunca criou a ilusão de que aquilo era realidade. E, por si só, já tem uma história que é de ironia e paródia. O teatro de revista trouxe essa gozação... Falar das coisas, mas falar rindo. Mostrando o ridículo delas. [...] É uma estética ultrapassada, cafona. É tido como cafona, hoje. Só por isso já se torna interessante, no nosso caso. Porque traz em si essa coisa da ironia, do deboche, e porque é tido como um modelo ultrapassado de espetáculo. Então, quando você pega um modelo desse, é fácil mostrar a estrutura do espetáculo ali. No caso do *Cabaré [Glicose]*, sobretudo, era interessante ter essa referência. Ainda que fosse um teatro absolutamente zoad. A gente não tinha obrigação de fazer um teatro de revista como era. [...] Ninguém ali está tentando te convencer que aquilo é realidade, te emocionar... Não. Ele tem humor. Ele é ultrapassado. E quando você pega uma coisa assim, mais distante, é mais fácil você mostrar o processo de espetacularização. E isso nos interessa. Mostrar como algo pode ser espetacularizado, como a vida pode ser espetacularizada (BRAGA, 2009).

Ao utilizar excertos de convenções teatrais “ultrapassadas”, antigas (que já são, por si só, intensamente convencionadas) e mergulhá-los em um caldo heterogêneo e espetacular, ao tentar mostrar o processo de espetacularização em cena, o espetáculo discute a sua própria linguagem, refletindo sobre si mesmo enquanto máquina produtora (e reprodutora) de cena. E, ao acionar sua potência metateatral, a obra abre espaço para a crítica desse mesmo processo – que, na

---

<sup>29</sup> As pesquisas de Vera Collaço e Neide Veneziano são muito importantes para a reflexão sobre o Teatro de Revista brasileiro, e demonstram que este gênero não se restringiu somente ao Rio de Janeiro, encontrando espaço também em São Paulo, Florianópolis e outras capitais.

opinião dos artistas em questão, transborda o teatro e infiltra-se em outras esferas da sociedade.

Diferentemente de *O bom selvagem*, contudo, em *Gambiarra* essa articulação crítica, ou melhor, auto-crítica, não é exposta clara e diretamente ao espectador: ela é mais sutil, não muito perceptível num primeiro momento<sup>30</sup>; ela vem vestida e fantasiada, carnavalizada. A abertura metalingüística de *Gambiarra* é, de certo modo, a abertura do carnaval – um carnaval que, se não se consuma como tal dentro e a partir da obra, acaba regendo a maior parte das lógicas ali presentes. O Carnaval, a carnavalização é um dos principais temas que pairam sobre todos os trabalhos do Elenco de Ouro (com maior ou menor grau de intencionalidade). Jéssica Beatriz, atriz e produtora do grupo, afirma:

Eu acho que fica muito forte essa história do carnaval porque a gente tem essa coisa, justamente, de buscar na festa a brasilidade, o riso. E também, no último trabalho [*Gambiarra*], porque é alegórico. Mas eu não acho que é só isso. É a mesma coisa do teatro de revista. É só um elemento que a gente busca, dentro das nossas influências, e traz pra cena. Porque, de certa forma, é contagiante, né? O carnaval é uma coisa que contagia. Uma festa do nosso país que é contagiante. Então acho que, nesse ponto, a gente tem isso (BEATRIZ, 2009).

Cleber Braga, diretor, ator e dramaturgo do espetáculo, complementa:

Porque o carnaval me traz memórias muito divertidas... E teatro às vezes é tão chato, né? [risadas] Pensar que o teatro nasce também nisso, das festas na rua, ditirambos, como o carnaval também. Mas eu não sei. Eu não tenho essa obrigação. Cada vez menos. Acho que até já tive... Não se trata de trazer as raízes culturais do país, de trazer à tona, de defender alguma coisa, não. É tudo movimento, mesmo. [...] E sem patriotismo burro. Sem pensamento folclórico. A gente é isso. Então vai estar ali. E é maravilhoso. Porque isso é uma coisa que ninguém nos tira. Isso é muito latino, mesmo. Muito brasileiro, mesmo. Essa capacidade de mistura... Isso daí vai estar em tudo... (BRAGA, 2009)

Mas, afinal, o que se entende por *carnaval*? Um dos principais estudos sobre o carnaval é a pesquisa de Mikhail Bakhtin (1993) sobre a cultura popular européia na Idade Média e no Renascimento. Característico dos países da Europa Ocidental,

---

<sup>30</sup> Na primeira versão de *Gambiarra*, ainda no palco do Teatro da Caixa, uma cena explícita de forma mais contundente à platéia o pensamento do espetáculo sobre sua própria natureza artística: em determinado momento da peça, uma moça levanta-se da platéia, indignada, e grita, reclamando da cena que se via no palco. Ela brada: “Mas o que é isso? Isso é teatro? Isso não é teatro! Isso não é arte! É tudo muito mal-feito!...” Os demais espectadores ficam perplexos com a interrupção. Em seguida, a moça sobe no palco e continua o protesto: todos entendem, então, que se trata de uma atriz do grupo que estava infiltrada na platéia. Esta cena, que encarna diversas das críticas feitas comumente ao trabalho do Elenco de Ouro, foi retirada da versão 2009 de *Gambiarra*.

o carnaval era a mais importante festa de origem popular<sup>31</sup>, podendo compreender até três meses seguidos de festejos – que aconteciam, em geral, ao ar livre, nas praças públicas. Nesse período, não só o povo, mas também religiosos e governantes permitiam-se práticas que eram normalmente proibidas ou desaconselhadas. A liberdade vivenciada autorizava uma liberação da seriedade da vida, e criava o que Bakhtin chama de *tempo alegre* (1993, p. 191), onde o riso, ambivalente e universal, era a marca fundamental. Oprimido pelo jugo doutrinário da Igreja e do Estado, o povo encontrava no carnaval uma “válvula de escape”, um espaço-tempo em suspenso, onde todas as regras oficiais eram subvertidas, ridicularizadas e desrespeitadas. As hierarquias e os tabus sociais eram abolidos, e a multidão<sup>32</sup> regozijava-se ao estabelecer uma nova e convulsiva ordem, não-oficial, alternativa (e complementar) ao *status quo*. Essa subversão temporária da conduta estabelecida pelos governantes era observada de perto pela Igreja, que, se muitas vezes ao longo dos séculos tentou em vão extinguir por completo as festividades carnavalescas, conhecia bem e se aproveitava das benesses perpetuadoras de uma “trégua” devidamente prevista e supervisionada.

O carnaval criava, assim, uma dualidade do mundo: uma outra percepção do mundo, uma vida dupla, paralela, onde todos os valores oficiais eram invertidos e satirizados. O *jogo* e a *paródia* eram as bases de uma representação da vida, de uma vida duplicada: no entanto, não existiam atores e espectadores, nem fronteiras definidas entre arte e vida; em outras palavras, “durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real” (BAKHTIN, 1993, p. 07).

O riso (que é também um auto-riso, um riso de si mesmo), assim como a paródia medieval, possui dois fundamentos: a) a *ambivalência*: ao mesmo tempo em que nega, critica, ridiculariza, escarnece, também afirma, reconhece, e aceita o mesmo alvo, numa postura simultaneamente negativa e positiva, revoltosa e tributária, contra e a favor – num sentido mais amplo, a destruição é renovação, a morte é renascimento; b) em decorrência da ambivalência, o riso carnavalesco é *regenerador*, restaurador, ou seja, se ele destitui algo de seu trono, de seu lugar hierárquico tradicional, rebaixando-o, é para em seguida reempossá-lo, restituí-lo ao

---

<sup>31</sup> Parafrazeando Goethe, Bakhtin (1993, p. 217) afirma que o carnaval é a única festa que o povo dá a si mesmo.

<sup>32</sup> O caráter massivo, anônimo, próprio das multidões (ao serem vistas de fora), é essencial para o fenômeno carnavalesco e, por extensão, para o teatro de rua proposto em *Gambiarra*.

seu posto original, regenerado, atualizado e fortalecido. Em *Gambiarra*, o riso provocado pela dança de Tio Sam e Osama Bin Laden (ao som de *New York, New York*), acompanhados pela mulher com burca e a Mulher-Maravilha carregando alegremente placas com a logomarca da Texaco, carrega características ambivalentes e, de certa maneira, reverentes, regeneradoras (embora tal regeneração não fique clara na fala dos artistas sobre a dita cena).

Na interação entre a duplicidade do mundo, o riso e a ambivalência regeneradora, constituíram-se algumas práticas carnavalescas características, perceptíveis em diversas manifestações: a) a *inversão de papéis*, onde reis são transformados em servos do mais baixo nível, servos são coroados reis para serem em seguida ridicularizados, onde acéticos religiosos fazem apologias ao sexo e à libertinagem, asnos são ordenados padres, e uma série de imagens similares – muçulmanos dançam com norte-americanos, cantoras de ópera fletam com cantoras de funk, bispos católicos incorporam pretos velhos ao som de pontos de Umbanda<sup>33</sup>; b) as *grosserias*, vocabulário típico da linguagem popular, “vulgar”, que servem tanto para maldizer e ridicularizar quanto para elogiar e estabelecer proximidades, destacando-se as grosserias blasfematórias dirigidas às divindades; c) os *destronamentos*, conectados diretamente à idéia da inversão de papéis; d) as *obscenidades*, verbais e corporais, abrindo as portas de uma sexualidade intensa, desregrada, insinuante e explícita; e) o *princípio da vida material e corporal*, promovendo uma supervalorização dos aspectos “terrenos” em detrimento dos aspectos “transcendentes, espirituais”; f) a  *festa, a alegria, o banquete, a embriaguez*: como no final de *Gambiarra*, quando são servidas pizzas e Coca-Cola para a platéia; g) o *exagero, a profusão, o excesso*, próprios do caráter grotesco que torna palpável a vida dupla que se instaura.

A idéia de *grotesco* é fundamental para a visão bakhtiniana do carnaval, e é o próprio autor que estabelece uma das mais respeitadas epistemologias do grotesco<sup>34</sup>. O grotesco, ou melhor, o que Bakhtin chama de “realismo grotesco” (o sistema de imagens da cultura cômica popular) é marcado pela extinção das fronteiras, pela aproximação radical do que é tido como distante, através do

---

<sup>33</sup> Algumas das cenas de *Gambiarra*.

<sup>34</sup> O termo *grotesco* surgiu no final do século XV, quando escavações feitas nas Termas de Tito, em Roma, revelaram um tipo de pintura desconhecida na época: figuras humanas que se fundiam com formas vegetais e animais, criando seres híbridos, onde inexistiam as fronteiras entre os reinos naturais, e um forte inacabamento era condição de existência. Tais pinturas foram chamadas de *grottesca* (do italiano *grotta*: gruta).

*rebaixamento*: “isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1993, p. 17). O “alto” e o “baixo” possuem sentido topográfico: no *alto* está o céu, o espírito, a cabeça, o raciocínio; no *baixo* está a terra, o corpo, os órgãos genitais, o ventre e o traseiro, os instintos. No grotesco, o alto e o baixo são nivelados, ocupam o mesmo plano e perdem suas conotações positivas ou negativas (em última instância, tudo é investido de positividade, de potência, de vida), sendo constantemente invertidos e chacoalhados no frenesi carnavalesco. O exagero, o hiperbolismo, a profusão e o excesso são marcas estilísticas do grotesco.

O corpo carnavalesco é um corpo grotesco. Para Bakhtin, o corpo grotesco é um corpo em movimento, aberto ao devir, suscetível, em constante metamorfose, e, por isso mesmo, sempre inacabado, incompleto, imperfeito. É um corpo em construção, em estado de criação, que absorve o mundo e é absorvido por ele (1993, p. 277), criado e criador, devorado e devorador. Um corpo ambivalente, duplo, “bicorporal”: carrega e manifesta em si potências de vida e potências de morte simultaneamente e com a mesma força. O corpo grotesco/carnavalesco ignora os próprios “limites” fisiológicos e se ultrapassa, é um corpo *entre* – não existem fronteiras entre dois ou mais corpos e entre o corpo e o mundo –, um corpo conectado, dissolvido, que não se restringe à sua individualidade<sup>35</sup> e torna-se um corpo coletivo, cósmico, universal.

Surge daí o interesse e a importância de partes e lugares do corpo por onde ele se ultrapassa, aberturas por onde se conecta (em via de mão-dupla) com os outros corpos e com o mundo: os órgãos genitais (com destaque para o falo), o nariz, o ventre, a boca, o ânus – regiões e orifícios que permitem o livre fluxo de vida e de morte. As excrescências também são valorizadas, pois são extensões do corpo, transmutações do corpo em elementos da natureza: fezes, urina, saliva, esperma, sangue, e demais humores contribuem para a diluição (e fecundação) do corpo no (e pelo) ambiente. Situações com forte acento escatológico como partos, coitos de toda espécie, comilanças, bebedeiras, mutilações, esquartejamentos e assassinatos são freqüentes, e explicitam a natureza ambivalente do corpo grotesco.

---

<sup>35</sup> O cânone moderno do corpo individual, único, como um ente isolado, fechado, acabado e delimitado, dotado de fronteiras semi-transponíveis começa a predominar, segundo Bakhtin (1993, p. 279-281), apenas a partir do século XVII.

É importante frisar que o corpo grotesco é um corpo coletivo, extenso e extensível, sempre renovado e, por isso mesmo, imortal e indestrutível. Essa é a base do sentimento de alegria e confraternização do carnaval:

*Todas as formas e imagens que diziam respeito à vida da festa popular na Idade Média, suscitaram igualmente no povo uma sensação semelhante da sua unidade. Mas ela não tinha um caráter geométrico e estático tão simples, ela era mais complicada, mais diferenciada, e sobretudo era histórica. Na praça pública do carnaval, o corpo do povo sente, antes de mais nada, a sua unidade no tempo, a sua duração ininterrupta nele, a sua imortalidade histórica relativa. Por conseqüência, o que o povo sente não é a imagem estática da sua unidade ("eine Gestalt"), mas a unidade e a continuidade do seu devir e do seu crescimento. Assim, todas as imagens da festa popular fixam o momento do devir e do crescimento, da metamorfose inacabada, da morte-renovação. Todas são bicorporais (no limite): por toda a parte, a ênfase se coloca na reprodução: gravidez, parto, virilidade (dupla corcunda de Polichinelo, ventres inchados, etc.). Já falamos disso e ainda voltaremos a fazê-lo.*

*Com todas as suas imagens, cenas, obscenidades, imprecções afirmativas, o carnaval representa o drama da imortalidade e da indestrutibilidade do povo. Nesse universo, a sensação da imortalidade do povo associa-se à de relatividade do poder existente e da verdade dominante. (BAKHTIN, 1993, p. 223).*

Se em *Gambiarra* o grotesco não é tão evidente nos corpos (dos atores e dos espectadores), ele se faz presente na impureza das imagens e do próprio roteiro – a profusão, o exagero, o excesso de imagens –, no “despreparo” da interpretação, no “mal-acabamento” dos figurinos e demais elementos técnicos. Borram-se os limites entre o bem-feito e o mal-feito, entre o bonito e o feio, entre o certo e o errado (dentro do teatro). Por outro lado, talvez o momento em que o grotesco mais contamina a platéia seja no final do espetáculo, quando são servidas as pizzas e a Coca-Cola, fazendo que os espectadores se misturem ao elenco e avidamente se aglomerem no chão para garantir o seu pedaço.

Sob certa perspectiva, o carnaval é prática subversiva, revolucionária<sup>36</sup>. Proporciona intensos momentos de desordem, maravilhamento e êxtase, onde os fluxos vitais correm livremente, destruindo fronteiras, estabelecendo e renovando vínculos, de forma convulsiva e anárquica. No entanto, ao considerar a *inversão* como o seu procedimento base, a carnavalização trata de restituir, no mesmo lance, a ordem unitária, oficial. O próprio Bakhtin assinala a ação restauradora, regenerante (quase reacionária) do carnaval. Da mesma forma, o sociólogo francês

---

<sup>36</sup> Hakim Bey (2004, p. 15) enumera as etapas desencadeadas por uma revolução padrão: “revolução, reação, traição, a fundação de um Estado mais forte e ainda mais opressivo –, a volta completa, o eterno retorno da história, uma e outra vez mais”.

Michel Maffesoli sublinha esse efeito contraditório do ato de inverter, presente, segundo ele, na ritualização dionisíaca:

De fato, mesmo em suas expressões mais frenéticas, a inversão é perfeitamente codificada; há regras que devem ser respeitadas, ainda que sejam pouco aparentes ou perfeitamente ilógicas em relação à ordem estabelecida. [...] Portanto, a perturbação dionisíaca e a inversão expressam um conflito de valores sempre presente no corpo social, e ao mesmo tempo o ritualizam, dando a ele uma forma aceitável e “passável”. (MAFFESOLI, 2005a, p. 92 e 95).

Entretanto, para compreender a dimensão que o Carnaval ocupa dentro do trabalho do Elenco de Ouro, talvez seja necessário observar o fenômeno ainda por um outro ângulo. Suely Rolnik<sup>37</sup> (2006a, p. 198-201) utiliza o termo *carnavalismo*, ao invés da *carnavalização* bakhtiniana. A pesquisadora cunha este termo justamente para fugir da carga epistemológica da análise de Bakhtin, principalmente em relação à noção de inversão: para ela, o carnaval não é meramente uma inversão das normas e valores vigentes, um retrato em negativo dos comportamentos e das hierarquias oficiais. Tampouco constitui uma “válvula de escape”, que transgredir para aliviar, periodicamente, a tensão gerada pela obediência cotidiana às regras instituídas, que retornam com igual ou maior força. E se a inversão não figura como procedimento base, o seu reverso decorrente – a regeneração/restauração – também desaparece<sup>38</sup>.

Para Rolnik, o carnavalismo faz com que o carnaval não seja devedor da conjuntura oficial, não se estabeleça como duplicação falseada e dependente do mundo ordinário:

E se é assim, o carnavalismo do Carnaval não deveria ser entendido como o negativo da lógica em geral, ou da dominante em particular, mas como o positivo de uma outra lógica, você pondera. Positividade da lógica do desejo em seus/nossos três movimentos: desterritorialização, simulação, territorialização. [...] E você vai mais longe: se é possível dizer que algo se desreca no Carnaval, certamente não se trata de uma forma de expressão que seria o negativo das formas autenticadas (teoria do Carnaval-descarga). **O que se desreca é a positividade de uma**

---

<sup>37</sup> Suely Rolnik é psicanalista, ensaísta, curadora e professora da PUC-SP. Sua obra é fortemente influenciada pelo pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

<sup>38</sup> Entender que o carnaval opera apenas baseado numa relação de negação, de oposição direta com o corpus oficial algema inexoravelmente as duas situações: o carnaval não teria vida própria, seria eternamente dependente das regras oficiais originais, pois estaria fundado na mesma lógica do *status quo* – afinal, quando algo é invertido, mantém sua natureza e sua estrutura interna; virar algo “de cabeça para baixo” ainda conserva a noção e a própria existência da cabeça (uma cabeça, mesmo invertida, continua sendo uma cabeça), que pode, a qualquer momento, ser desvirada.

**estratégia de formação de mundo, uma estratégia de desejo, uma estratégia de cultura, com toda a sua carga energética.** (ROLNIK, 2006a, p. 199 e 200).

Esta concepção não refuta integralmente a teoria de Bakhtin: o corpo grotesco aberto ao devir, inacabado, em constante mutação/criação, é também um corpo vulnerável, vibrátil<sup>39</sup>; as imagens carnavalescas enumeradas pelo crítico russo estão vivas e presentes não só no carnaval europeu medieval como também no carnaval brasileiro contemporâneo referido por Rolnik. A principal contribuição da autora brasileira é, entretanto, conferir um status próprio ao carnaval, identificando em seu universo uma lógica nova, independente e sempre atualizada.

O carnavalismo não se restringe ao momento cronológico das festividades agendadas no calendário, não atua e se manifesta somente através das práticas visíveis e catalogáveis (o sambódromo com suas arquibancadas hierarquizadas, sua solenidade cívica, seus temas ufanistas, capturado e veiculado pela mídia) – o carnavalismo é também, e antes de mais nada, invisível, uma forma privilegiada de afetividade, uma visão/criação de mundo, uma estratégia de subjetivação, um estar vulnerável, que perpassa todas as instâncias da vida ordinária, seja dentro ou fora da festa propriamente dita, pois está enraizado no corpo (vibrátil) do sujeito. Um sujeito carnavalesco.

A voracidade do carnavalismo engole tudo, apropria-se de tudo, numa constante atualização, contemporaneidade vital: a mídia, a transmissão televisiva não é capaz de sufocar o espírito carnavalesco (a rede Globo é frequentemente acusada de deturpar o carnaval, que nunca mais teria sido o mesmo...), pois o desfile na avenida, assim como os folguedos medievais, é apenas uma pequena faceta visível do fenômeno carnavalesco. Mais: não é a mídia que engole o carnaval, é o carnaval que se apropria da mídia, infiltrando-se e impregnando novos territórios.

Essa voracidade caracteriza a principal estratégia vital carnavalesca: a *antropofagia*. Postulada por Oswald de Andrade nas primeiras décadas do século XX, a antropofagia é a marca da cultura brasileira, que se apropria dos mais heterogêneos elementos, indistintamente, reprocessando-os, recombina-os, atualizando-os na vibração dos corpos. O caráter primitivo, arcaico da antropofagia é definido por três sentimentos: a) *sentimento órfico* – uma espécie de sentimento

---

<sup>39</sup> No entanto, ao contrário do corpo grotesco, o corpo carnavalesco não é bicorporal, mas multicorporal, multiterritorial.

religioso sem transcendência ou um ateísmo com Deus, onde “Deus” é o outro, o limite, o tabu, a desterritorialização; b) *sentimento lúdico* – que vê na desterritorialização não uma negatividade, mas a potencialidade positiva da criação de mundos; c) *sentimento cordial*, que é a

capacidade de *constatar em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro*, constatá-lo em seu corpo vibrátil, sempre vivo, sempre atualizado. Como “homem cordial”, aquele que vibra invisível, ele sabe que não é senão efeito dessas inscrições do outro em seu corpo. Por isso, ele é insaciável: **vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado**. É por isso que acolhe o outro, cordialmente, e declara: *só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei da Antropofagia*. (ROLNIK, 2006a, p. 203 e 204).

A antropofagia, em seu primitivismo, em sua autenticidade desterritorializadora e reterritorializadora, que se vulnerabiliza diante e no outro, instaura no espírito carnavalesco (carnavalista) a lógica da eterna renovação, aceitando o finito ilimitado, ou seja, o próprio devir, o intenso e ininterrupto fluxo de novas e diferentes configurações, estados provisórios que se alternam num rodopio sem começo e sem fim. O carnavalismo antropófago influencia e se deixa influenciar, afeta e é afetado – legítima estratégia de subjetivação e criatividade, que ultrapassa o conceito primeiro de inversão.

Você imagina que, sabendo disso e querendo dar sua contribuição para esse programa intensivo de **desrecalcamento anticaptura** (*antiedipiano?*), Oswald nos presenteou com a palavra-senha “antropofagia”. Essa palavra, com a potência de uma *máquina de guerra*, **acaba com a desqualificação que envolve de vergonha o gesto carnalista, vergonha que o tornava tímido e, por isso, subdesenvolvido, quando não inteiramente recalcado**, o que o impedia de fecundar a “cultura” de nosso corpo vibrátil. A palavra “antropofagia” devolve ao gesto carnalista (ou lhe concede?) a autonomia necessária à sua expansão. Assim, essa palavra funciona como “abre-te-Sésamo”, que autoriza e libera o óbvio – o inscrito em nossa sensibilidade, nos cromossomos de nossa “alma de antropófagos”, nosso bloco de infância. **O que ela descortina, com seu poder mágico, é um plano de consistência, potencialidade disponível na cultura brasileira** (e não só nela), potencialidade inteiramente óbvia mas que, infelizmente, só se atualiza de tempos em tempos. (ROLNIK, 2006a, p. 207 e 208).

A metalinguagem encontrada em *Gambiarra* é fortemente caracterizada pela atitude antropofágica, seja na apropriação da iconografia midiática contemporânea, seja na deglutição formal do Teatro de Revista, seja na intervenção temporária no espaço urbano público, seja na incorporação da expressividade carnavalesca – tudo isso digerido, misturado e vomitado em forma de obra de arte, em forma de cena.

Talvez não caiba aqui uma reflexão sobre a extensão e o alcance desse posicionamento antropofágico (se ele ultrapassa os limites da arte e se propõe, para artistas e público, como um real modo de subjetivação e de ação afetiva; ou não): interessa, sim, perceber o quão metalingüística é a antropofagia de *Gambiarra*, enquanto subjetividade e objetividade, e como ela ajuda a gerar e estruturar o espetáculo.

### 1.5.3 Vigor Mortis

A paródia é, de fato, um recurso metalingüístico bastante recorrente no teatro, seja em sua versão ridicularizadora, satírica (como em *Gambiarra*), seja em sua versão aprovativa, continuadora, reverente. Este segundo aspecto da paródia – que se conecta com a noção metalingüística de “leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem” (CHALHUB, 2002, p. 08) – pode ajudar a analisar e compreender as peças da *Vigor Mortis – Vídeo, Stage and Words*, companhia curitibana fundada em 1997 por Paulo Biscaia Filho<sup>40</sup>. Dentre diversas montagens, como *Peep – Através dos olhos de um serial killer* (1997), *DCVXVI – Eis o filho da luz* (1999), *Moby Dick e Ahab na terra do sol* (2004), *Snuff games* (2004), *Dimensão desconhecida – Episódio I: Edifício Plaza* (2006), *Graphic* (2006), *Pincéis e facas* (2006), *Garotas vampiras nunca bebem vinho* (2007), *Santa e Domenica* (2007), *Hitchcock Blonde* (2008) e *Nervo Craniano Zero* (2009), o espetáculo *Morgue Story – Sangue, baiacu e quadrinhos*<sup>41</sup>, estreado em 2004 no Espaço Dois, destaca-se como o melhor exemplo para a reflexão sobre a metalinguagem e a ironia.

A estréia de *Morgue Story* encerrou um período de quase cinco anos sem novas montagens da companhia, após a apresentação de *DCVXVI – Eis o filho da luz*. Para retornar aos palcos, Biscaia Filho, insatisfeito com o cenário teatral da época, lançou mão da seguinte estratégia:

---

<sup>40</sup> Também fazem parte da equipe da Vigor Mortis: Michelle Pucci, Rafaella Marques, leandrodanielcolombo, Wagner Correa, Marco Novack, Carolina Fauquemont, Tânia Araújo e Mariana Zanette. Mais informações podem ser encontradas no endereço: [www.vigormortis.com.br](http://www.vigormortis.com.br).

<sup>41</sup> A filmagem completa do espetáculo pode ser encontrada no endereço: [www.vimeo.com/4442582](http://www.vimeo.com/4442582).

Eu fiz uma peça do jeito que achava que tinha que ser. E é aí que dá certo. Do jeito que achava que tinha que ser, como público mesmo. Quando era para fazer o release – e é óbvio que isso acabou entrando em um monte de matérias de jornal – eu lancei a seguinte provocação: eu disse que eu tava fazendo uma peça de teatro para quem não gosta de teatro. Era uma provocação, mas era uma provocação muito séria, porque não há como negar que existe aversão do público média a consumir teatro, a ir ao teatro. E, muito pelo contrário, existe uma procura muito grande por cinema, por filme de horror, por literatura barata. Então, eu peguei diversos desses elementos e coloquei dentro de uma peça de teatro. O meu maior esforço foi fazer uma mistura, uma peça que não tivesse elementos tradicionais do teatro que eu vinha vendo naqueles últimos anos. (BISCAIA FILHO, 2009).

Assim, a metalinguagem, como preocupação e problematização do próprio código artístico, está presente em *Morgue Story* desde o primeiro impulso criativo: ao se pensar um espetáculo pela via negativa, ao se propor temas e formas direta e propositadamente opostas às que vinham sendo praticadas por outros artistas. E mais, ao anunciar ironicamente que se tratava de uma peça de teatro para quem não gosta de teatro, Paulo Biscaia Filho instaurou uma atmosfera de mistério e de provocação explícita tanto para artistas e espectadores assíduos de teatro quanto para pessoas pouco afeitas a essa linguagem. Uma atmosfera criada com um argumento tipicamente metalingüístico: o chamariz não era uma descrição da obra em si, mas um comentário sobre a natureza e as características contextuais (desejáveis ou não) da própria linguagem teatral.

Inserido na “missão” da Vigor Mortis<sup>42</sup>, *Morgue Story* conta a história de três personagens que se encontram em um necrotério: a quadrinista Ana Argento (que narra os fatos em primeira pessoa), famosa pelo seu personagem Oswald, o morto-vivo; o vendedor de seguros de vida Tom, cataléptico que, por ter “morrido” e “ressuscitado” oito vezes, já está acostumado com a doença; e o médico legista Doutor Daniel Torres, psicopata que envenena mulheres com uma substância produzida a partir da toxina do peixe baiacu, induzindo-as a um estado de catalepsia – uma vez encaminhadas ao necrotério, o médico estupra e mata suas vítimas (que, oficialmente, já estavam mortas). A história dos três se cruza quando Doutor Daniel envenena Ana Argento que, ao acordar desesperada no necrotério, encontra Tom também retornando de seu estado cataléptico.

---

<sup>42</sup> Segundo o site do grupo: “Explorar possibilidades do horror e violência como forma de linguagem artística, aliadas ao uso de recursos multimídia de forma orgânica a dramaturgia e interpretação. Levar cena, texto e interpretação ao limite entre a linguagem teatral e audiovisual.”

A encenação do espetáculo utiliza diversos recursos audiovisuais, onde atores reais<sup>43</sup> contracenam com atores em vídeo<sup>44</sup>. O vídeo também é usado para cenas que acontecem em outros lugares fora do necrotério, ocorridas antes ou simultaneamente ao tempo da trama. A velocidade das cenas é vertiginosa, aproximando-se da linguagem tanto do cinema quanto das histórias em quadrinhos. A sonoplastia, junto com o texto e os vídeos, apresenta uma grande quantidade de referências à cultura pop (principalmente das décadas de 1970 e 1980) na música, no cinema, nos quadrinhos, na literatura, nas artes visuais. O horror e a violência alardeados como motes centrais da companhia aparecem não só no encadeamento da trama, mas em diversas cenas de assassinato, tentativa de assassinato, estupro, envenenamento, etc. Cenas nas quais gritos lancinantes de dor e generosos jatos de sangue (que, por vezes, atingem em cheio a platéia) se sucedem em abundância.

Tanto a dramaturgia quanto a encenação<sup>45</sup> (incluindo a interpretação dos atores) são estruturadas a partir da atualização dos preceitos de um estilo teatral específico, tema da tese de mestrado de Biscaia Filho<sup>46</sup>: o *Grand Guignol*. A particular relação da Vigor Mortis com o Grand Guignol é uma das principais e mais perceptíveis ações metalingüísticas em *Morgue Story*: não se trata da remontagem de um texto original do Grand Guignol, nem de uma cópia direta de suas técnicas de encenação – *Morgue Story* (assim como as demais montagens do grupo) é antes uma paródia da linguagem grandguignolesca. Paródia que, ao copiar com distância crítica o estilo, mas mantendo seu “espírito” e suas características principais, faz uma espécie de homenagem ao mesmo. A distância crítica paródica é responsável, então, por uma atualização das formas e dos procedimentos, buscando reavivar os efeitos originais:

Até o presente momento, eu só usei a idéia do Grand Guignol como estrutura, para pensar o Grand Guignol como estrutura. Uma estrutura narrativa para prender a atenção do público. Então eu pego as peças antigas e vejo-as como uma equação, digamos assim, onde eu construo textos novos mudando as variáveis, mas mantendo a equação. Atualizando as variáveis. (BISCAIA FILHO, 2009).

---

<sup>43</sup> Ana Argento é interpretada por Mariana Zanette (tendo Rafaella Marques como *stand by*), Anderson Faganello interpreta Tom, e Doutor Daniel Torres é feito por leandrodanielcolombo.

<sup>44</sup> Edson Bueno, Danilo Correia e Carolina Fauquemont fazem participações especiais no vídeo.

<sup>45</sup> É importante salientar que Paulo Biscaia Filho assina o texto, a direção, a sonoplastia e os vídeos da montagem.

<sup>46</sup> Biscaia é Mestre em Artes pela Royal Holloway University of London.

O *Théâtre du Grand Guignol*, surgido em Paris em 1896, era um pequeno edifício dedicado à montagem e apresentação de espetáculos naturalistas. Segundo Hand e Wilson (2000), o teatro foi instalado na capela de um antigo convento situado em uma viela escura de uma região famosa pela prostituição, o que, para os autores, contribuiu muito para popularizar e mesmo criar uma atrativa atmosfera de “perigo” e até clandestinidade em torno das montagens. O espaço era bastante reduzido, forçando uma grande proximidade entre palco e platéia – essa proximidade, que limitava muitas das possibilidades cenográficas e de movimentação do elenco, obrigou os artistas a criarem técnicas ilusionistas bastante apuradas.

Oscar Méténier – fundador e primeiro diretor – foi secretário do departamento de polícia de Paris, o que, somado à sua experiência de muitos anos como dramaturgo no Théâtre Libre de André Antoine, forjou sua visão de arte e seu estilo teatral. No início de suas atividades, o teatro do Grand Guignol concentrava-se em dois tipos de espetáculos curtos de tendência naturalista: a) *moeurs populaires* (maneiras populares), pequenas cenas sem conflitos dramáticos, retratando detalhadamente as maneiras e os valores das camadas sociais baixas; b) *fait divers* (fatos cotidianos), ilustrando cenicamente pequenas notícias retiradas dos jornais, como roubos, raptos, atentados físicos, etc.

Em 1898, o teatro foi comprado por Max Maurey, que, percebendo o sucesso que os *fait divers* alcançavam (em especial os que tratavam de situações violentas e assustadoras), direcionou a maior parte dos espetáculos para o horror. O principal dramaturgo deste período foi André de Lorde, conhecido como o “príncipe do terror”, autor de clássicos como *O sistema do doutor Goudron e professor Plume* (1903), e responsável pela fixação de uma das condutas dramáticas básicas do Grand Guignol, seguida à risca em *Morgue Story*: “Murder, suicide, and torment seen on the stage are less frightening than the anticipation of that torture, suicide, or murder”<sup>47</sup> (DE LORDE *apud* DEÁK, 1974, p. 36). Maurey foi o principal responsável pela transformação do Grand Guignol de teatro naturalista para teatro de horror, apostando na publicidade (como a contratação de um médico residente no teatro para as pessoas que passassem mal durante as seções).

---

<sup>47</sup> Tradução livre: “Assassinato, suicídio, e tormento vistos no palco são menos assustadores que a antecipação daquela tortura, suicídio ou assassinato”.

Após anos de sucesso, permeado por críticas que acusavam um esgotamento da estética grandguignolesca, o teatro foi novamente vendido, em 1914, para Camille Choisy, que incrementou a utilização de truques em cena, com o intuito de aterrorizar a platéia. Em 1930, Jack Jouvin assumiu a sala de espetáculos, promovendo uma volta ao horror psicológico, ao lado de novelas policiais e musicais. Tais reviravoltas, empreendidas também por proprietários posteriores, contribuíram para o longo processo de declínio que culminou com o fechamento definitivo do teatro em 1962<sup>48</sup>, gerado em parte pelo desinteresse do público por histórias de horror (DEÁK, 1974) e em parte pela superação técnica proporcionada pelo cinema, em especial os filmes da produtora inglesa Hammer (HAND e WILSON, 2000).

Mortes, crimes, insanidades, sexo, adultério, vinganças, hipnoses, torturas, cirurgias e experiências médicas eram os principais temas dos espetáculos apresentados. O Grand Guignol é herdeiro de duas correntes teatrais: o naturalismo e o melodrama. Do naturalismo é evidente a importância dos detalhes realistas, o foco em eventos brutais e o tratamento moral imparcial dos temas; já a importância da atmosfera, as emoções extremadas, e a presença de elementos desconhecidos e misteriosos são marcas do melodrama. Essa dupla filiação manteve os enredos do Grand Guignol afastados tanto de figuras sobrenaturais, como também de enredos não-lineares e soluções dramáticas inverossímeis.

Em relação aos valores subjacentes à exposição dos temas, estudiosos do Grand Guignol apresentam uma divergência central: enquanto František Deák (1974) vê o sensacionalismo, o exotismo e a amoralidade como fatores definidores do horror grandguignolesco, Hand e Wilson (2000) consideram o Grand Guignol um teatro de forte cunho moralista, embora apoiado em uma moral controversa, com firme crença em uma solução divina ou do destino.

---

<sup>48</sup> Apesar disso, o Têatthe du Grand Guignol continua influenciando a criação de vários grupos atuais, interessados no resgate e na renovação desse gênero teatral (além da Vigor Mortis). Em Londres, a companhia *The Sticking Place* ([www.thestickingplace.com](http://www.thestickingplace.com)) promove eventos anuais dedicados ao teatro de terror. Nos EUA, o *Molotov Theatre Group* ([www.molotovtheatre.org](http://www.molotovtheatre.org)), fundado em Washington em 2007, e a companhia *Thrillpaddlers* ([www.thrillpeddlers.com](http://www.thrillpeddlers.com)), de San Francisco, são os principais representantes do ressurgimento do *Grand Guignol*, procurando manter (com atualizações técnicas) a estrutura narrativa e as coerências formais cristalizadas na primeira metade do século XX. Em New York, os *Blood Brothers*, da *Nosedive Productions* ([www.nosediveproductions.com](http://www.nosediveproductions.com)), promovem a contaminação dos preceitos grandguignolescos com outras formas narrativas, com acentuado teor erótico, construindo cenas burlescas onde o impacto dos efeitos ganha destaque.

O tamanho reduzido do palco (além das exigências da dramaturgia) induzia a escolha de cenários que representassem locações claustrofóbicas, como celas de prisão, salas, quartos, hospícios, salas de cirurgias, laboratórios – *Morgue Story* se passa exclusivamente dentro da sala de um necrotério. A iluminação, tênue, exercia papel preponderante na criação de ambientes obscuros, que tinham uma dupla função: gerar e manter uma atmosfera sombria, de constante suspense; e esconder possíveis imperfeições do cenário e a realização técnica dos variados truques, que, se visíveis, poderiam destruir a ilusão tão necessária ao desenvolvimento do espetáculo (DEÁK, 1974, p. 40). Da mesma forma, a sonoplastia reforçava as ambiências propostas pela cenografia, buscando a verossimilhança: efeitos sonoros produzidos ao vivo – nas coxias e atrás da platéia – com materiais diversos, gemidos, gritos. A sonoplastia paródica de *Morgue Story*, além dos tradicionais efeitos de verossimilhança, dialoga com a tradição dos filmes de horror, criando atmosferas, incitando estados de suspense e surpresa (sempre fazendo referências irônicas ao universo pop, como a música de Kate Bush...).

No entanto, é a constante produção e utilização de truques cênicos uma das maiores marcas do Grand Guignol, principalmente em cenas de violência. Sangue falso (em pequenas ou jorantes quantidades – numa espécie de teatro *gore avant-la-lettre*), maquiagens realistas de ferimentos e deformações colocadas rapidamente no rosto dos atores, facas com lâminas cegas ou retráteis, fumaças, suspensões, membros de borracha, jogos com espelhos eram truques quase obrigatórios em uma noite de espetáculos. Os segredos dos truques eram guardados em sigilo absoluto, tornando-se um dos maiores fatores do mistério que rondava e fazia a fama do Grand Guignol.

In *Les Infernales* by André de Lorde, the face of one of the inmates of a mental hospital is burned on a stove by two of her comrades. A red electric bulb gave the impression of a hot stove. Lactose powder was applied to the top of the stove. A heating coil produced fumes from the powder. The same principle was used to burn out eyes with a poker. At the top of the poker was a little red bulb covered by tissue and lactose powder. To simulate the sounds of cracking bones, a rubber envelope filled with walnut shells was placed in the hair of the victim. If it was necessary to break a bottle on somebody's head, the bottle was made of sugar. To hang or to crucify someone, an ingenious system of belts was used to support the body.<sup>49</sup> (DEÁK, 1974, p. 41).

---

<sup>49</sup> Tradução livre: “Em *Les Infernales*, de André de Lorde, o rosto de um dos internos de um hospício é queimado em um fogão por dois de seus camaradas. Um bulbo elétrico vermelho dava a impressão de se tratar de um fogão quente. Pó de lactose era aplicado ao topo do fogão. Uma bobina

*Morgue Story* não fica atrás: em uma cena de grande tensão, Doutor Daniel abre uma gaveta, tira de dentro dela Ana Argento (que ainda se recupera de seu ataque de catalepsia), joga-a no chão e começa a estuprá-la. Ao lado, na mesa de autópsia, Tom acaba de acordar de mais uma síncope (causada, desta vez, pelo próprio legista) – ele ainda não pode andar. Gemidos e muitos gritos: o médico ataca a moça violentamente. De repente, Ana Argento consegue alcançar uma caneta que estava no chão – a caneta de titânio, brinde da empresa de seguros de vida onde Tom é corretor – e, desesperada, crava o objeto nas costas do agressor. Mais gritos de dor, agora vindos do médico: a caneta está enterrada em suas costas (o ator mantém o objeto junto ao corpo com a mão). Ana consegue se desvencilhar de Daniel, que se arrasta pelo chão; sua roupa branca fica cada vez mais ensangüentada, o sangue escorre em profusão (provavelmente estava armazenado dentro da caneta, ou em alguma pequena bolsa presa por baixo da roupa), manchando boa parte do cenário. A cena termina quando Ana força o médico a beber o conteúdo tóxico de um dos recipientes do necrotério, desacordando-o. Em seguida, Ana convence Tom a matar Daniel e para isso, decidem cravar a caneta em seu coração. Quando estão prestes a executar a ação, o médico acorda subitamente, e defende-se agarrando o pescoço de Tom. Os dois quase-assassinos se desesperam e correm pela sala, enquanto Doutor Daniel se debate no chão, agonizante. Então, mais um recurso grandguignolesco é utilizado: Tom bate na lâmpada que ilumina a sala, que balança como um pêndulo. Todas as outras luzes cênicas são apagadas, fazendo com que a única fonte luminosa da cena seja a lâmpada que se balança agitadamente: o cenário e os atores mergulham em uma semi-escuridão frenética que, ao mesmo tempo em que mantém a sensação de grande perigo suscitada pela situação, produz a “invisibilidade” necessária para a realização dos efeitos cênicos. Doutor Daniel consegue se levantar e segurar Ana, com fúria. Para ajudar a moça, Tom avança em direção do legista e, empunhando a caneta-arma, desfere repetidos golpes contra o peito do médico: o sangue jorra abundante a cada estocada e mancha de vermelho brilhante a parede de azulejos

---

incandescente produzia fumaça do pó. O mesmo princípio era usado para queimar os olhos com um atizador de lareira. No topo do atizador havia um pequeno bulbo elétrico vermelho coberto de tecido e pó de lactose. Para simular sons de ossos se quebrando, um envelope de borracha preenchido com nozes era colocado no cabelo da vítima. Se era necessário quebrar uma garrafa na cabeça de alguém, essa garrafa era feita de açúcar. Para enforcar ou crucificar alguém, um engenhoso sistema de cintos era usado para suportar o corpo”.

brancos. O efeito da cena é garantido pela combinação entre a quantidade de sangue que espirra e escorre pela parede, a iluminação tênue, os gritos dos atores e a sonoplastia de suspense.

Assim, mesmo que, segundo Hand e Wilson (2000), o poder poético horrorizante do Grand Guignol esteja mais na sugestão e na incitação de um estado de expectativa na platéia que na consumação explícita das ações violentas, é a espetacularidade, a teatralidade dos efeitos *trash* realizados na cena grandguignolesca que mais interessa para a discussão levada a cabo aqui. Um teatro *gore*, *splatter*<sup>50</sup>, onde o efeito cênico (falso, artificial), por mais camuflado que se pretenda, é imprescindível para a criação e a consumação do fenômeno artístico. Por mais envolvida e tensa que possa ficar ao longo do espetáculo (e, eventualmente, até se assustar de verdade), a platéia da Vigor Mortis sabe que tudo ali é extremamente teatral: não é raro ouvir espectadores comentarem entre si sobre a qualidade de um determinado efeito visto em cena. O que está em jogo, muitas vezes, é justamente *como* a carnificina acontece. E, ao se aproveitar dessa expectativa, desse frisson causado na e pela platéia, ao incorporar a demanda por novos e cada vez mais impressionantes e espetaculares efeitos cênicos, o grupo (e também o espetáculo) assume a metalinguagem como mais um parâmetro de criação<sup>51</sup>, mesmo que isso não se dê de forma tão claramente intencional, como na obra da Kiwi, por exemplo.

Uma das preocupações constantes dos artistas, principalmente dos atores do Grand Guignol, é justamente a perfeição no manuseio dos artifícios cênicos: um tom exagerado, um truque mal executado, uma maquiagem mal feita, uma interpretação inverossímil podem transformar um sinistro espetáculo de horror em uma grande e jocosa comédia. Os atores são os grandes responsáveis por esse equilíbrio, andando na “corda-bamba” entre o naturalismo e o melodrama, entre o inesperado e o crível, entre o sentimentalismo e a frieza da técnica. O ator do Grand Guignol deve manter a tensão da cena e o naturalismo emocional do seu personagem e, ao

---

<sup>50</sup> *Gore* é uma palavra inglesa utilizada originalmente para designar *sangue derramado, coagulado*. O termo *gore* é encontrado principalmente na crítica cinematográfica norte-americana e suas ramificações. Já o termo *splatter* (espirrar, esparramar) é preferido pelos ingleses.

<sup>51</sup> Questionado sobre a sua intenção de fazer peças de horror, para assustar realmente as pessoas, Biscaia Filho afirma: “A gente quer causar frisson através de situações horríficas. [...] Então, desejar causar horror talvez não seja a palavra, mas usar o horror para comunicar, para se comunicar com a platéia, sim.” (BISCAIA FILHO, 2009).

mesmo tempo, executar tecnicamente (e, de preferência, de forma imperceptível) truques e malabarismos nem sempre de fácil resolução<sup>52</sup>.

Outro aspecto metalingüístico que pode ser apontado em *Morgue Story* (mais especificamente na sua dramaturgia) encontra respaldo nas colocações de Abel (1968) sobre o metateatro. Se para Abel um dos ingredientes de uma metapeça é a existência de personagens-dramaturgos, que dramatizam a si próprios e influenciam diretamente o destino dos outros personagens, então o médico legista de *Morgue Story*, Doutor Daniel Torres, é um desses metapersonagens. Durante toda a peça, é ele quem conduz o enredo, principalmente dos outros personagens: é ele quem desenvolve o veneno que desencadeia ataques controlados de catalepsia; é ele quem, fingindo-se de sonso, coloca o veneno na bebida de suas escolhidas; é ele quem, aproveitando-se da convenção legal que certifica que todo morto deve ser levado ao necrotério, decide quando e como suas vítimas (incluindo Ana Argento) parecerão mortas e serão levadas para o seu “esconderijo”; é ele quem convence Tom e Ana que suas pernas ainda não funcionam direito; é ele quem determina quando e como serão os últimos instantes e a morte de um sem-número de mulheres. Ou seja, Doutor Daniel orchestra (ou tenta orquestrar) toda a trama, fazendo a conexão entre os outros personagens. A “morte” de Tom na casa do psicanalista de Daniel, seguida de seu inoportuno despertar no momento do estupro de Ana surge, então, para desestabilizar o enredo pensado e executado friamente pelo médico.

De outra maneira, a personagem Ana Argento também se investe de forte carga metalingüística. Se Ana é desenhista de histórias em quadrinhos, e seu mais famoso personagem é um morto-vivo, a dramaturgia da peça também tem seus próprios “mortos-vivos”: Tom, Ana e, de certa forma, as outras vítimas do Doutor Daniel. Por sua vez, a encenação confere ao espetáculo características que o aproximam formalmente das histórias em quadrinhos: o ritmo acelerado na condução da trama, a simultaneidade de cenas e planos, a divisão do espaço em áreas ou quadros, a utilização de balões e sarjetas<sup>53</sup> (através das projeções de vídeo). Assim, o que é uma característica de uma personagem da peça, é também a marca de toda a encenação. O formato das histórias em quadrinhos perpassa a

---

<sup>52</sup> Esta habilidade específica dos atores também será comentada quando o foco estiver nas ironias presentes em *Morgue Story*.

<sup>53</sup> Sarjeta é a área branca entre os quadros de uma HQ.

dramaturgia e a encenação, amalgamando-as, unindo a desenhista “ficcional” ao dramaturgo e diretor “real”: *Morgue Story* pode ser visto como uma história em quadrinhos onde a protagonista é uma desenhista de histórias em quadrinhos. Obviamente, *Morgue Story* não é uma história em quadrinhos, e sim um peça de teatro que se abre de tal maneira à influência das HQs ao ponto de, por vezes, se confundir com elas. Também a aproximação com a linguagem cinematográfica (tanto na construção da narrativa quanto no uso de recursos audiovisuais) desencadeia uma leitura metalingüística do espetáculo: ao confundir os limites entre teatro e cinema, *Morgue Story* problematiza e expande, cenicamente, as próprias fronteiras da teatralidade.

#### 1.5.4 Barridos da Cena

Revelação dos procedimentos cênicos, agigantamento da teatralidade, denúncia do falso. Esses são alguns dos expedientes metalingüísticos empregados pela companhia *Barridos da Cena*. Batizada em 2004, seus integrantes (Clovis Cunha, Cláudio Fontan, Luciane Figueiredo, Giovana de Salles) já trabalhavam juntos desde 1996. Desde o surgimento oficial, o grupo apresentou os espetáculos *Rubricas de Rinoceronte* (2005), *Telmah!* (2005), *Telmah! Teatro B* (2006), *Mulher artificialmente branca* (2006), *Prótese e corpo ficcional – captado e modificado* (2008), *Monocromo biográfico* (2008), *Duplo-cego* (2009) – todos marcados pelo consciente e constante uso da metalinguagem. E é a cena *Mulher artificialmente branca*<sup>54</sup>, apresentada na 2ª Mostra Cena Breve Curitiba, no Teatro da Caixa, em novembro de 2006, que servirá como exemplo para a observação aqui pretendida.

O texto original de *Mulher artificialmente branca*, escrito por Clovis Cunha em 2000, a partir do quadro *Guernica*, de Pablo Picasso, estrutura-se como uma peça épica com conteúdo cubista (onde a dramaturgia se planifica e é observada por diversos ângulos). Como num labirinto, as cenas se repetem, mas sempre com alterações: ora começam ora terminam da mesma forma. A figura do Minotauro

---

<sup>54</sup> Texto de Clovis Cunha. Direção e figurino de Cláudio Fontan, Clovis Cunha e Luciane Figueiredo. No elenco, Cláudio Fontan, Clovis Cunha, Luciane Figueiredo e Uyara Torrente. Iluminação de Fábica Regina. Sonoplastia de Vinícius Giusti.

(surgida da idéia do labirinto, e fazendo referência ao touro de *Guernica*), juntando-se à imagem da mulher que segura uma criança morta nos braços (a mulher branca), confere, através da relação dos corpos, uma carga sexual ao trabalho. No entanto, toda essa estrutura textual serviu apenas como ponto de partida para o espetáculo. Como o regulamento da Mostra previa peças de, no máximo, 15 minutos, o grupo optou por utilizar apenas alguns trechos e características do texto original, investindo no diálogo com a tela *Guernica*.

O resultado é uma cena em que a visualidade é o principal elemento de composição, o principal fator poético. Palco italiano. Abrem-se as cortinas. O ciclorama é branco. Uma voz masculina em *off* é acompanhada por um singela sonoridade de caixinha de música: “Tudo é silêncio e trevas. Uma fraca luz lateral ilumina o campo central onde a mulher atravessa lentamente. Pára. Mugidos. Violento estrondo. Trevas. Luz, sobre um buraco. Dele, levanta-se a mulher que dança. Sua pele é artificialmente branca. E seu peito, nu. Ela traz pelos pés uma criança morta. Grita. Sua expressão lembra uma máscara grega. Ela dança, desarticulada, estranha. Tenta amamentar. Deixa cair a criança, e envolve-se freneticamente com seus movimentos, no desespero em busca... Grita. Sem som. Dança. A mulher que dança. Corre para o buraco, e dança. Trevas. Caminha artificialmente pelo buraco. A mulher tenta desesperadamente voltar, mas é detida pela trevas.” Durante a gravação, vê-se um ator e uma atriz no fundo do palco, iluminados por fracas luzes laterais. Ele usa uma calcinha infantil branca com rendas. Ela, uma saia longa azul. Colocadas por cima da calcinha do homem, nádegas de borracha. Seios de borracha escondem os seios verdadeiros da mulher. Nas mãos de ambos, dedos de plástico alteram a forma e o comprimento dos dedos originais. Mexem uma das mãos diante do rosto. Eles estão lado a lado, seus movimentos são espelhados. Então, vindo da coxa esquerda, também usando calcinha infantil branca com rendas, surge outro ator, caminhando sobre sapatos-plataforma. Seu corpo (cabeça, quadril, tronco, mãos, pés) está preso com elásticos grossos cuja outra extremidade está fixada na coxa esquerda, fora da visão do público. Ele anda paralelo ao proscênio: seu deslocamento estica os elásticos, criando linhas e áreas geométricas no espaço. Em seu peito, seios de borracha; a parte superior do seu rosto é deformada por uma máscara também de borracha. Ao mesmo tempo, um pequeno alçapão se abre no centro do palco: de dentro dele, aparece uma mulher, cabelos pretos presos em coques, nua (apenas uma calcinha

transparente a veste). Ela estica os braços e as mãos para o alto, como que suplicando – repete a ação algumas vezes, entrando e saindo do buraco, até sair completamente. Seus dedos são prolongados por dedos de plástico, quase garras. Sua boca é coberta por uma máscara de borracha. A movimentação dos corpos é lenta, contínua, desliza, sendo quebrada, por vezes, por gestos bruscos. A iluminação é tênue, criando áreas de sombra nos corpos e no espaço. O palco é dividido em três planos simultâneos (que aos poucos se misturam): ao fundo, o casal espelhado; ao centro, o homem preso por elásticos; no proscênio, a mulher que sai do buraco – divisão que estrutura o uso do espaço ao longo da obra.

Durante os quinze minutos do espetáculo, uma seqüência, ou melhor, uma simultaneidade de imagens (que se constroem, se cruzam, se modificam, se esfacelam) é vista no palco. A dramaturgia, enquanto arquitetura e encadeamento de ações e não-ações, organiza-se visualmente: não há quase nenhum indício literário do texto épico original.

Espetáculos como *Mulher artificialmente branca*, dada a importância que conferem à imagem<sup>55</sup> em sua configuração, em detrimento da representação de um texto dramático tradicional, são muitas vezes catalogados como *teatro de imagens*. Passível de inúmeras inconsistências – mas que pode auxiliar na compreensão de um tipo diverso de criação cênica, como o da *Barridos da Cena* –, o termo *teatro de imagens* (ou *teatro visual*, como em alguns autores), foi cunhado pela crítica norte-americana Bonnie Marranca para nomear os trabalhos heterodoxos de Richard Foreman e Robert Wilson<sup>56</sup>, no início da década de 1970. A expressão guarda em si uma contradição que se coloca de pronto: existe, então, um teatro não-visual? É possível um teatro sem imagens? Se toda – ou, pelo menos, a esmagadora maioria – obra teatral possui imagens, qual é a diferença entre as imagens de um espetáculo do teatro de imagens e as imagens de um espetáculo que não é considerado teatro de imagens? Uma possível resposta seria: a diferença reside no grau de importância que a imagem tem dentro da arquitetura do espetáculo e no raciocínio empregado para a criação/formalização da cena. Uma outra questão: o teatro de imagens

---

<sup>55</sup> O dicionário Aurélio assim define: “**Imagem** *sf.* 1. Representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto. 2. Representação plástica da Divindade, dum santo, etc. 3. Estampa que representa assunto ou motivo religioso. 4. Reprodução invertida, da pessoa ou de objeto, numa superfície refletora. 5. Representação mental dum objeto, impressão, etc.; lembrança, recordação. 6. Metáfora.” (FERREIRA, 1993, p. 293).

<sup>56</sup> As obras de Foreman e de Wilson também são utilizadas como exemplos paradigmáticos de outras denominações correlatas, como *teatro pós-moderno* (MOSTAÇO, 2005), *teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2007a) e *work in progress* (COHEN, 1997).

trabalha apenas com imagens? Neste caso, a resposta é tão simples e rasteira quanto a pergunta: não, o teatro de imagens não trabalha apenas com imagens, da mesma forma que o “teatro da palavra” não trabalha apenas com palavras. A definição de Hadas Ophrat lança algumas luzes sobre o conceito:

Como linguagem, o teatro visual gera imagens visuais e acústicas, e uma sintaxe integradora que compreende formas, materiais, cores, iluminação e projeções, voz e som. O teatro visual pode representar uma emoção ou uma idéia por meio de movimento, de voz ou de instalação – escultura no espaço – e não necessariamente pelo uso de palavras (OPHRAT, 2007, p. 93).

O teatro *visual* é também marcadamente *sonoro*. A imagem evocada aqui diz respeito, portanto, tanto à imagem visual (gráfica, ótica) – elementos cênicos como os atores, o figurino, o cenário, as luzes, o espaço da encenação –, quanto à imagem no sentido de materialização/representação (no tempo e no espaço) de sensações não-visuais (auditivas, em especial) – sons, vozes, textos. A sonoplastia de *Mulher artificialmente branca* é misteriosa, enigmática, sugerindo um ambiente de suspense, de expectativa. Assim como a luz, a sonoridade do espetáculo constitui uma linha dramática independente, paralela, somando-se (complementando) aos outros planos da encenação. O teatro de imagens, ao encadear sincronicamente estímulos visuais e sonoros, dá vazão ao universo das imagens mentais, que encontram na cena um tempo-espaço privilegiado de manifestação. Diluem-se as (falsas) fronteiras entre imagens como representação visual e imagens como representação mental<sup>57</sup>.

Uma das principais características do teatro de imagens, percebida vivamente em *Mulher artificialmente branca*, é a des-hierarquização dos elementos constituintes da obra. Cenários, iluminação, sonoplastia (música e sons em geral), figurinos, atores, texto, maquiagem – todos têm a mesma importância dentro do roteiro, equiparando-se qualitativamente uns aos outros no movimento dinâmico e arbitrário que a cena estabelece: procede-se uma neutralização (GALIZIA, 1986, p. 41), um nivelamento (FERNANDES, 1996, p. 205), um apagamento referencial (SOBRINHO, 2005, p. 91) dos signos. Com o destronamento do texto<sup>58</sup> como fator

---

<sup>57</sup> “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais.” (SANTAELLA e NÖTH, 2001, p. 15).

<sup>58</sup> Principalmente em seu aspecto dramático – conforme descrito por Lehmann (2007a) –, centralizador e regulador. É importante frisar, contudo, que o texto e a palavra não são

gerador e unificante, as imagens (conectando aspectos visuais e acústicos) surgem como materialidade estruturadora e significante, livres para estabelecer em cena uma lógica muitas vezes pré ou não-lingüística.

A integração global dos elementos da cena faz referência direta ao projeto artístico de Richard Wagner, a obra-de-arte-total, *Gesamtkunstwerk*. O compositor alemão utilizava-se das noções de *unidade*, *transição* e *harmonia* para construir suas óperas, a partir da articulação unificada de diferentes expressões artísticas. Luiz Roberto Galizia (1986) aponta as características da obra de arte total e suas implicações posteriores:

De fato, ao invés do resultado constituir-se de uma só linguagem artística, com todas as modalidades convergindo para moldar um único significado, o que transpira, nas peças de Wilson, é uma multiplicidade de linguagens, frequentemente divergentes em significados. Por outro lado, Wagner e Wilson representam dois pólos do mesmo ideal de *Gesamtkunstwerk*, na medida em que se utilizam de uma variedade de formas artísticas em prol de uma única experiência artística, Wagner através de um processo de “transição” e Wilson através de um processo de “justaposição” – palavras que, no entender de Robert Shattuck, representam os impulsos essenciais que definem a diferença entre os esforços artísticos dos séculos XIX e XX. (GALIZIA, 1986, p. XXXIV e XXXV).

A efetivação do projeto de *Gesamtkunstwerk*, seja pela via wagneriana de unidade e harmonia, seja pela via oposta de ruptura e justaposição – anti-*Gesamtkunstwerk* –, é um dos paradigmas do teatro de imagens, na sua prática de fusão (amistosa ou cheia de arestas) artística<sup>59</sup>. Nas duas frentes de ataque, no entanto, os elementos da sintaxe visual<sup>60</sup>, aliados a um raciocínio que aproxima teatro e artes visuais, tornam-se extremamente importantes para a estruturação do discurso cênico. A *composição* da cena é a principal matéria-prima para a construção de (múltiplos) sentidos:

---

necessariamente expulsos da cena, apenas são rearranjados dentro do liquidificador sógnico da obra, ocupando outros lugares que podem ser considerados, inadvertidamente, como periféricos.

<sup>59</sup> Na linha wagneriana, além dos expoentes modernistas Adolphe Appia e Gordon Craig, é possível citar artistas contemporâneos como Robert Lepage e Felipe Hirsch. Adotando a postura anti-wagneriana (que tem início nas vanguardas históricas do início do século XX, como Futurismo, Dadá e Surrealismo) a lista é longa, com nomes que vão de Robert Wilson e Richard Foreman, passando por Tadeusz Kantor, Leszek Madzik, Pina Bausch, Gerald Thomas, Renato Cohen e Clovis Cunha.

<sup>60</sup> São eles: a) *equilíbrio*, a relação de uma figura qualquer com um sistema de eixos vertical/horizontal imaginário; b) *tensão*, a relação dinâmica entre equilíbrio e desequilíbrio, gerando (a sensação de) movimento; c) *nivelamento e aguçamento*, opostos que proporcionam o destaque individual ou a diluição no todo de uma determinada figura, a partir das sensações de previsibilidade e ambigüidade; d) *preferência pelo ângulo inferior esquerdo*, decorrente, presumivelmente, do sentido de leitura adotado no Ocidente; e) *atração e agrupamento*, lei da Gestalt que afirma que a visão tende a agrupar automática e virtualmente pontos relativamente próximos um do outro; f) *positivo e negativo*, geradores de sensações complementares de atividade e passividade. (DONDIS, 1991).

Trabalhando-se gestaltes superpostas, fechamento pela imagem, superposição de cenas-efeito, figura-fundo e figura-frente, com introdução de cognições subliminares, a montagem minimalista cria uma cena plural, e também “esquizóide”, que aproxima-se daquilo que se nomeou “contemporary consciousness”. (COHEN, 1997, p. 29).

A transposição do pensamento pictórico para o pensamento cênico é muitas vezes facilitada pelo fato da maioria dos artistas que criam “espetáculos de imagens” optarem pelo palco italiano, com relação frontal, aproximando-se da bidimensionalidade de expressões plásticas como desenho, pintura, gravura, colagem, etc. Embora a cena “estática” do palco frontal italiano seja mais propícia à analogia pictórica entre teatro e artes visuais – a cena vista como uma “pintura em movimento”, um “quadro vivo” –, o raciocínio visual se manifesta também com desenvoltura no espaço tridimensional, ambiental (via escultura, instalação, etc.), permitindo que a cena avance e tome espaços díspares, de dimensões volumétricas alargadas, estabelecendo outras condições que a visão unicamente frontal não compreende. No caso de *Mulher artificialmente branca*, a referência pictórica da tela *Guernica* conduz a cena ao palco italiano bidimensional, utilizado como suporte para a releitura de seus elementos: os elásticos esticados pelo homem de plataforma traçam linhas, criam figuras geométricas flexíveis carregadas de energia, cortando o espaço do quadro, brincando com a moldura do Teatro da Caixa – reprodução e reinvenção das áreas/faces que modulam a pintura original. No entanto, tal qual a obra de Picasso, o espaço bidimensional da encenação possui profundidade, rebatido em múltiplos planos. A perspectiva renascentista é desafiada pela análise cubista, que planifica os volumes e observa, simultaneamente, todas as suas faces. A superfície rasa e arbitrária do palco italiano é subvertida pela sobreposição visual – metalinguagem geográfica.

Da rotina das artes visuais, o teatro de imagens também herdou o cuidado e o aproveitamento da *matéria* como significante poderoso. A materialidade mesma dos objetos, as características físico-químicas dos corpos animados ou não (humanos ou não, vivos ou não, orgânicos ou não), texturas, densidades, pesos, volumes, velocidades, cores, resistências, temperaturas, integridades/esfacelamentos, luminosidades, brilhos, acabamentos, fluidez, cheiros, transparências, opacidades. Tomados em si e na relação (construtiva/destrutiva) com os outros corpos, palpáveis ou não, os materiais são fonte inesgotável de significação. O artista do teatro de

imagens sabe-se mergulhado em um ambiente concreto, onde cada detalhe é preponderante e nenhum é mais importante que o outro<sup>61</sup>. Assim, as rendas, os tecidos, os elásticos, as borrachas, os plásticos, as maquiagens, as transparências, as cores, a nudez, a translucidez de *Mulher artificialmente branca* são milimetricamente pensados, dispostos e articulados na cena.

Teotônio Sobrinho (2005) indica alguns procedimentos base para a construção deste tipo de cena: a) a *collage*; b) o uso de *leitmotive*; c) a organização pelo *environment*. Embora se dedique à demonstração e análise dos expedientes de obras cênicas em processo – os *work in progress* –, e não necessariamente ao teatro de imagens, Renato Cohen (1997) define bem o conceito de *leitmotiv*:

O termo *leitmotiv* é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa. Adotaremos a tradução “linha de força”, que acrescenta à idéia vetorial um sentido de fisicalidade, próprio da teatralidade, em que a ação dos *performers* em laboratórios/cenas interfere na construção do *storyboard*. A utilização de *leitmotiv*, como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades e o *puzzle* em que está se tecendo o roteiro/*storyboard*: os *leitmotive* encadeiam confluências de significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo. Muitas vezes, na recepção, os *leitmotive* operam tensões conflitantes que criam uma dialética dos sentidos. (COHEN, 1997, p. 25 e 26)

Ao invés de um texto ou enredo de partida, é a complexa e insistente rede dos *leitmotive* que estrutura o roteiro da obra (onipresente, intermitente, ativando e deslizando significações), que se materializa em forma de *storyboard* – seqüência de quadros, rabiscos, desenhos, esquemas, imagens. O texto, se houver, insere-se nesta conformação outra que se conecta muito mais a um pensamento visual/simbólico que lingüístico. Substitui-se a narrativa linear, diacrônica, progressiva e causal, pela estruturação visual, ou melhor, espacial. É a construção pelo *environment*:

Uma segunda âncora para o procedimento *work in progress* é a organização pelo *environment*/especialização: a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional – de

---

<sup>61</sup> O *teatro de formas animadas* é paradigmático no uso poético das particularidades físicas e simbólicas dos objetos (incluindo aí o corpo/mente do ator), ligando-se de forma irrevogável àquilo que se convencionou chamar de teatro de imagens, a ponto de quase se tornarem sinônimos. A revista *Móin-Móin*, publicada em parceria pela SCAR (Jaraguá do Sul-SC) e pela UDESC, é um indispensável veículo de reflexão e divulgação da pesquisa e da produção artística do teatro de formas animadas, no Brasil e no mundo.

narrativas temporais e causalidades. Opera-se, dessa forma, o paradigma contemporâneo de substituir o tempo pelo espaço como dimensão encadeadora. (COHEN, 1997, p. 26)<sup>62</sup>

A criação de *Mulher artificialmente branca* também se desenvolveu de forma a absorver, em seu processo, elementos formais propostos para a cena. Forma e conteúdo não se dissociam (a maneira de criar é também parte do “conteúdo”), exigindo posicionamentos e soluções diversas:

Já que a gente trabalharia com a idéia de labirinto, e com a idéia de perspectivas diferentes, eu propus que a gente trabalhasse separado. Foram três meses de construção. A gente ficou um mês trabalhando separadamente. E a gente tinha algumas regras pra desenvolver: a gente poderia trabalhar, cada um, com um único elemento cênico. A gente teria que escolher esses elementos e desenvolver uma seqüência que durasse quinze minutos. Fosse uma seqüência de ausências, ou fosse intercalado, mas toda a ação deveria ser contínua até quinze minutos. Mesmo que essa continuidade fosse um espaço vazio. [...] Para essa sessão de ensaio [um mês depois], a gente tinha combinado que não fosse um apresentar para o outro aquilo que tinha feito. A gente já iria executar as três ações simultaneamente, durante quinze minutos. E perceber, durante a execução, se aquilo fazia sentido na sobreposição, ou se precisava de algum corte, ou algum ajuste. A gente fez alguns ensaios só de sobreposição. Acabou que não foi necessário fazer ajuste: a gente aceitou as sobreposições como elas aconteciam. Independente da narrativa. O que aconteceu, de ajuste – o que também foi bastante intuitivo – as pessoas ocupando o espaço sem se trombar, sem interferir na ação do outro. (CUNHA, 2009).

Tanto o processo de criação quanto a formalização final de *Mulher artificialmente branca* remetem a outro recurso oriundo das artes visuais (cubistas, futuristas e surrealistas, justamente) apontado por Sobrinho (2005): a *collage* – termo mantido em seu original francês por significar muito mais do que a tradução direta por *colagem*, de conotação meramente técnica. *Collage* é a ação de aproximação, justaposição, de maneira sincrônica ou seqüencial, de elementos ou materiais heterogêneos, seguindo uma lógica paratática. Semelhante à *citação*, a *collage* descontextualiza formas, objetos, textos, fragmentos vários, e insere-os em

---

<sup>62</sup> Além de rechaçar a narrativa clássica, dramática (LEHMANN, 2007a), apresentando novas possibilidades expressivas, a organização pelo *environment*/especialização possibilita também o salto da pictorialidade bidimensional para uma experiência simbólica e sensorial tridimensional. Se a constituição e o tensionamento da imagem é o corolário desse teatro, a especialização é a chave-mestra, a ignição para a ocupação e irradiação poética desse lugar de onde se atinge muito mais do que o olho do espectador. Estes dois procedimentos do *work in progress* – o uso de *leitmotive* e a organização pelo *environment* – são estratégias perfeitamente aplicáveis (e, de fato, aplicadas) ao teatro de imagens, pois surgem a partir das pesquisas de artistas que aceitam as duas nomenclaturas (exógenas, com certeza).

um contexto novo e arbitrário, onde convivem espécimes de diversas origens<sup>63</sup>. Diferentemente da *montagem* (como as experiências cinematográficas de Eisenstein), a *collage* não visa um encadeamento e uma organização global das partes, gerando um sentido único e fechado.

Os espetáculos de Gerald Thomas são quase inteiramente baseados nesse procedimento; e é ao analisar a sua obra que Silvia Fernandes (1996) esclarece questões relativas à *collage*:

Ao trabalhar diretamente com os materiais a *collage* tematiza o próprio ato poético de construção da arte, através de aproximações e analogias que desestabilizam a composição harmônica de elementos unidos a partir de uma idéia mestra, que funciona como eixo de orientação para um conjunto. A *collage*, ao contrário, constrói seu jogo artístico especialmente através da analogia de significantes, ou seja, da própria materialidade do signo, como se viu pela análise dos *leitmotive*. A justaposição de materiais sem qualquer relação aparente, o encontro arbitrário de elementos preexistentes e o jogo com o inesperado – o “teatro do susto”, que é como Thomas se refere à encenação de Kantor –, funcionam como mecanismo de descoberta de relações inusuais, geralmente alheias a uma relação de causa e efeito. Entrando em simbiose, os elementos desconectados geram uma nova interpretação das coisas, um “mundo demente”, construído pelo encontro fortuito das realidades estrangeiras. (FERNANDES, 1996, p. 193 e 194).

Por se tratar de um expediente de forte carga intertextual, na *collage* a metalinguagem aparece de maneira bastante evidente. Metalinguagem que se auto-denuncia poeticamente, num ciclo infundável e irônico. No teatro de imagens, tanto a metalinguagem quanto a ironia se configuram a partir de pressupostos formais em parte análogos ao processo lingüístico, mas que conservam particularidades relativas à realidade e materialidade intrínsecas da criação imagética (visual, mental)<sup>64</sup>.

Em *Mulher artificialmente branca*, a metalinguagem está presente em todas as etapas do processo de criação, estruturação e formalização da encenação – na revelação problematizada dos diferentes modos possíveis de representação de um objeto específico, de uma imagem específica. A cena se estrutura a partir da

---

<sup>63</sup> A *collage* pode assumir, facilmente, uma postura paródica. Ambos os procedimentos baseiam-se na referencialidade, na intertextualidade. No entanto, embora sejam próximos, não devem ser confundidos.

<sup>64</sup> Tais características do teatro de imagens podem ser relacionadas às categorias estipuladas por Alfonso de Toro (1990), filiando-o, simultaneamente, ao teatro plurimedial ou interespetacular (de acordo com sua vocação de obra-de-arte-total, wagneriana e anti-wagneriana), ao teatro gestual ou kinestésico (ao apoiar-se na gestualidade e na concretude das atuações), e ao teatro de desconstrução (empreendido através das técnicas intertextuais e transgressoras da *collage*, dos *leitmotive* e da espacialização).

tentativa de mostrar, simultaneamente (via *collage* e espacialização), como um mesmo objeto pode ser representado sob diversos pontos de vista, como um mesmo objeto pode ser sempre transformado (recriado) dentro da linguagem cênica. Na metalinguagem de *Mulher artificialmente branca*, a linguagem não é, portanto, mero veículo, mas sim material significante (a partir da sua discussão) e criticamente poético.

Outro elemento metalingüístico, recorrente nos espetáculos da Barridos da Cena, são as máscaras (compradas em casas de festas ou em outras lojas de truques diversos). Funcionando como próteses, as máscaras não só cobrem e escondem o corpo, como também o destacam e o revelam, mostrando-o em toda a sua artificialidade teatral. Látex: nádegas, seios, frentes, narizes, bochechas. Plástico: dedos, unhas, rostos, absorventes. Elásticos. Maquiagens.

As próteses estão no território do “entre”: estão no meio de, no intervalo de, mas também estão dentro de. Trabalham com desterritorialização e reterritorialização. E, deste modo, o corpo se desdobra para fora de seus limites. Em *Dança das varetas*, Schlemmer coloca doze varas de madeira nas articulações do corpo do bailarino para prolongá-las e projetá-las no espaço, ao que chama de “sublime canção das articulações”. Temos, assim, um metacorpo. Um novo corpo se forma, feito de próteses, acentuando as impossibilidades do corpo humano, ao mesmo tempo, transpondo-o para outros códigos. (SILVA, 2003, p. 60).

Próteses que definem um corpo artificialmente branco. O corpo artificialmente branco é um corpo parodiado, parodiador, que imita e se apropria criticamente de outros corpos, fragmentos de corpos, corpos ficcionais, corpos-fantasia. Assim como a linguagem se reveste de linguagem, o corpo se veste de corpo: metacorpo. Um metacorpo é, ao mesmo tempo, o corpo e o que se fala do corpo, o que se vê do corpo – objeto cubista, planejado e multiplicado para um olhar simultâneo.

A gente queria trabalhar com o corpo, mas não queria trabalhar exatamente com nudez. A gente queria que o corpo fosse todo mascarado. No caso do *Mulher* ele é. A gente tá com o corpo todo pintado. As mãos, elas têm uma prótese, são os dedos, possuem essa máscara, elas se completam também com a maquiagem. Os corpos, todos eles têm uma prótese. E é um corpo bem macabro. Mas ele tem a delicadeza de uma roupa de bebê. Todo mundo usava calcinha de renda. Calcinha de criança. A da Lufi era a mais transparente. Mas é que a gente queria trabalhar também o absorvente como uma prótese. A idéia era a construção de corpos. [...] A máscara, no *Mulher*, aparece como necessidade de alteração do corpo. De deixar o corpo grotesco. A gente queria deixar o corpo grotesco no sentido de prolongar ele, esfacelar, e tentar se aproximar mais das imagens cubistas. (CUNHA, 2009).

Ao marcar, remarcar e confundir os limites entre o corpo dos atores e o corpo-máscara, a encenação de *Mulher artificialmente branca* constrói, de fato, corpos grotescos, no sentido que Bakhtin (1993) e Maffesoli (2005a) dão ao termo. Corpos que se conectam entre si, que se fundem com os demais elementos de cena, que se fundem dinamicamente com o universo material da cena e para além dela. O efeito não poderia ser mais teatral, ou melhor, metateatral: um corpo vestido de corpo denuncia sua própria condição de corpo cênico, de corpo que necessita se investir e se revestir constantemente de alteridade (FÉRAL, 2003), de teatralidade. As características físicas das próteses são ostentadas em cena, demonstrando possibilidades que o corpo do ator, enquanto suporte privilegiado da linguagem cênica, não possui. Através do comentário e da problematização do corpo (visto em toda sua teatralidade exacerbada), a cena comenta e problematiza a si mesma.

## 2. A IRONIA



*Michael Jackson and Bubbles*  
(Musée de Versailles)  
**Jeff Koons.**



**Panfleto distribuído nas ruas de Curitiba.**

## 2.1 Conceitos de Ironia

Dadas as proporções e os objetivos desta dissertação, seria contraproducente traçar um histórico completo e exaustivo dos estudos sobre ironia, contemplando em detalhes pensadores desde a Grécia Antiga, passando pelos retóricos romanos e pelos Românticos alemães<sup>65</sup>. Adoto, portanto, três autores contemporâneos como guias para uma visão atualizada da ironia: D. C. Muecke (1995), Beth Brait (1996) e Linda Hutcheon (1989, 1991, 2000). Embora sejam trabalhos prioritariamente de crítica literária, suas colocações são perfeitamente transportáveis para o universo da cena<sup>66</sup>.

Historicamente, o conceito de ironia sofreu diversas modificações. Normalmente, ironia é entendida como o ato de dizer ou expressar algo querendo significar *outra* coisa – *contrária* à coisa dita –, ou em outras palavras, mais coloquiais, “tomar o dito pelo não-dito”. Estabelece-se uma contradição, um contraste entre uma realidade e uma aparência. Entendendo-se por “realidade” aquilo que o ironista ou observador irônico vê como tal (MUECKE, 1995).

No entanto, a relação entre o dito e o não-dito não é apenas de oposição, de negação (o que igualaria o conceito de ironia à idéia de antífrase): o significado da ironia não reside somente no não-dito, mas sim na relação inclusiva dos dois elementos, que se tensionam e se fundem para o surgimento de um terceiro e novo elemento (HUTCHEON, 2000). Sendo assim, a ironia acontece na relação entre dito e não-dito, seja ela de oposição, seja de complementaridade ou de contigüidade.

Muecke, no livro *Ironia e o irônico* (1995), inicia sua análise com um breve panorama histórico, onde localiza o primeiro uso do termo *eironeia* na *República*, de Platão. O filósofo grego referia-se a Sócrates, que, para convencer os seus interlocutores, adotava uma postura dissimuladamente autodepreciativa, levando seus “opponentes” a exporem suas próprias contradições e aceitarem o ponto de vista desejado. Em seguida, cita os retóricos romanos Cícero e Quintiliano, que seguem a visão grega e apresentam o conceito de ironia como figura de linguagem,

---

<sup>65</sup> O livro *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, escrito em 1841 pelo filósofo dinamarquês S. A. Kierkegaard, é uma importante referência no estudo da ironia grega e romântica (alemã).

<sup>66</sup> Henri-Pierre Jeudy (2001) também apresenta uma leitura contemporânea da ironia, observando-a principalmente na mídia “de massa”.

como “um modo de tratar o oponente num debate e enquanto estratégia verbal de um argumento completo” (MUECKE, 1995, p. 32). *A ironia ganha, então, a função operacional de censurar elogiando e elogiar censurando.*

É somente com o advento do Romantismo alemão, no final do século XVIII, que surge uma nova concepção de ironia. A ironia não é vista somente como uma figura de linguagem produzida intencionalmente dentro de um discurso por um ou mais interlocutores, mas como algo observável, constatável, tida como condição inerente à vida humana e, por extensão, à criação artística. O mundo se organiza de maneira irônica: a ironia dos fatos, do destino, da natureza, ironia cósmica, ironia divina. A humanidade está sujeita à manipulação irônica do universo. Essa ironia pode ser observada nos fatos cotidianos da vida (um ladrão que é roubado, uma investigação edipiana que acaba por incriminar o próprio investigador, etc.) – nesse sentido, a ironia romântica coloca em evidência o *observador irônico*, aquele que reconhece uma construção e um efeito irônicos nos acontecimentos da vida. Tal observador é também, necessariamente, “vítima” dessa ironia, pois ele próprio está sujeito aos desvarios do destino. Parafraseando Schlegel, um dos principais teóricos do romantismo, Muecke diz que “a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível” (1995, p. 32).

A partir desses postulados históricos, Muecke assinala a existência de dois tipos básicos de ironia: A) *Ironia Instrumental*, advinda de conceitos greco-romanos – quando “o ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘transliterar’ não-expresso de significação” (MUECKE, 1995, p. 58); B) *Ironia Observável*, de herança romântica – quando, a partir de acontecimentos, situações, conjunturas da vida cotidiana, “o observador irônico reconhece ou descobre que este algo pode ser olhado como na verdade o inverso, em algum sentido, daquilo que pareceu ser à primeira vista ou a olhos menos aguçados ou a mentes menos informadas” (MUECKE, 1995, p. 61).

Uma das características mais relevantes da ironia, seja ela instrumental ou observável, é a necessidade da existência de dois sujeitos: um *ironista* (um enunciador, um produtor de sentido) e um *público-intérprete*. Tradicionalmente, demarca-se também a existência de um terceiro elemento: a “vítima” – aquela que é o alvo da ironia, que é depreciada ou elogiada pelo ironista. Forma-se, assim, o

triângulo estrutural da ironia: um enunciador emite uma mensagem para um enunciatário, visando atingir ou comentar um alvo específico. O que pode ser observado, curiosamente, é a freqüente coincidência entre os sujeitos: entre ironista e vítima (ironia romântica, por exemplo), entre público e vítima (ironia instrumental, em alguns casos), e entre ironista e público (ironia observável).

Buscando identificar características irônicas no teatro<sup>67</sup>, Muecke inicia sua exposição apontando que o ato irônico é, em certa maneira, um *drama*<sup>68</sup> em miniatura, pois implica a existência de um ator que assume um personagem (o ironista), uma platéia que o observa (o intérprete) e um texto que apresenta certas estruturas teatrais (como peripécia e anagnorise). Assim, a diferença entre *ironia instrumental* e *drama* seria apenas de técnica. No entanto, para o autor, a ironia dramática está mais próxima da *ironia observável*: em primeiro lugar, por necessitar da presença de uma platéia, de um observador que a identifique. O artista seria responsável por distribuir e apresentar as situações em cena de tal maneira que o espectador, ao estabelecer conexões entre as partes, encontre, por si próprio, a ironia. Em segundo lugar, Muecke aponta como irônico o fato dos espectadores, distanciados, saberem mais do que os personagens que atuam no interior do drama: “Assim como o observador irônico de uma ironia situacional vê a vítima comportar-se numa inconsciência confiante do verdadeiro estado das coisas, assim também, em muitas peças, a platéia saberá do que está ocorrendo mais do que as *dramatis personae*.” (MUECKE, 1995, p. 92).

A relação entre o observador irônico que vê e julga “de fora” e o espectador consciente do encadeamento interno do drama é acionada insistentemente por Muecke:

A platéia, de seu lado, é como o observador irônico. Entra imaginativamente dentro da ilusão dramática mas também fica de fora da peça e julga-a como desempenho: avaliando *esta* produção, reconhecendo os atores, agradada ou desagradada com o elenco, ou com o cenário, ou com os cortes no texto. Deste ponto de vista, existe no drama apenas uma ironia potencial, mas ela pode ser efetivada ao dar a uma personagem indicações que, desconhecidas para ela, têm referência adicional fora de seu pequeno mundo. (1995, p. 92)

---

<sup>67</sup> O livro de Muecke é, por sinal, uma das poucas obras teóricas sobre ironia que dedica uma seção exclusiva e específica para o teatro.

<sup>68</sup> O autor utiliza o termo *drama* para designar o espetáculo, a fábula, a peça em si, diferenciando-o do termo *teatro*, que envolve aspectos externos como o prédio teatral e demais condições físicas e também as atividades relacionadas à criação de um espetáculo, como os ensaios, a produção e a assistência. Adotarei, momentaneamente, essa terminologia.

Este pequeno trecho, apesar de marcar uma certa dívida conceitual para com a construção tradicional de fábulas e personagens, abre margens para uma mirada mais abrangente e complexa da ironia dentro do fenômeno teatral, levando em consideração questões metalingüísticas da obra e da sua produção.

A interpretação dos atores nos trabalhos da Vigor Mortis, em especial em *Morgue Story*, é um bom exemplo dessa ocorrência irônica sinalizada por Muecke. Se no Grand Guignol original os atores precisavam se equilibrar no tênue limite entre o melodrama e o naturalismo, mantendo seus personagens verossímeis ao mesmo tempo em que executavam invisivelmente inúmeros malabarismos técnicos, em *Morgue Story* a exigência não é muito diferente. E é na construção e, principalmente, na condução dos personagens dentro das situações dramáticas, que se encontra o principal elemento de ironia da obra da Vigor Mortis: a interpretação *camp*.

Com fortes paralelismos com o conceito de *kitsch* (MOLES, 1986), o termo *camp*, de origem norte-americana, refere-se a uma sensibilidade específica, uma maneira de ver o mundo como fenômeno artístico – com marcada predileção pelo não-natural, pelo artifício e pelo exagero (SONTAG, 1987). Assim como o *kitsch*, o *camp* relaciona-se prioritariamente com objetos e práticas urbanas, industriais (ou semi-industriais), com grande grau de estilização e falsidade – a intenção e a ação de se passar por aquilo que não é, fingir ser, aparentar ser. Estilização e falsidade que se assumem como tais, num jogo aparências, ocultamento e revelação. Embora o *camp* constitua um campo bastante vasto<sup>69</sup>, Susan Sontag aponta duas características chave para o seu entendimento como prática irônica:

O Camp vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma “lâmpada”, não uma mulher, mas uma “mulher”. Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro. [...] No Camp ingênuo ou puro, o elemento essencial é a seriedade, uma seriedade que falha. Evidentemente, nem toda seriedade que falha pode ser resgatada como Camp. Somente aquela que possui a mistura adequada de exagero, de fantástico, de apaixonado e de ingênuo. (SONTAG, 1987, p. 323 e 327).

---

<sup>69</sup> O estudo abrangente e aprofundado da presença e da articulação da ironia dentro da sensibilidade *camp*, ou melhor, do universo *kitsch*, delineia-se como instigante possibilidade para pesquisas futuras, possivelmente em um programa de Doutorado.

Recortado para o uso específico na cena, o *camp* da Vigor Mortis conecta-se com a idéia de ironia teatral pretendida por Muecke: os personagens, ingênuos e ignorantes de sua própria situação dramática, são observados à distância por uma platéia onisciente. No entanto, nos espetáculos da Vigor Mortis, a ironia *camp* não fica restrita ao público, ela é compartilhada com os atores e demais criadores: “Não existe seriedade no resultado, mas existe uma aparência de seriedade no que o personagem faz. Não no que o ator faz. O ator tem a consciência da ausência da seriedade da cena” (BISCAIA FILHO, 2009).

Já na cena inicial de *Morgue Story* – um prólogo –, é possível observar a ironia da interpretação *camp*. Blackout. Ouve-se uma voz feminina: “Eu nunca tinha imaginado uma história assim. E se for pra contar direito, eu nem sei por onde começar. Mas eu posso dizer a primeira coisa que me vem à cabeça”. Campanha de telefone. Acende-se a luz. O cenário representa uma sala branca, azulejada. Uma moça (Ana Argento) está deitada em uma maca, aparentemente impossibilitada de levantar. Um rapaz (Tom) corre e arranca o telefone da parede, desesperado. O clima é de tensão. A respiração dos dois é apressada, arfante, nervosa. As falas são rápidas, entrecortadas, como se precisassem ser ditas o mais rápido possível, diante de tão adversa situação (situação que o público ainda não sabe qual é). O tom das vozes é alto, quase gritado (às vezes o texto é, de fato, gritado), reforçando o medo e a ansiedade dos personagens. Abaixo, a transcrição das falas:

ANA: E agora?  
TOM: Como assim?  
ANA: E agora, como a gente faz pra sair daqui?  
TOM: Eu não sei. Mas a gente sai.  
ANA: Você vai pra casa?  
TOM: Que dia é hoje?  
ANA: Quarta, eu acho.  
TOM: Eu deixei o videocassete programado na terça à noite pra gravar um filme... Eu sempre deixo o videocassete programado, por via das dúvidas...  
ANA: Qual filme?  
TOM: “Uma noite alucinante 3”.  
ANA: Ah... É bom pra cacete!  
TOM: Você já viu?  
ANA: É claro que já! (*Levanta o tronco e fica sentada na maca*) Eu adoro o Bruce Campbell com aquela serra elétrica na mão. Ele é, pra mim, a essência daquilo que eu mais admiro em um homem: bacana, engraçado, violento... e um pouco idiota!  
TOM: Eu queria ser o Bruce Willis.  
ANA: Em qual filme?  
TOM: “Duro de matar”. É claro.  
ANA: E qual deles?

TOM: (*grita*) O 2! Porque o resto é uma bosta!  
(*Ela se levanta da maca, apoiando-se, e encara o rapaz.*)  
ANA: E então?  
TOM: Então o quê?  
ANA: Posso ver “Uma noite alucinante” na tua casa?  
(*Ele pega na nuca da moça, como que se preparando para um beijo. Ela tira a mão dele.*)  
TOM: Claro...  
(*Ela vira-se para a platéia*)  
ANA: Mas como é que a gente sai daqui?  
TOM: Eu não sei. (*Resoluto*) Mas a gente sai!

Nesta cena, a ironia aparece em três planos: A) na *contradição* entre a situação indicada pela cena (o contexto) e o texto dito pelos personagens: eles estão em um necrotério, presos, a sensação de perigo e claustrofobia é iminente, ela só consegue ficar em pé com muito esforço, os dois estão muito nervosos; mesmo assim, eles conversam e tecem comentários sobre filmes de ação, e combinam assistir a gravação caseira de “Uma noite alucinante 3” na casa de Tom. O estranhamento causado pela justaposição de um clima tenso com um assunto “banal” pode ser entendido pela platéia como uma ironia observável. B) nas *ironias instrumentais* presentes nos comentários que Tom e Ana fazem diretamente sobre os filmes, seus personagens, seus atores e suas sequências. C) no *estilo de interpretação* utilizado pelos atores: com ações e reações carregadas de dramaticidade, a atuação aproxima a cena do melodrama, cuja técnica é muitas vezes considerada “exagerada” e “artificial” demais para cenas de cunho naturalista. E aí o *camp* surge para frisar: o que acontece em cena é levado extremamente a sério pelos personagens (que ignoram a sua real condição), mas não é, de maneira alguma, levado a sério pelos atores e pelo restante da equipe de criação. Os atores sabem que tanto os personagens quanto a cena são nervosos, tensos. Então, nada mais irônico que exagerar o tom, caindo numa interpretação melodramática, *over*, sublinhando o inusitado da situação proposta pela dramaturgia e o artificialismo da encenação (a movimentação marcada, coreografada; os olhares esbugalhados; as bocas tensas que vomitam textos cheios de emoção descontrolada; o ritmo preciso da cena), introduzindo elementos que irão se consumir ao longo do espetáculo. Por mais perdida que a platéia fique no primeiro momento, aos poucos ela entende o jogo e compartilha com os artistas a consciência de que nada que acontece no palco é realmente “sério” (trata-se, antes de tudo, de um jogo de referências teatrais, cinematográficas e musicais), a despeito da ignorância dos personagens.

Estes três planos aparecem, articulando-se de diferentes maneiras, em outros momentos do espetáculo, como na cena em que Doutor Daniel tenta violentar Ana pela primeira vez. Ainda sem os movimentos das pernas, a quadrinista, em seu desespero para deter o agressor, atira contra ele os instrumentos que estão em cima da mesa de procedimentos, sem muito sucesso: o médico está decidido a cometer o ato. No meio da ação, ela encontra um pequeno rádio gravador. Doutor Daniel mostra-se terrivelmente preocupado e pede que não aperte o “botãozinho prata”. Ana aperta o botão e uma voz feminina sai do rádio: é a (doce) voz gravada da (adorada) mãe do legista, exortando-o a rezar e sempre cantar as músicas da igreja. Ele muda imediatamente de expressão: a frieza e o frenesi do psicopata são substituídos por uma frágil e submissa postura de criança, que, após cantar e rezar ajoelhada, veste novamente suas roupas, interrompendo a violência iniciada. O inusitado da situação expõe o ridículo dos personagens – ridículo sustentado pela atuação dos atores e pelos elementos da dramaturgia e da encenação – e o nonsense do enredo, compartilhando-os com os espectadores. Também a cena em que Tom e Ana matam Daniel<sup>70</sup> com a caneta de titânio (elemento recorrente ao longo da história que, se até então parecia desnecessário, nesta cena ganha uma utilidade improvável e salvadora, justificando ironicamente a sua insistente presença) é exemplo de como o *camp*, baseado numa estrutura melodramática, abre caminho para a instalação da ironia na obra.

Voltando à concepção de ironia defendida por Muecke: é condição elementar para a configuração da ironia que a mensagem (e a respectiva sub-mensagem) emitida pelo ironista seja lida e decodificada pelo receptor. É fundamental o estabelecimento e a efetivação do *jogo* entre os interlocutores. Para tanto, o ironista emite sinais para que o destinatário entenda a mensagem como irônica, elementos que funcionam como “chaves” para a decodificação do texto (em seu sentido alargado). Em relação a esses sinais, o autor enumera dois princípios que os fortalecem: A) *princípio da economia*: quanto menos sinais o ironista utiliza na mensagem, mantendo ainda assim a possibilidade de compreensão, melhor; B) *princípio do alto contraste*: quando o ironista explicita e acentua a disparidade entre o que se pode esperar de determinada situação e o que realmente acontece.

---

<sup>70</sup> Esta cena é descrita melhor no item 1.5.3.

A emissão e/ou a identificação desses sinais indicativos no discurso, aliada à intencionalidade do emissor, é responsável por diferenciar a ironia da *mentira*. Se na ironia o enunciador deseja que o interlocutor identifique a sua fala como portadora de sentidos não-expressos (através dos sinais distribuídos na mensagem) e que seja capaz de decodificá-los, na mentira, o emissor se esforça para que sua afirmação (falsa) seja aceita como verdadeira, ocultando, para isso, qualquer vestígio do real significado do discurso.

A maioria dos diretores entrevistados<sup>71</sup>, quando questionada sobre a existência intencional de tais chaves em seus trabalhos, afirma que esta é uma prática fundamental e recorrente; ressaltando, porém, a submissão ao princípio da economia – para que o espetáculo “não vire uma palestra” (BISCAIA FILHO, 2009). Para Cleber Braga, por exemplo, colocar chaves para o público é sempre necessário,

[...] mas tendo o cuidado equivalente em não ser didático. Porque daí é aquela piada muito explicada, piada chata. Porque, ao mesmo tempo, é legal esse território ambíguo. É um perigo, mas é o perigo da festa. [...] Tem que ter esses ganchos, tem que ter a suspeita de que não seja só aquilo. Isso devia ser com tudo na vida: eu faço, eu acredito, mas o tempo inteiro eu suspeito de que aquilo pode não ser aquilo, também. Daí você não se acomoda. Mas o público é muito acomodado. Os artistas são acomodados, fazem uma arte acomodada para um público acomodado. Aí fica um jogo muito fácil. Só que eu não estou a fim de fazer esse jogo fácil. E como fazer isso? É um problema. Deixar esses ganchos, esses espaços para que o sujeito possa duvidar do que ele tá vendo. (BRAGA, 2009).

*Gambiarra* é pontuada por diversos desses ganchos, como na cena (da primeira versão, em 2008), em que uma mulher, indignada com a montagem, esbraveja contra a cena, apontando seu mau acabamento, questionando se aquilo é mesmo arte. Sua atuação carregada, apaixonada, cria, num primeiro momento, a ilusão de que a situação é mesmo verdadeira; que, de fato, trata-se de uma espectadora comum. No entanto, ao exagerar desmedidamente no seu protesto, demonstrando um desequilíbrio emocional quase inverossímil, e subir no palco, aproximando-se dos atores e interferindo na cena, sendo absorvida por ela, a atriz lança, tacitamente, o aviso: “tudo isto é planejado, faz parte da encenação, e é uma crítica ácida aos detratores de trabalhos como *Gambiarra*”. Já na versão atual do espetáculo, outras situações podem ser identificadas: um rapaz, aparentemente um

---

<sup>71</sup> Cleber Braga (Elenco de Ouro), Paulo Biscaia Filho (Vigor Mortis), Fernando Kinas (Kiwi), Clovis Cunha (Barridos da Cena).

estudante universitário de ciências sociais, distribui aos espectadores um panfleto onde se lê um texto (quase um manifesto) sobre a situação histórica e antropológica da América Latina. Da mesma forma que a atriz/espectadora que se infiltrara na platéia, o rapaz, num primeiro momento, se passa por um transeunte que resolveu aproveitar a aglomeração de pessoas para panfletar. Muitos lêem o papel. Então, o ator/estudante entra na área cênica circular criada pela peça; ouve-se uma voz em *off* (o pensamento do rapaz?), repetindo o texto escrito nos panfletos. Sim, ele faz parte da peça. Sim, aquele texto, sério, faz parte da dramaturgia do espetáculo. Em seguida, os outros atores (cantora de ópera, cantora de funk, Minotauro) atacam, agarram-no e derrubam-no no chão. Eles o devoram, e, de sua mochila, tiram e esticam um imenso tecido vermelho, estripando-o: carnavalização. O texto do panfleto deve, então, ser levado a sério, já que seu autor acaba de ser destroçado impiedosamente em cena? Trata-se de um pseudo-pensador comido por pseudo-ícones latino-americanos? A peça critica e relativiza seu próprio discurso “pró- latinidade”, ou apenas o reforça aludindo à criação de um “mártir”? Ambigüidades características da ironia, deflagradas a partir da percepção (nebulosa) de algumas de suas chaves de decodificação.

Em *O bom selvagem*, a forte carga metalingüística da encenação faz com que os pontos onde o discurso se inverte e cria ironias sejam bastante nítidos e compartilhados. Desde o início do espetáculo, quando o ator (Clovis Inocêncio) dirige-se à platéia, apresentando o tema e explicando as motivações que levaram a equipe a criar a obra, ele deixa claro que a postura a ser adotada pela encenação é prioritariamente irônica, transversal. Ele fala enquanto produz e executa, ao vivo, parte da sonoplastia – um samba um tanto “atravessado”, inexperiente, mas com instrumentos tipicamente brasileiros. Importante lembrar que antes disso, ouviu-se um texto em *off* dito em vários idiomas, começando por uma língua indígena, passando pelas Libras e terminando em alemão.

Ao longo da montagem, os sinais são variados, e sempre valorizados. Em determinada cena, o ator liga um toca-discos: ouve-se uma canção infantil antiga (década de 60, 70?), onde uma mulher canta, doce e didaticamente, uma letra composta com informações sobre os índios brasileiros. A singeleza e puerilidade da melodia (nitidamente utilizada para agradar e conquistar a atenção das crianças da época), associada às informações com ares de verdade da letra (mas que acabam estabelecendo um tom de exotismo, de “saudável” distância em relação aos índios:

postura nem um pouco singela e pueril), já constituem, por si só, uma emissão irônica. Então é dessa forma que se ensinava (ou se ensina) sobre os índios às crianças não-indígenas? É essa a relação mais próxima que pode se estabelecer entre a criança “branca” e os povos “não-brancos”, como se ambos não habitassem o mesmo território na mesma época? A chave irônica, materializada no alto contraste entre melodia e letra, e a inserção de tal “reliquia” educacional em um espetáculo contemporâneo intitulado justamente *O bom selvagem*, causa um inevitável riso na platéia. Enquanto isso, ilustrações de livros didáticos, pinturas e gravuras sobre costumes indígenas são projetadas em vídeo. Após essa cena, o volume da música infantil diminui, mas não some. O ator vem para o proscênio, e anuncia: “Viagem do Capitão Gonneville ao Brasil, em 1503. O navio foi carregado de:...” Ele abre um rolo de papel, onde lê, à medida em que o vai desenrolando, uma longa lista de armas de guerra da época (ao fundo, imagens de metralhadoras e outros armamentos atuais, em repouso e em uso), seguida por outra lista, agora de mercadorias: peças de tecidos diversos, pentes, espelinhos, miçangas, facas, canivetes, alfinetes, agulhas. Entende-se que se trata da lista de “presentes” (de irrisório valor em seu local de origem) utilizados pelos colonizadores europeus para impressionar e conquistar a confiança dos nativos, convencendo-os a trocá-los por riquezas como madeira, animais e metais preciosos. O ator faz uma pequena pausa, hesitante, olha intrigado para o papel, e então continua a leitura da lista de mercadorias, com uma perceptível mudança no tom e na velocidade da voz: “... televisão, vídeo-cassete, orkut, messenger, tela plana, ipod, trio elétrico, controle remoto, escada rolante, elevador, laptop... e mais um monte de outras coisas”. Ele olha para a platéia, e desenrola o restante do rolo de papel, ainda longo, e cheio de inscrições.

Nesta cena, a inserção de elementos contemporâneos em um texto antigo (tratando-os como iguais), a alteração no tom da voz e na velocidade dos movimentos, seguida do olhar e do sorriso furtivos dirigidos à platéia, acompanhada sutilmente da canção infantil (resquício da ironia da cena anterior), funcionam como pontos chave para a identificação e decodificação da ironia presente no discurso do espetáculo. A maneira como se diz algo (alterações de tom, timbre e velocidade da voz, etc.) e pequenos gestos acompanhando a fala (olhares, piscadelas, expressões faciais, tiques, etc.) são algumas das principais estratégias para se inserir sinais de compreensão em uma emissão irônica – em especial na ironia instrumental.

Assim, esses sinais (“ganchos”) colocados intencionalmente na mensagem irônica cumprem uma função estritamente metalingüística: seu objetivo é testar, confirmar e garantir a eficácia da comunicação em curso – ciente, é claro, de todas as imprevisibilidades, de todas as probabilidades (CAMPOS, 1977), de todas as as-significações (GUATTARI e ROLNIK, 2005) implicadas em um processo comunicativo. As chaves de decodificação fazem com que os interlocutores prestem atenção na qualidade da própria emissão e no código específico compartilhado naquela ocasião, percebendo suas características e sutilezas. Se a ironia, como modalidade de linguagem, depende do sucesso da comunicação entre os interlocutores, ações metalingüísticas são de extrema importância. A encenação de *O bom selvagem* é, portanto, um exemplo bastante claro dessa prática.

Percebe-se, assim, que a explanação feita por Muecke sobre o conceito e a aplicação da ironia é, de fato, direta e esclarecedora. No entanto, suas observações esbarram em uma visão de arte um tanto acanhada, declaradamente centrada no discurso verbal e suas adjacências. Essa limitação fica explícita ainda na introdução do livro, quando o autor diz que:

[deixou] de lado quaisquer considerações detalhadas de ironia nas artes não-verbais, em parte devido ao custo de ilustração, em parte por falta de capacidade, e em parte – isto talvez confirme a falta de capacidade – porque parece não haver meios de ironia que sejam específicos da música, da pintura, da paisagística, da arte cinética, da *pâtisserie* e assim por diante. A arte não-representativa só pode ser irônica talvez de duas maneiras: incongruências de propriedades formais e paródias dos clichês, maneirismos, estilos, convenções, ideologias e teorias de artistas, escolas ou períodos anteriores. [...] A arte também pode ser franca, isto é, não-irônica; e se isso tem maior probabilidade de ser verdadeiro no caso das artes não-verbais, podemos explicá-lo pela diferença dos meios agentes. As artes não-verbais – música, dança, arquitetura, por exemplo – apelam no primeiro caso aos sentidos e através dos sentidos. A literatura, tendo a linguagem como meio, é inevitavelmente ideativa. (MUECKE, 1995, p. 17 e 20).

Considerar a literatura e demais expressões verbais como único território possível para um pleno desenvolvimento da ironia é ignorar as incontáveis possibilidades formais e comunicativas das artes “não-verbais”. No entanto, ao tentar argumentar sobre uma hipotética impropriedade irônica das artes visuais (e similares), Muecke acaba indicando justamente alguns dos mecanismos utilizáveis e algumas das chaves de compreensão do fenômeno irônico nas artes: a referência, o diálogo com outros autores, estilos e cânones, ou seja, a intertextualidade da obra.

O percurso formal/sensorial das artes não-verbais, apontado pelo autor, não se apresenta como impedimento e sim como mais uma via, como alargamento e adensamento das possibilidades comunicativas e criativas da ironia.

Santaella e Nöth (2001) – estudiosos da comunicação filiados à escola semiológica peirceana – em suas reflexões sobre a imagem<sup>72</sup>, tocam precisamente na questão da *autonomia* da imagem: a imagem é sempre dependente, semanticamente, de um suporte lingüístico? Se não, o processo cognitivo da imagem é análogo ao processo lingüístico, ou opera dentro de regras próprias? O logocentrismo da análise semiológica argumenta que uma imagem só pode ser apreendida/interpretada através da presença de palavras, ou, ao menos, através de procedimentos provenientes da análise lingüística. No lado oposto, estão estudiosos como os gestaltistas, que defendem a interpretação da imagem como signo autônomo. A teoria da percepção desenvolvida pela Gestalt, parte do pressuposto que a percepção é um ato construtivo de organização do campo visual a partir das “leis da forma”: a) relação figura/fundo; b) lei da continuidade ou do fechamento; c) lei da proximidade; d) lei da igualdade; e) simetria/assimetria. Assim, a imagem veicula mensagens e valores através de procedimentos próprios, que são percebidos e interpretados a partir de matrizes cognitivas não-lingüísticas – embora a utilização do aparato lingüístico não deva ser descartada<sup>73</sup>.

Espetáculos como *Mulher artificialmente branca*, construídos a partir da organização plástica e cênica de imagens, utilizando procedimentos poéticos como

---

<sup>72</sup> Os autores dividem o mundo das imagens em dois domínios, conectados pelo conceito de *representação*: imagens como representações visuais, no campo perceptivo; e imagens como representações mentais, no campo da cognição. Citando Mitchell, estipulam os seguintes tipos de imagens: “(1) imagens gráficas (imagens desenhadas ou pintadas, esculturas); (2) imagens óticas (espelhos, projeções); (3) imagens perceptíveis (dados de idéias, fenômenos); (4) imagens mentais (sonhos, lembranças, idéias, fantasias) e (5) imagens verbais (metáforas, descrições)” (SANTAELLA e NÖTH, 2001, p. 36).

<sup>73</sup> Nesse sentido, apesar de não compartilharem do radicalismo logocêntrico de Roland Barthes, Santaella e Nöth fazem a seguinte ressalva: “Na verdade, as imagens não apresentam uma metalinguagem visual própria. No máximo, pode existir uma metaimagem como a imagem de uma imagem, mas não como uma teoria analítica da imagem. Não existe nenhuma metaimagem que possibilite a análise ou comentário teórico de uma imagem. Por este motivo, a linguagem é sempre um instrumento necessário à análise da imagem semiótica. Apesar disto, a estrutura da metalinguagem verbal não deve ser projetada analiticamente na estrutura do objeto visual, pelo menos até que existam provas de uma percepção verbal independente do processo mental de informação visual.” (SANTAELLA e NÖTH, 2001, p. 43). De minha parte, também, apesar de acreditar num acentuado grau de autonomia da imagem na cena, seria uma ingenuidade ignorar a crucial contribuição semântica da palavra: afinal, a presente dissertação é constituída, salvo ligeiras exceções, por palavras – palavras que, transportando categorias de análise da literatura e da lingüística para o universo visual, descrevem e se referem a imagens cênicas, mediando sua compreensão.

os vistos no item 1.5.4 (onde analiso a metalinguagem nos trabalhos da Barridos da Cena), mostram como a ironia pode se manifestar no discurso visual, seja nas artes visuais, nas artes cênicas, ou na sua intersecção.

Da mesma maneira que Muecke, Beth Brait, em *Ironia em perspectiva polifônica* (1996) traça um quadro histórico geral das variadas abordagens sobre ironia, iniciando pela ironia socrática (ironia enquanto comportamento, enquanto atitude), passando pela ironia romântica e chegando a teóricos do final do século XIX e também do século XX.

Em diversos momentos, Brait afina-se à concepção romântica de ironia, a qual define como “o meio que a arte tem para se auto-representar”<sup>74</sup> (BRAIT, 1996, p. 29). Ainda referindo-se à ironia romântica – que, segundo seus argumentos, adianta certos aspectos da arte moderna, como a utilização da ironia como forma de cortar a ilusão criada pela obra de arte, e a contestação do domínio racional –, a autora resume os principais pontos a serem abordados ao se pretender uma aproximação do fenômeno irônico:

A idéia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambigüidade propositalmente contraditória desse discurso. (BRAIT, 1996, p. 29).

Seguindo a apresentação dos diversos conceitos de ironia, a autora comenta o conceito de *interferência de séries*, de Bergson, ou seja, quando dois ou mais sistemas de idéias estão presentes, sincronicamente, na mesma frase. Esse conceito vai juntar-se à visão de Olbrechts-Tyteca, segundo a qual os elementos centrais para a estruturação da ironia são, além dos *sinais* emitidos pelo enunciador, a *analogia*, e a *argumentação indireta*. Os sistemas autônomos de idéias presentes e atuantes numa mesma frase – formando as interferências de séries de Bergson – podem ser considerados os principais responsáveis pela instauração da argumentação indireta e também, de maneira mais subliminar, das analogias defendidas por Olbrechts-Tyteca. A ironia, sob este enfoque, distancia-se cada vez mais da simples oposição característica da *antífrase*, funcionando a partir de uma dinâmica muito mais complexa e articulada.

---

<sup>74</sup> Esta afirmação pode, tranquilamente, servir tanto para definir a ironia quanto para descrever a metalinguagem.

Interessada em evitar usos ingênuos do senso comum do termo ironia, considerando-a igualmente como atitude e/ou figura de linguagem, Brait recorre aos estudos de Catherine Kerbrat-Orecchioni, nos quais se distinguem dois tipos de ironia: a “ironia referencial = contradição entre dois fatos contíguos; ironia verbal = contradição entre dois níveis semânticos ligados a uma mesma seqüência significativa.” (KERBRAT-ORECCHIONI *apud* BRAIT, 1996, p. 61). Na *ironia referencial* estão implicados dois actantes: o suporte da ironia (uma situação, um comportamento, um fato, um estado de coisas) e o observador que percebe este dado anterior como irônico. A *ironia verbal*, por sua vez, prevê três actantes: “o locutor (A<sup>1</sup>) que dirige um certo discurso irônico para um receptor (A<sup>2</sup>), para caçoar de um terceiro (A<sup>3</sup>) que é o alvo da ironia” (BRAIT, 1996, p. 62). São claras as correspondências entre os conceitos de ironia referencial e ironia verbal de Kerbrat-Orecchioni, e os de ironia observável e ironia instrumental de Muecke, respectivamente. A “coincidência” conceitual entre os autores reforça a pertinência desse tipo de abordagem do fenômeno irônico, demarcando as especificidades das diferentes ocorrências da ironia, que passam a ser encaradas de acordo com a natureza dos seus meios, os sujeitos envolvidos e os objetivos pretendidos.

Um outro fator constitutivo da ironia analisado longamente por Brait é a tensão entre dois pólos: o sentido literal e o sentido figurado. Essa tensão é decorrente do conceito primeiro de ironia como relação entre “o dito” e “o não-dito”, uma relação de presença-ausência na qual o que se apresenta (o que é enunciado) só pode ser compreendido a partir da sua conexão com algo que não está ali, embora devidamente sinalizado. Essa relação entre o que se diz e o que quer se dizer é geradora de fortes ambigüidades. A *ambigüidade* é, portanto, umas das mais fortes e irreversíveis marcas do discurso irônico (embora, diga-se, não lhe seja exclusiva):

A impossibilidade de desambigüizar sem destruir a ironia talvez seja um dos pontos fortes na idéia de copresença do literal e do figurado como fator caracterizador desse mecanismo discursivo. Se em muitas situações o efeito humorístico acontece justamente porque o receptor (ouvinte ou leitor) faz uma opção por um dos sentidos, escolhendo o literal, quando se trata do figurado, ou vice-versa, na ironia ele deve perceber os dois ao mesmo tempo, a fim de que o fenômeno irônico se realize. (BRAIT, 1996, p. 82)

O caráter iminentemente ambíguo da ironia, segundo a autora, encontra respaldo e aplicação na teoria de Bange: a ironia funciona como uma tática de ação

que consiste no questionamento e na destruição de um dado discurso, de uma certa postura, de um alvo específico, a partir da sua afirmação, da utilização ambígua dos seus próprios expedientes. O ironista simula pertencer ao mesmo universo discursivo/comportamental/ideológico ao qual pretende, na realidade, atacar. Ao afirmar e defender uma posição de forma ambígua, reversa, o enunciador corrói o adversário “de dentro para fora”, expondo suas fragilidades dentro da própria enunciação. A citação, a incorporação simulada de padrões e atitudes do(s) alvo(s), a argumentação indireta (de acordo com Olbrechts-Tyteca), o enfrentamento subliminar, quase invisível, fazem parte dessa abordagem da ação irônica: “A ironia reside na reprise, sob a forma de pressuposto, de asserções e de pressuposições do interlocutor ou de um terceiro (caráter citacional da ironia), reprise dissimulada que equivale a uma rejeição implícita do modelo do mundo instituído pela citação” (BANGE *apud* BRAIT, 1996, p. 70)<sup>75</sup>.

As paródias carnavalescas de *Gambiarra*, em seu ataque depreciativo a ícones midiáticos contemporâneos, são ações que se utilizam da estratégia ambígua da ironia. Quando um Papai Noel entra em cena empurrando um carrinho de supermercado, trazendo uma Xuxa que canta em espanhol<sup>76</sup>, o que se entende é que, ao mesmo tempo em que os atores assumem em seus corpos a imagem e a postura desses ícones e empolgam a platéia com personagens, danças e músicas bastante conhecidas e engraçadas, o espetáculo propõe uma crítica a essa situação, através do acúmulo e da justaposição de imagens (a interferência de séries, de Bergson) e da sua hiperexposição espetacular. A imitação paródica (repetição com diferença) possibilita que, ao se apresentar um determinado discurso, este possa ser exacerbado, fraturado e invertido, expondo e denunciando – ironicamente – as suas incongruências a partir de seus próprios pressupostos. O sacerdote católico que, após uma entrada solene<sup>77</sup>, incorpora e se transforma em preto velho, dançando pontos de Umbanda; o Tio Sam que dança com um Osama Bin Laden mascarado ao som de *New York, New York*, numa coreografia *à la Broadway* (as analogias, de Olbrechts-Tyteca), que se inicia alegre, passa por momentos de tensão e disputa, e termina em clima de romance e sensualidade

---

<sup>75</sup> A ironia socrática é paradigmática na utilização de tais pressupostos e estratégias dentro de um discurso.

<sup>76</sup> Referência à incursão da apresentadora brasileira na Argentina e em outros países da América Latina.

<sup>77</sup> Em uma das apresentações, ocorrida no Largo da Ordem, em Curitiba, o bispo surgia em cena na portada de uma das mais antigas igrejas da cidade.

entre os dois “ex-rivais”; a Carmem Miranda que, após uma longa fala comparando brasileiros e norte-americanos, pede pizzas e Coca-Cola, e distribui à platéia, que participa vorazmente do banquete *fast-food*: momentos da montagem em que discursos são incorporados (pelos artistas e também pelos espectadores) para que sejam relativizados e criticados ironicamente em cena.

*O bom selvagem* também apresenta inúmeras situações em que a ironia paródica permite ao espetáculo reproduzir discursos para então desestruturá-los criticamente. Os textos, cooptados de diferentes autores, são utilizados pelo ator que os assume como seus, deixando que sejam contrapostos pelas imagens projetadas no telão, pela sonoplastia e, eventualmente, pela sua movimentação no palco – em mais um exemplo de interferência de séries (BRAIT, 1996). É o caso da cena descrita no item 1.5.1, que acontece logo após a gravação das risadas da platéia. Nesta cena, Inocêncio diz, ao microfone, trechos da carta de Pero Vaz de Caminha, narrando a partida das caravelas de Portugal, alguns incidentes da viagem e os primeiros contatos com os habitantes da terra descoberta. O texto é falado com um forte e caricato sotaque português, indicando de antemão o teor pejorativo da situação. Ao fundo, no telão, a pintura de uma paisagem com árvores e um gramado. Ao longo da fala que, a princípio, parecia reproduzir a carta original de Caminha, nota-se que o texto foi alterado pontualmente, com a inserção de pequenas tiradas cômicas (ditas com a mesma “seriedade” do resto do texto), como quando, ao justificar o nome dado por Pedro Álvares Cabral à nova terra – Terra de Vera Cruz –, o autor revela que foi uma menção a uma certa “coelhinha” de Lisboa: o discurso começa a ser implodido de dentro para fora. As risadas gravadas do público são acionadas após determinadas frases (“Na noite seguinte, Vasco de Athaide perdeu-se da frota, sem haver vento forte nem vento contrário para tal coisa acontecer. Deve estar perdido até hoje...”; “Porém, o melhor fruto que nela se pode fazer, será salvar essa gente. Esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza, nesta terra, deve lançar”), como que debochando do que acabou de ser dito. Ao final da cena, a paisagem projetada termina de ser completada, revelando tratar-se da tela *A primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles, onde índios assistem curiosos e perplexos a realização de uma missa campal.

Outra cena de *O bom selvagem*, de forte cunho metalingüístico, merece atenção. Clovis vai ao microfone e anuncia: “Momento pedagógico, em homenagem à Bertolt Brecht”. Dirige-se à platéia: “Leia os textos e responda as questões. É

muito importante”. Um longo texto é projetado na tela, e lido pelo ator, que o acompanha com uma caneta laser:

Há sempre algum altruísmo nas pessoas. Serão valores embutidos em nossa cultura por um legado religioso? Ou um impulso inato, recebido da natureza ao nascer? Sangue, e rios de tinta, ainda não responderam a essa pergunta. No século 18, Jean-Jacques Rousseau, invertendo muitos séculos da visão pessimista do homem naturalmente pecador e mau, embutida na tradição cristã, substituiu-a por uma idéia oposta: a do homem que nasce virtuoso, e degenera na sociedade. É o “bom selvagem”, uma das contribuições iniciais da descoberta do Brasil ao pensamento europeu.

De pronto, tem-se a referência metalingüística à teoria que dá título ao espetáculo, reforçando a sua contextualização filosófica. O ator dirige-se novamente à platéia: “Primeira questão”. Espera-se, então, o desenvolvimento de algum questionamento crítico sobre o tema proposto, dada a referência inicial à Brecht. No entanto, o que se lê na tela é:

Segundo o texto, Rousseau:

- a) Afirmou que o homem é naturalmente pecador e mau, mas devido à tradição cristã, quando nasce virtuoso, degenera na sociedade.
- b) É o bom selvagem que contribuiu para a descoberta do Brasil.
- c) Errou, ao inverter a visão da Igreja, que sempre acreditou ser o homem virtuoso, mas degenerador da sociedade.
- d) Contradiu a tradição cristã, ao afirmar que o homem nasce virtuoso, e a sociedade o corrompe.
- e) Contribuiu para descoberta do Brasil, ao afirmar que o selvagem que aqui habitava era naturalmente bom.

A expectativa criada na platéia é totalmente quebrada, gerando surpresa e risos em todos. Outras questões sobre este e outros textos são apresentadas, seguindo o mesmo inusitado raciocínio. As ironias (BANGE *apud* BRAIT, 1996) nesta cena são várias. Ao anunciar um momento didático, e projetar um longo texto dissertativo sobre o seu tema geral, o espetáculo promete um aprofundamento da questão, com intuito educativo, edificante (respostas corretas para serem compreendidas e absorvidas) – promessa não cumprida: o elemento seguinte solapa a pretensa seriedade e validade da discussão e do próprio processo pedagógico, fazendo referência direta às amplamente aplicadas provas de múltipla escolha, salpicadas de “pegadinhas” infames, que não contribuem em nada para o desenvolvimento de um raciocínio próprio crítico e contextualizado. Ao assumir a postura de um professor ou palestrante (utilizando, inclusive, uma famigerada caneta laser como apontador), o ator demonstra toda a superficialidade de “educadores”

que nada mais fazem que reproduzir conhecimentos fixados em algum livro didático ou apresentação de *power point*, sem se preocupar verdadeiramente com os conteúdos veiculados e a sua problematização. E a principal das ironias: ao dedicar o “momento didático” em homenagem à Bertolt Brecht, a obra brinca e subverte um dos seus próprios pilares estéticos (a teoria teatral brechtiana) – metalinguagem auto-irônica que aponta e ridiculariza os riscos inerentes aos seus próprios procedimentos artísticos. Parodiando e satirizando um didatismo que, na sua presunção educativa, comete os mais primários equívocos, *O bom selvagem* critica aqueles artistas que fazem uma leitura ingênua e datada das propostas de Brecht, e justificam suas malogradas ações na teoria do encenador alemão (principalmente em relação às suas peças didáticas). No entanto, como salientarei adiante, a ironia não corta apenas um dos lados: se o momento didático em homenagem à Bertolt Brecht critica certas derivações da utopia didática do teatro, ele certamente também pode se referir à própria obra de Kinas. Seriam os espetáculos da Kiwi imunes às tentadoras questões de múltipla escolha e às direcionadoras canetas laser?

Para completar a apresentação dos principais conceitos e características da ironia, observo as colocações de Linda Hutcheon, encontradas no seu *Teoria e política da ironia* (2000). Diferentemente dos escritos de Muecke e Brait, o estudo de Hutcheon não percorre um caminho histórico linear, e se estrutura a partir de cinco pontos gerais de análise do fenômeno irônico: o afeto, a semântica, a intencionalidade, as comunidades discursivas, o contexto e os marcadores<sup>78</sup>.

Atenta à compreensão do significado irônico, a autora enumera três características semânticas principais: o significado é *relacional*, *inclusivo* e *diferencial*. A abordagem proposta por Hutcheon, apesar de focar a ironia como procedimento discursivo (ironia instrumental, na classificação de Muecke), leva em consideração não só as suas características formais e lingüísticas, mas também, e principalmente, as implicações intersemióticas e sociais do seu uso. É por isso que, ao descrever o caráter *relacional* do significado da ironia, a estudiosa canadense defende que:

A ironia é uma estratégia *relacional* no sentido de operar não apenas entre significados (ditos, não ditos), mas também entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos). O significado irônico ocorre como consequência de

---

<sup>78</sup> A intencionalidade, as comunidades discursivas e o contexto serão vistos com mais vagar no item 2.3. A questão do afeto, bem como as implicações políticas da ironia serão abordadas no item 2.4.

uma relação, um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, primeiro, com o propósito de criar algo novo e, depois, como o Capítulo II explorou, para dotá-lo da aresta crítica do julgamento. (HUTCHEON, 2000, p. 91)

Da mesma forma, o significado irônico é *inclusivo* porque reside na soma, e não na subtração entre o que se diz e o que não se diz, conforme assinalei no início do capítulo. O intérprete da ironia, ao buscar e construir o significado, não anula o dito para concentrar-se somente no não dito, ele transita simultaneamente pelos dois pólos, incluindo-os igualmente no processo de compreensão. A ironia é polissêmica, pois o seu significado é duplo, ou melhor, múltiplo. Decorre deste aspecto inclusivo e simultâneo uma das principais diferenciações entre ironia e *humor*. No humor, retomando Brait (1996, p. 82), o intérprete escolhe apenas um dos pólos, geralmente levando o enunciado “ao pé da letra”, ignorando um possível significado não-literal, ou seja, não apreende simultaneamente os dois sentidos (o literal e o figurado), condição básica para a realização da ironia. No entanto, essa diferenciação é bastante tênue. Hutcheon (2000, p. 48), inclusive, enumera várias similaridades entre humor e ironia: as relações de poder envolvidas, a dependência do contexto social e conjuntural, algumas dimensões afetivas (superioridade, humilhação, controle) e formais (justaposição, incompatibilidade). Mas a autora deixa claro que nem todo humor é irônico e, é evidente, nem toda ironia é divertida ou engraçada.

O aspecto *diferencial* refere-se ao fato de a ironia, ao apresentar algo diferente do seu significado “real”, tematiza essa diferença. Ou seja, a ironia não pretende ocultar a diferença entre o que diz e o que quer dizer, ao contrário, ela demonstra essa característica na sua própria constituição, acentuando os contrastes possíveis. Aqui aparece a diferença entre ironia e *metáfora*: enquanto a metáfora propõe uma relação de semelhança, de similaridade entre o dito e o não dito, entre o presente e o ausente, a ironia se estrutura com base na diferença, na distância virtual entre os dois pólos.

Relacionada a esse aspecto coloca-se a delicada separação que Hutcheon faz entre ironia e *paródia* – ambas formas de discurso marcadas pela sinalização da diferença, da dessimilitude. Como já mencionei no item 1.3, em *Uma teoria da paródia* (1989) – escrito alguns anos antes de *Teoria e política da ironia* (2000), como a própria autora adverte – Hutcheon argumenta que a ironia opera num âmbito microscópico, pontual, semântico, enquanto a paródia atua num nível macroscópico,

textual, contextual (HUTCHEON, 1989, p. 74). Nesse raciocínio, a ironia serve de instrumento, privilegiado, para a prática paródica.

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1989, p. 48)

A grande contribuição de Hutcheon ao estudo da ironia está, no entanto, – além da rejeição radical da abordagem antifrástica tradicional – nas suas reflexões sobre o aspecto afetivo e, principalmente, o que ela vai chamar de caráter transideológico da ironia.

## 2.2 Intertextualidades

Antes de instituir-se como algo estático, dado, identificável e facilmente homologável, antes de ser considerada como figura de linguagem localizável e estável, previsível em sua configuração e seus efeitos, a ironia insurge-se como jogo, como relação, como conflito e fricção de posicionamentos e trajetos (antagônicos ou não) movediços, instáveis e perigosamente imprevisíveis. A ironia, portanto, não é algo a ser visto distanciadamente, pois ela não *está* em um lugar específico – acima de tudo, a ironia *acontece* (HUTCHEON, 2000). A ironia é essencialmente *performativa*, pois se realiza justamente no momento da relação, da ação, da interação entre os envolvidos. É performativa, pois, mais que predeterminar lugares e funções para os interlocutores, ela estabelece um diálogo, um jogo, uma dinâmica de convivência, furtiva e permeável. *Ironia é ato, é ação.*

Beth Brait identifica a natureza dialógica da ironia de maneira bastante incisiva:

Isso significa dizer que o discurso irônico joga essencialmente com a ambigüidade, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla decodificação, isto é, lingüística e discursiva. Esse convite à participação

ativa coloca o receptor na condição de co-produtor da significação, o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor. (1996, p. 96).

Aplicando-se esse pensamento ao universo da arte, pode-se considerar que a ironia aparece, assim, como impulsionadora de uma rica dinâmica intelectual entre obra e platéia, que, mais do que nunca, aproximam-se e unem-se para a realização do fenômeno artístico. Uma obra de arte que tem na ironia as suas bases discursivas é uma arte que provoca, que instiga, que retira o espectador da sua potencial passividade e o coloca no centro do processo criativo. Todos são cúmplices no ato irônico.

A pesquisadora brasileira, declarando sua filiação ao pensamento de Bakhtin, defende com vigor a característica intertextual da ironia. O ato irônico não só coloca em ação – em relação – os interlocutores em si (enunciadores, intérpretes, eventuais alvos), como também os conecta a diferentes textos e contextos paralelos: o significado da ironia nunca está somente nela mesma, mas também na sua relação com outros discursos, outras situações e mesmo outros interlocutores. A compreensão de um texto (no caso, o “texto” irônico) se dá a partir de uma leitura transversal, que o liga a outros textos pré-existentes e igualmente conhecidos pelo interlocutor. Nenhum discurso é inaugural, puramente original – ele sempre se configura, mesmo que não intencionalmente, a partir de discursos anteriores, numa genealogia que se estende ao insondável (MACHADO, 2005, p. 157).

A ironia, para marcar o jogo entre o dito e o não dito, utiliza-se, freqüentemente de maneira explícita, do já dito. As declarações de Bange sobre os procedimentos *citacionais* da ironia são tomados por Brait como exemplos de possíveis configurações intertextuais do discurso irônico:

Considerando-se que as relações de um discurso com outros discursos pode se dar por meio de estratégias de repetição, citação explícita, alusão indireta, possibilidade de diferentes traduções de um mesmo texto, citação sem tradução, citação entre aspas sem referência precisa, paráfrase e pseudoparáfrase, paródia<sup>79</sup>, trocadilho, estereótipo, clichê, provérbio, pastiche e mesmo plágio se oferecem como formas de exposição do já-dito, que podem ser consideradas maneiras especiais de produzir sentido, como artefatos que permitem descrever a produção do efeito irônico como atividade de linguagem. (BRAIT, 1996, p. 107).

---

<sup>79</sup> Invertendo o raciocínio de Hutcheon (que inclui a ironia como instrumento da prática paródica), Brait situa a paródia como uma das possíveis ações lingüísticas que compõem o efeito irônico.

É interessante notar que o conceito de interdiscursividade – que envolve, por extensão, a questão da intersubjetividade, ou seja, a conexão entre os pontos de vista singulares e/ou compartilhados pelos interlocutores, no momento do jogo e para além dele – alarga e aprofunda ainda mais uma possível semântica da ironia. No acontecimento irônico, o significado não está apenas na interação inclusiva entre *dito* e *não dito* (elementos do mesmo discurso que são, a rigor, internos), mas também na relação desses elementos com o *já dito*, com outros discursos externos e, até então, aparentemente independentes. A leitura intertextual, ou melhor, intercontextual da ironia faz com que o não dito adquira cada vez mais robustez, capilarizando-se por caminhos tortuosos e imprevisíveis, criando um sem número de interfaces passíveis de interpretação. Vale lembrar que os intertextos não aparecem e atuam somente na esfera do não dito, eles também perfuram e figuram na enunciação primeira do ironista, no que é de fato dito, como apontado acima.

A intertextualidade irônica proporciona, portanto, uma opacificação do discurso (BRAIT, 1996, p. 106): o discurso, além de apontar para um referente externo, além de portar-se como transparência, como via livre entre um ponto e outro, apresenta-se como corpo opaco, sólido, apontando também para si mesmo enquanto construção, atentando para as próprias contradições existentes entre as suas várias dimensões articuladas. A intertextualidade, ao conectar o discurso a outros discursos, revela a própria natureza arbitrária (artefato construído, tática de ação perpetrada por seres intencionais, mesmo que de maneira oblíqua) e, por isso mesmo instigante, do discurso tomado como inicial.

Um importante elemento que contribui para configurar a dimensão intertextual tanto nas montagens da Vigor Mortis quanto nas da Barridos da Cena e do Elenco de Ouro é o *trash*, ou melhor, a utilização poética de procedimentos atribuídos ao *trash*<sup>80</sup>.

Grosso modo, *trash* (traduzido do inglês) quer dizer *lixo*, e tudo o que se pode relacionar com a noção de lixo. Lixo cultural, artístico, técnico e intelectual. É na crítica cinematográfica que surge o termo *trash*, para designar determinados tipos de

---

<sup>80</sup> A idéia de *trash* é tão evidente quanto nebulosa. Nebulosidade advinda da acentuada abrangência que essa denominação ganhou nas últimas décadas, aliada à quase inexistência de bibliografias específicas destinadas ao assunto. Se a palavra *trash* pulula no imaginário popular contemporâneo (urbano, sobretudo), ela tem sérias dificuldades em encontrar respaldo teórico que a auxilie na sua instituição como instrumento e parâmetro de análise. No entanto, é possível deparar-se com seu universo conceitual em veículos de comunicação pouco ortodoxos, como *sites*, *blogs*, jornais, revistas especializadas, zines, etc.

filmes, freqüentemente de baixo orçamento e salpicados de proeminentes defeitos técnicos. O crítico de cinema Kleber Mendonça Filho (2005) questiona, de início, o estatuto do lixo nos dias atuais: se até pouco tempo atrás o lixo era o fim do ciclo vital de um produto, refugo descartado e abandonado, hoje o lixo é constantemente reciclado, fonte renovável de matéria prima, sinônimo de dinamicidade produtiva. O lixo proporciona releituras, perdendo seu caráter desprezível, inútil – tanto em termos materiais e econômicos, quanto em termos sociais e artísticos. O autor apresenta a definição “conservadora” de *trash* que o entende como uma obra de arte *naïf*<sup>81</sup>, fruto da produção de um artista inapto, limitado na técnica e na articulação de idéias. O artista não tem a intenção de apresentar algo mal feito, ele cria o lixo distraidamente, sem perceber o fato – visível a uma abordagem externa. O criador (que, obviamente, não intitula a si mesmo como *trash*) julga ter realizado seu intento, ignorante da própria precariedade. O *trash*, nesse sentido, é um julgamento exógeno, aparecendo muito mais como percepção distanciada de um malogro artístico que como estratégia coerente de linguagem. O olhar do espectador – ao comparar qualitativamente a obra a outras que considera similares – flagra os defeitos da obra e rotula-a como lixo. Esse olhar, no entanto, nem sempre é depreciativo: é, também, um olhar de admiração e mesmo de carinho pela ingenuidade. O fenômeno *trash* é lido, assim, como um evento de ironia observável (MUECKE, 1995, p. 61)<sup>82</sup>.

Em acréscimo a essa primeira visão do *trash*, destaca-se a existência de artistas que, aproveitando o caráter reciclável do lixo, se utilizam das características do *trash* (a rusticidade, o precário, o mau gosto, o “mal feito”, o defeituoso, o grotesco, o gosto pelo bizarro, o excesso de efeitos, a falta de recursos financeiros) para construir obras que criticam e subvertem justamente as fórmulas e os padrões considerados como “de qualidade” e “bom gosto”, que ocupam hegemonicamente o mercado da arte. Usando a obra do cineasta John Waters (diretor de *Pink Flamingos*, 1972) como exemplo, o crítico percebe como pode ser invertida a lógica ingênua do *trash*, em favor de uma poética intertextual, irônica (HUTCHEON, 2000), que se utiliza de elementos “errados”, “malsucedidos” para contestar e alargar as fronteiras do belo, do aceitável, ao mesmo tempo em que

---

<sup>81</sup> *Naïf* em francês significa *ingênuo*, ligando-se à idéia de arte popular, “primitiva”.

<sup>82</sup> Os filmes do diretor norte-americano Ed Wood, como *Plano 9 do espaço sideral*, de 1959 (famoso como o pior filme do “pior diretor de todos os tempos”), e do brasileiro José Mojica Marins (o Zé do Caixão), são exemplos desse *trash* não-intencional, *naïf*.

estabelece com o público um forte vínculo efetivo/intelectual baseado subliminarmente na atração exercida pelo *trash naïf*. *Trash* como elemento de ironia instrumental (MUECKE, 1995, p. 58).

Esse é o caso de *Gambiarra*, por exemplo, onde “mal feito” – presente desde os figurinos, a maquiagem e a interpretação dos atores, até o roteiro, a sonoplastia e a direção geral – surge como provocação, como esfacelamento das regras da *pièce bien faite*, do *bom-mocismo* (BRAGA, 2009) que, segundo os artistas do Elenco de Ouro, engessam a criação teatral: uma postura ambígua que abre margem para críticas e mal entendidos inclusive sobre a qualidade artística dos trabalhos do grupo.

Ecoando o lema punk “faça-você-mesmo”, muitos artistas defendem uma arte onde se valoriza a precariedade, a despreocupação com o “bom acabamento”, a impulsividade, a improvisação, a não necessidade de grandes orçamentos, como sinônimos de uma atitude mais “pura” por parte do artista, que não se submete aos ditames do “política e esteticamente correto”. Petter Baiestorf e Cesar Souza<sup>83</sup> detalham suas estratégias, não sem uma boa dose de sarcasmo, no *Manifesto canibal* (2002), revelando procedimentos bastante recorrentes e característicos de uma obra com vocação *trash*:

FIGURINOS: Pegue-os nas campanhas de arrecadação de roupas para pobres (de preferência nas campanhas de inverno, quando as roupas são melhores). Peça roupas velhas aos parentes e amigos. Roube uniformes militares nos quartéis (os recrutas costumam negociar apetrechos militares por um prequinho bem camarada). Faça seus figurinos exclusivos utilizando-se de lixo, como plásticos, latas, restos de tecidos, cascas de árvores, etc. Se for o caso, coloque seus atores interpretando pelados. [...]

PESSOAL/ELENCO: Utilize seus amigos e freaks em geral. Punks, putas, aleijados reais e mendigos são uma ótima opção, mas guarde uma parte de seu orçamento para pagar a eles um cachê, mesmo que simbólico. [...]

EQUIPE-TÉCNICA: Faça você mesmo tudo, assim o filme sai do jeito que você quer. [...]

EQUIPAMENTOS: Utilize qualquer tipo de câmera. Se você não tiver uma, arranje emprestado ou, ainda, você pode roubar uma. [...] Sua mensagem é o que importa, qualidade é coisa de cara reprimido!!! (BAIESTORF e SOUZA, 2002).

E se a origem do termo *trash* encontra-se na história do cinema, é interessante acompanhar o seu desenvolvimento dentro dessa linguagem (o paralelismo existente entre cinema e teatro, enquanto manifestações cênicas

---

<sup>83</sup> Cineastas independentes da cidade de Palmitos, em Santa Catarina – dois dos maiores e mais prolíficos produtores atuais de cinema *trash* no Brasil.

distintas, é, contudo, evidente). Com frequência, críticos e cinéfilos estabelecem uma categorização: A) os *filmes B* – produções ligadas à indústria cinematográfica, realizadas por estúdios oficiais e que contam com um orçamento visivelmente menor que os chamados filmes A, além de trabalharem com temas controversos<sup>84</sup>; B) os *filmes trash* – produções independentes ou não que apresentam as mesmas características do *trash naïf*, não-intencional; C) os *filmes underground* ou *marginais* – obras independentes (rejeitando o círculo comercial mantido pela indústria do entretenimento), de forte cunho provocativo e subversivo, caracterizado pelo experimentalismo e pela pesquisa de linguagem, muitas vezes utilizando parodicamente os recursos estilísticos do *trash*<sup>85</sup>.

Um aspecto do cinema B que é decisivo para a consolidação do *trash* é o chamado *cinema de exploração* ou *exploitation*. Para Lúcio dos Reis Piedade (2002), o termo *exploitation* define filmes que têm como principal objetivo tirar proveito a partir da exploração sistemática de temas ou formas considerados polêmicos ou tabus. Segundo Piedade, o estudo do cinema de exploração pode ser estruturado em quatro vertentes: a) *cinema de exploração clássico*: produzidos com pouco dinheiro, entre 1920 e 1959, abordando temas “proibidos” ou de “mau gosto”, como sexo, nudez, prostituição, drogas e outros vícios, utilizando *sets* mal-feitos, imagens de arquivo, apresentando erros de continuidade e recursos simplórios de câmera, montagem e som; b) *exploitation do pós-guerra*: ênfase em documentários médicos sobre higiene física e mental; c) *explosão do exploitation* a partir de 1959 com o surgimento de sub-gêneros, como o *sexploitation* (*sex* + *exploitation*), *blaxploitation* (*black* + *exploitation*); d) *generalização* em várias partes do mundo, predominando as influências do cinema *mainstream* norte-americano e, em especial, do horror inglês.

---

<sup>84</sup> Segundo A. C. Gomes de Mattos (2003), a denominação B (de 1930 a meados de 1960) refere-se a filmes de baixo custo, filmados em no máximo três semanas, destinados a preencher a programação das salas de cinema. Em uma mesma sessão, o espectador assistia um filme A e um B, ou dois B acompanhados de um curta-metragem. O reaproveitamento mais ou menos disfarçado de imagens e locações de filmes anteriores era prática corrente nos filmes B.

<sup>85</sup> Essa diferenciação mostra-se um tanto frágil ao ignorar que o *trash* (intencional e não-intencional) manifesta-se, em última instância, tanto em produções de estúdios tradicionais quanto em produções independentes. O *trash*, de fato, se coloca como fator estético (de processo, de resultado) e não como categoria baseada na existência ou não de um aparato técnico ou mercadológico específico exterior ao ato criativo. No entanto, tal categorização reforça um ponto-chave: o diminuto montante financeiro disponível para a realização da obra – o orçamento é sempre insuficiente para se realizar integral e convencionalmente as ambições do artista, que insiste em colocá-las em prática mesmo assim.

O *sexploitation* teve início da década de 1940, com a produção de *filmes burlescos* (garotas exibindo o corpo em shows musicais) destinados aos soldados norte-americanos no front de batalha, além dos *goona-goona*s (nudez de índios americanos, africanos, balineses em locações exóticas) e dos *filmes nudistas*. Em 1950 surgiram os *nudie-cuties*, caracterizados pela exibição parcial da nudez feminina – seios, nádegas, pêlos pubianos – sem sugestão de atos sexuais, apoiada em uma narrativa simples e bem-humorada; cruzamento malicioso entre os filmes burlescos e nudistas. Mas é entre 1965 e 1972 que a relação entre sexo, violência e horror vai florescer com força e lançar as bases do *trash* atual, com o surgimento de três vertentes do *sexploitation*: a) *roughies* – filmes violentos, com estupros, torturas e outras brutalidades, onde mulheres são maltratadas por homens e outras mulheres em fúrias passionais; b) *kinkies* – onde o fetichismo é o principal fio condutor, com inúmeras cenas de sado-masiquismo, *bondage*, espancamentos, dominações e toda sorte de “perversões” e mortes sangrentas; c) *ghoulies* – caracterizados pelos “elementos macabros ou sobrenaturais, a utilização de clichês de filmes de suspense e terror, além do sangue e morte recorrentes, com detalhamentos de eviscerações e desmembramentos” (PIEDADE, 2002, p. 117). Se os *roughies*, *kinkies* e *ghoulies* não chegam aos extremos explícitos do *hardcore* (1970 em diante), com certeza forjaram de maneira contundente uma das práticas temáticas *trash* de maior repercussão: a “bizarra” e instigante fusão entre sexo, violência, sangue, morte e horror.

Marcado desde 1896 até a década de 1940 pelo expressionismo alemão e seu clima fantástico, e pela explosão da ficção científica dos anos 50, o horror cinematográfico encontra seu amadurecimento em 1960, com o renascimento do horror gótico (castelos medievais cheios de corredores úmidos e escuros, vilões monstruosos e perversos, jovens vítimas inocentes, lendas e maldições tenebrosas...) e o aumento da violência e do erotismo.

E é na exploração do asco, do profundamente repelente expresso por essa vulgaridade explícita que esse filme de horror-exploitation vai erigir as suas estruturas, rompendo as barreiras e, através da banalização do sangue e das tripas expostas, redimensionando os cânones do que é permitido mostrar nas grandes produções. Essa exposição excessiva do imaginável (no lugar do inimaginável dos tradicionais filmes de monstros) – já que muitas das situações mostradas são uma exacerbação de uma realidade familiar – talvez seja a chave para a ambigüidade de relações do espectador para com esses filmes. (PIEDADE, 2002, p. 23).

Em relação à forma narrativa básica dos filmes de horror, Piedade salienta:

Não é preciso muito esforço para ver as bases conservadoras sobre as quais desenvolveu-se o gênero, principalmente até os anos 70. A fórmula, aplicada à exaustão, sempre foi a inserção de um elemento perturbador – uma bolha vinda do espaço ou um lobisomem, se quisermos – à ordem estabelecida. Essa ameaça vai desestruturar esse equilíbrio e o grande momento desses filmes é a volta à normalidade, aqui expressa como o status quo. (2002, p. 24).

Uma extensa galeria de personagens-tipo é criada e constantemente revisitada: vampiros, múmias, lobisomens, fantasmas, demônios e todo tipo de seres sobrenaturais, com particular preferência por zumbis (mortos-vivos); extra-terrestres, máquinas e robôs inteligentes, animais descomunais e monstros em geral; serial killers, psicopatas, maníacos, tarados, pervertidos, sádicos e masoquistas. Práticas “proibidas” como ataques de fúria, ações violentas, assassinato, tortura, incesto, canibalismo, necrofilia, satanismo e libertinagem também são freqüentes<sup>86</sup>.

O cinema *gore* ou *splatter*<sup>87</sup>, que, numa inspirada tradução para o português transformou-se em *sangue-e-tripas*, promove uma verdadeira carnificina na tela, com constantes eviscerações e esquitejamentos. Mattos fornece uma das chaves para a compreensão desse tipo de filme que carrega a “essência” do *trash*:

O filme *gore* procura provocar nos espectadores uma reação violenta de desgosto, mostrando os simulacros de corpos retalhados de seres humanos ou de animais banhados em sucedâneos de hemoglobina. Tudo é encenação, ao contrário da representação documentária do sofrimento e da morte, tal como a encontramos, por exemplo, nos jornais cinematográficos de guerra. É um tipo de filme que permite truques espetaculares por um preço muito baixo: bastam espessas camadas de maquiagem, carniças e vísceras de animais, e uma boa provisão de líquido espesso simulando sangue. (2003, p. 62).

---

<sup>86</sup> Ao longo das décadas de 1960 até 1980, companhias como a inglesa Hammer e a AIP, e diretores como Roger Corman, Herschell Gordon Lewis (*Banquete de sádicos*, 1963), José Mojica Marins (*Esta noite encarnarei no teu cadáver*, 1966), George Romero (*A noite dos mortos vivos*, 1968), Roman Polanski (*O bebê de Rosemary*, 1968), William Peter Blatty (*O exorcista*, 1973), Tobe Hooper (*O massacre da serra elétrica*, 1973), John Carpenter (*Fog – a bruma assassina*, 1980), Ivan Cardoso (*O segredo da múmia*, 1981), Ridley Scott (*Blade Runner*, 1982), Sam Raimi (*Uma noite alucinante*, 1983), Wes Craven (*A hora do pesadelo*, 1984), entre inúmeros outros, contribuíram para a consolidação de novos cânones que iram transformar os filmes B (e *underground*) de horror em sinônimos de arte *trash*.

<sup>87</sup> *Gore* é uma palavra inglesa utilizada originalmente para designar *sangue derramado, coagulado*. O termo *gore* é encontrado principalmente na crítica norte-americana e suas ramificações. Já o termo *splatter* (espirrar, esparramar) é preferido pelos ingleses.

É importante vislumbrar o caráter espetacular, de *teatralidade* (FÉRAL, 2003) que impregna essas produções. O *trash* está intimamente ligado à idéia de encenação, de falso, *fake*. Por mais assustador e nojento que seja, o sangue *trash* é sempre sangue artificial<sup>88</sup>, o sofrimento e a morte *trash* são sempre sofrimento e morte fingidos. E o fundamental: a artificialidade e o fingimento apresentam-se em grau tão superlativo que é impossível não percebê-los como tais. A materialidade, a natureza mesma das coisas é exposta e fruída dentro da obra, encarada como elemento poético, exibindo claros traços de metalinguagem. A realização (ou a tentativa de realização) de “efeitos especiais” surpreendentes, inenarráveis, assustadores, emocionantes, também é marca do *trash*: o efeito que mais parece um “defeito”, e que é mantido na obra, sem maiores pudores – afinal, o conceito de “qualidade” do *trash* não é, evidentemente, o mesmo conceito pretendido por outros tipos de obras de arte. O efeito *trash* realiza-se, de certa maneira, na sua não-realização<sup>89</sup>.

Se o *trash* intencional, característico dos filmes de terror (sangue-e-tripas ou não), é marcado pela intertextualidade, através de constantes referências a produções e estilos anteriores, a reutilização dessas referências em um espetáculo teatral acrescenta ainda mais uma camada textual ao discurso artístico. *Morgue Story* constrói suas ironias predominantemente a partir da recombinação e recontextualização de clichês do cinema *gore* (cruzando-os com fórmulas clássicas do Grand Guignol), estabelecendo com a platéia um jogo de citações mais ou menos explícitas. Situações nas quais é exposta a artificialidade dos mecanismos, em sua tentativa grandiloquente e “mal sucedida” de criar efeitos reais, verdadeiramente

---

<sup>88</sup> Pode-se utilizar glicose de milho (“*Karo*”) tingida com algumas gotas de anilina comestível vermelha, azul e amarela. Misturam-se as anilinas à glicose até obter o tom desejado (por exemplo: um sangue mais escuro, venoso, ou mais claro, arterial).

<sup>89</sup> Embora seja ligado à história e à estética do cinema, o *trash* também se manifesta em outras modalidades artísticas. A atração pelo mórbido, sombrio, horripilante é encontrado nas pinturas autobiográficas de Frida Kahlo, nas esculturas e instalações macabras de Damien Hirst, nas ilustrações sobrenaturais de Stefan Heilemann, nas esculturas, pinturas e desenhos neo-góticos de Kris Kuksi e H. R. Giger. O flerte com o sexo, a sensualidade, em sua relação ambígua com a morte, é visível nos ensaios fotográficos de Jeffery Scott, nas pinturas falsamente pueris de Mark Ryden, nas fotografias nada tranqüilas e frequentemente sanguinárias de Gottfried Helnwein. O horror clássico é tema das fotografias de Joshua Hoffine; o *sangue-e-tripas* é instrumento de crítica dos desenhos de James Cauty; e o humor (negro) é presença constante nas esculturas, pinturas e instalações *kitsch* de Nelson Leirner e Jeff Koons. Também vale a pena sublinhar a proliferação do chamado *digital trash*: marcado pela veloz apropriação de elementos (do lixo) da cultura de massa, aliada à popularização dos meios de produção digital (equipamentos digitais e *softwares*) e da internet, possibilita o surgimento de uma ativa comunidade que cria e compartilha sua própria arte no ciberespaço. Uma visita ao *blog Digital Trash* (<http://www.ewpdigitaltrash.blogspot.com>) proporciona um interessante panorama deste tipo produção e fruição artística, amparado em discussões conceituais.

aterrorizadores: é possível se assustar com efeitos tão evidentemente teatrais? Pode um espesso e coreografado jato de sangue artificial despertar medo e nojo em alguém? Violências, mortes, assassinatos e esquartejamentos que, de tão absurdamente falsos, soam como brincadeiras maliciosas. O deleite proporcionado pela identificação e fruição irônica dos efeitos e de outras citações (acessível principalmente para cinéfilos, mas também para qualquer conhecedor mediano da cultura pop) é um dos grandes trunfos da montagem.

Clovis Cunha (2009), por sua vez, rejeita o uso do termo *trash* para a descrição dos trabalhos da Barridos da Cena, preferindo o conceito de *grotesco*, visto de uma maneira bastante próxima à concepção de Bakhtin (1993). Em *Mulher artificialmente branca*, não só os corpos, mas também as imagens e as cenas não possuem limites claros, num constante fluxo de desterritorializações e reterritorializações. A dramaturgia (verbal, visual, sonora) do espetáculo gera um ambiente de expectativa e apreensão, próprios dos filmes de terror, onde o encadeamento das imagens sugere sentidos e causalidades desestabilizados a cada momento: a narração em off, voz masculina, doce e pausada, misto de ternura e ameaça; a obscura iluminação lateral que lambe e deforma os atores, misturando-os às sombras do espaço; os elásticos que conectam o corpo às áreas invisíveis da caixa cênica; as máscaras que escondem/revelam os corpos, falseiam e dilatam as peles, próteses insuspeitas (porém nada inocentes) de alguma casa de artigos para festas.

Os efeitos cênicos de *Mulher artificialmente branca* dialogam diretamente com as atmosferas, truques e malabarismos técnicos dos filmes B de terror (aproximação do horror retratado e vivenciado na *Guernica*, de Picasso?), relendo-os, apropriados em toda sua potencialidade plástica. O *trash* da Barridos da Cena é *trash* radicalmente intencional e milimetricamente calculado, revelando toda a intertextualidade do seu processo de criação (CUNHA, 2009). *Trash* e *grotesco* apresentam-se, aqui, quase como sinônimos (embora ancorados em aportes teóricos diferentes): a abertura – literal ou metafórica – dos corpos<sup>90</sup>, violentados, escancarados, ensangüentados, descarnados (hipercarnados), expondo-se simultaneamente em ângulos e faces pouco vistas ou consideradas; a presença sorrateira e aterrorizante de forças externas, invisíveis, misteriosas; a

---

<sup>90</sup> Corpos intertextuais, intercorpos.

supervalorização da teatralidade, do falso, do fingido que, surpreendentemente, se torna mais crível e real que a própria realidade (não ficcional)<sup>91</sup>.

E é no final do espetáculo que se encontra uma das principais e mais intertextuais ironias da obra: após quase quinze minutos de uma fragmentada e vertiginosa seqüência de cenas – onde imagens, seres, espaços e situações aparecem e desaparecem, incompletos, sugestivos, provocativos –, uma voz em off anuncia, triunfante: “Breve, nos cinemas!” A referência explícita à linguagem cinematográfica, ou melhor, ao marketing cinematográfico, reveste instantaneamente o espetáculo teatral com mais uma derradeira camada de significação. Teriam os artistas a intenção de transformar a cena em filme? Seria a montagem apresentada não uma obra completa e finalizada, mas uma prévia, um *trailer* de um trabalho maior a ser estreado em breve? O que se viu até o momento foi somente um resumo, uma sinopse? Uma frase, um mini epílogo, que borra as fronteiras entre o teatro e o cinema (coroando o processo de reterritorialização empreendido ao longo da cena), perfurando e interpenetrando o(s) texto(s) espetacular(es). Neste exemplo, é possível notar como a ironia tem a capacidade de inverter, num único golpe, todos (ou quase todos) os significados até então tidos como certos e compreendidos. Não uma inversão direta, negativa, mas uma inversão inclusiva, que não descarta as emissões anteriores, recontextualizando-as em prol de um novo (e, possivelmente, transitório) estado de coisas.

A ironia desta cena ultrapassa a questão intertextual, revelando outra prática irônica bastante freqüente nas criações da Barridos da Cena: a dramaturgia e a encenação da cena são construídas de tal forma a criar grandes expectativas na platéia – expectativas de causalidades, expectativas de seqüencialidade, de linearidade, de desenvolvimento dramático (em seu sentido tradicional), expectativas de efeitos, de significações. E o importante nesse processo não é a criação da expectativa, e sim a sua frustração. O grupo nega-se a cumprir suas promessas, deixando a platéia desamparada, solta no vácuo da experiência cênica. O espectador, assim, é “vítima” da ironia perpetrada pelos artistas. *Mulher artificialmente branca* não se tornou filme, tampouco antecedeu uma montagem

---

<sup>91</sup> Existiria, então, uma “realidade” não ficcionalizada? Existiria uma cena (falsa) que não fosse inscrita na “realidade”? Estas questões, no entanto, não encontram suficiente espaço de discussão dentro dos limites desta dissertação.

teatral mais longa. A promessa da enigmática voz, ao final da obra, revelou-se completamente falsa, gerando um genuíno efeito irônico.

A abordagem intertextual da ironia, por sua vez, torna necessário direcionar o olhar para a questão do contexto, de que maneira e em que grau a ironia é influenciada ou influencia o contexto onde surge. Hutcheon (2000, p. 205-210) entende *contexto* como o conjunto de suposições, de pressupostos e de situações que formam um fundo, um ambiente no qual a mensagem é interpretada, e identifica três tipos básicos: circunstancial, textual e intertextual. O contexto *circunstancial* diz respeito à situação da enunciação: “quem está atribuindo o quê a quem, quando, como, por quê, onde?” (HUTCHEON, 2000, p. 206). Influenciam aqui fatores concretos e objetivos, “externos” à enunciação, como o lugar onde determinado discurso é proferido, quem é o proponente, para quem se destina ou está se destinando a mensagem, e quais relações se estabelecem entre essas condições. O contexto *textual* refere-se diretamente a elementos encontrados na estrutura, no corpo mesmo do texto, sinais e encadeamentos que constituem ambientes onde a emissão especificamente irônica se acomoda. E, por fim, o contexto *intertextual*, “composto de todas as outras elocuições relevantes que se relacionam com a interpretação da elocução em questão” (HUTCHEON, 2000, p. 207), que se liga mais visivelmente à concepção de ironia de Brait.

Diferentes contextos condicionam diferentes manifestações irônicas e definem variações significativas nas possíveis interpretações de uma mesma emissão. O contexto, por sua vez, também é determinado e apreendido de acordo com a enunciação em questão: a percepção do intérprete funde a *figura* ironia com o *fundo* contexto, que se apresentam, muitas vezes, indissociáveis. Importante, contudo, é notar como o contexto atua sobre o dito e altera a sua relação com o não-dito.

A cena inicial de *O bom selvagem* ilustra como a articulação simultânea de diferentes contextos pode gerar ironia. A auto-definição de Mário de Andrade – um “tupi tangendo um alaúde” –, adotada também pela encenação e projetada no telão ao fundo do palco (como uma epígrafe), fornece uma das chaves de leitura e compreensão do espetáculo: se para Andrade o enunciado apresenta-se como metáfora<sup>92</sup> de sua condição de miscigenado, de antropófago, de intelectual periférico que domina as técnicas eruditas dos colonizadores, na montagem de Kinas a frase

---

<sup>92</sup> A metáfora estabelece uma relação de semelhança, de similaridade entre o dito e o não dito, entre o presente e o ausente.

reveste-se de uma ironia sutil, pois a fala agora é retirada de seu contexto original e colocada (através de uma “tecnológica” projeção de vídeo) dentro de uma montagem teatral contemporânea, transformando-se em citação na boca (no palco) de artistas envolvidos em outros contextos. Afinal, em 2006, quem é o tupi? Quem conhece um alaúde e sabe, de fato, tangê-lo? O anacronismo da afirmação faz coro à convicção repetida por Kinas em diversas ocasiões: “O teatro é anacrônico”. Seria o teatro, então, o alaúde tangido pela tupi Kiwi?

### **2.3 Comunidades Discursivas, Autorias**

A influência preponderante do contexto para a “solução” do significado da ironia, e também a sua força de intersubjetividade, trazem à tona um aspecto importante para a efetivação do acontecimento irônico: a existência das comunidades enunciativas (BRAIT, 1996, p. 110) ou discursivas (HUTCHEON, 2000, p. 133-149). As *comunidades discursivas* são grupos de indivíduos que compartilham, em maior ou menor grau, das mesmas referências culturais, de contextos de vida e formação similares, das mesmas práticas discursivas. Essas comunidades são dinâmicas, provisórias e interpenetrantes, o que também vale para seus membros. Ou seja, há tantas possibilidades de formação de comunidades discursivas quanto são possíveis agrupamentos de pelo menos duas pessoas. Todos fazem parte não só de uma, mas de inúmeras e indeterminadas comunidades: os indivíduos transitam (de forma mais ou menos livre) entre elas, de acordo com gostos, afinidades, formação pessoal, crenças, demandas sociais, oportunidades, e mesmo por acaso, fixando-se em algumas, visitando rapidamente outras. “Os membros de uma comunidade discursiva partilham não só essas pressuposições sobre como a comunicação funciona em termos gerais, mas também como acontece em termos da identidade, posição e status social relativo dos participantes” (HUTCHEON, 2000, p. 147).

Freqüentemente, a ironia pode ser, num mesmo momento e numa mesma situação, identificada e decodificada por alguns e não por outros. A emissão irônica, uma vez proposta pelo enunciador inicial, pode ser efetivada ou não, dependendo da

ou das comunidades discursivas, não só dos receptores como também dos próprios ironistas.

A principal inversão proposta pelo raciocínio de Hutcheon é a idéia de que tais comunidades – que podem, por vezes, ser entendidas como nichos elitistas e apartados – não são criadas pela ironia, não são resultado de uma postura discriminatória anterior e intencional do ironista, como consideram muitos críticos. Pelo contrário, é a existência prévia e já estabelecida das comunidades discursivas que permite a ocorrência do fenômeno irônico. A ironia só acontece, ou seja, só completa o seu círculo semântico se estiver inscrita em uma comunidade devidamente habitada e ativa. Habitada, mesmo que temporariamente, diga-se, por todos os interlocutores envolvidos, sejam ironistas, sejam intérpretes.

Essa convicção refuta, ao mesmo tempo, duas acusações (ambas depreciativas, evidentemente) amplamente sofridas pela prática irônica. A primeira: o exercício da ironia seria excludente, marcado pela segregação presunçosa entre os que “pegam” e os que “não pegam” a ironia. Tal afirmação não resiste à tese da precedência das comunidades discursivas em relação à existência da ação irônica, pois, se a ironia só pode ser efetivada por sujeitos que compartilham previamente dos mesmos referenciais, então a suposta “segregação”, o alardeado “elitismo” é anterior ao discurso irônico, que fica, assim, isento de responsabilidade<sup>93</sup>. A segunda: o intérprete necessitaria de “competência” especial para decodificar a mensagem irônica. Isso se mostra incorreto na medida em que o que está em jogo, na dinâmica irônica, é o reconhecimento (ou não) dos sinais marcadores da ironia, a partir da existência (ou não) de referenciais em comum. O fato de uma pessoa não “pegar” uma ironia não demonstra uma hipotética incompetência (que ganha ares de hierarquização, de reprovação velada) da parte dela, mas apenas que ela possui outros referenciais que não são os mesmos do emissor.

Por mais difícil que seja a identificação das comunidades discursivas e dos seus integrantes<sup>94</sup>, a preocupação com o compartilhamento ou não de referenciais com a platéia acaba transparecendo na fala dos diretores entrevistados. Com

---

<sup>93</sup> A ironia pode, evidentemente, validar e reforçar certas características e fronteiras das comunidades, mas não criá-las.

<sup>94</sup> A tentativa de mapear um território de subjetivação sempre esbarra na frenética e fluída dinamicidade, na maleabilidade de qualquer território. A construção processual de uma cartografia (ROLNIK, 2006) mostra-se mais interessante, pois se aceita em sua instabilidade e mutabilidade. Por esta razão, e também por não querer desviar o foco de atenção, não tentarei fixar as características e os integrantes das possíveis comunidades discursivas que dialogam com os grupos analisados – farei apenas rápidas indicações.

*Morgue Story*, como já citei anteriormente, Paulo Biscaia Filho (2009) procurou se comunicar especificamente com um público consumidor filmes de terror, literatura “barata”, quadrinhos e cultura pop, e, principalmente, não muito afeito ao teatro praticado na época em Curitiba. Temporadas sempre com casa cheia, com fileiras de fãs acompanhando os passos da companhia, e diversas viagens em festivais pelo país, podem indicar que a Vigor Mortis encontrou comunidades bastante receptivas ao seu trabalho. Conscientes de que o local onde o espetáculo é apresentado determina o tipo de público e, conseqüentemente, a sua relação com a obra, Cleber Braga e o Elenco de Ouro já experimentaram desde públicos jovens, com forte espírito punk, passando por platéias formadas exclusivamente por pessoas ligadas ao fazer teatral, chegando ao heterogêneo espectador do teatro de rua. Em *Gambiarra*, segundo Braga (2009), muitas das cenas foram pensadas para uma “típica” platéia de rua, utilizando imagens e personagens de fácil identificação e compreensão, dentro de um contexto religioso e midiático brasileiro. Clovis Cunha, quando perguntado sobre a preocupação de o público entender ou não as ironias propostas, revela uma postura bastante comum na criação artística, compartilhada, de certa forma, tanto por Biscaia quanto por Kinas:

Acho que a gente não pensa muito no público, especificamente. Porque, talvez, o nosso público seja um público mais parecido com a gente. Então, a gente conta com pessoas que vão compreender aquilo. Mas a partir de um mesmo referencial que a gente tenha. Nunca foi uma preocupação nossa fazer um espetáculo de desvendamento metalingüístico ou de ironia sobre representação, ou até mesmo alguma narrativa, para pessoas que não tivessem o mesmo referencial que a gente. A gente sempre conta com alguém que tenha mesmo tipo de referência. Por exemplo, o *Telmah*, em nenhum momento, na nossa cabeça passou pensar em pessoas que não conhecessem *Hamlet*. Ou então, não conhecessem o solilóquio, ou não conhecessem a lição de interpretação que o Hamlet aos atores. A gente contava que isso já fosse de domínio, ou seja, a gente tem um público bem direcionado, que é um público que tem o mesmo padrão cultural. (CUNHA, 2009).

Ao propor ironias acessíveis para pessoas que já compartilham e dominam exatamente os mesmos referenciais do espetáculo (e de seus criadores), os artistas assumem o risco de serem considerados “elitistas”, excludentes, de não se importarem com o “grande público” que pode, virtualmente, comparecer às apresentações. Por outro lado, essa postura permite um aprofundamento e um refinamento das discussões (estéticas, temáticas), avançando em questões que, de

outra forma, não poderiam ser abordadas e compartilhadas tão eficaz e prazerosamente.

Resta ainda, neste ponto, abordar a questão da intencionalidade e da autoria da performance irônica. A primeira questão que se coloca é se toda ironia é intencional, ou se ela pode acontecer em um contexto não-intencional. Na maioria das vezes, de fato, há uma intenção clara por parte do ironista ao codificar uma mensagem e emití-la cravejada de sinais para uma posterior decodificação; intenção que deve ser identificada e compreendida, ao menos em parte, pelo intérprete. Há, também, situações, das mais diversas, que acontecem de maneira não intencional (por parte dos envolvidos primeiramente) e são interpretadas como sendo irônicas – é o caso das ironias observáveis de Muecke (1995, p. 61). Aparentemente, seria possível, então, identificar ironias intencionais e não-intencionais. No entanto, para Linda Hutcheon, toda ironia é necessariamente intencional:

Em outras palavras, intencional/não intencional pode ser uma distinção falsa: toda ironia acontece intencionalmente, quer a atribuição seja feita pelo codificador, quer pelo decodificador. A interpretação é, num sentido, um ato intencional por parte do interpretador. [...] Os interpretadores, também, não são consumidores ou “receptores” passivos de ironia: eles fazem a ironia acontecer pelo que quero chamar de ato intencional, diferente da intenção do ironista de ser irônico, mas relacionada a ela. (2000, p. 171 e 172).

A partir dessa afirmação, a ação de interpretar – sempre intencional – ganha status de produtora de sentido, de matriz fundamental da ironia, e confere ao decodificador a função de avalista do fenômeno irônico.

Como já assinalei em uma citação anterior, Brait (1996, p. 96) diz que a ironia convida o receptor a uma dupla decodificação, que o coloca na condição de co-autor do processo. Na co-autoria, ironista e intérprete compartilham o mesmo grau de responsabilidade pelo sucesso ou fracasso do projeto irônico, cabendo a cada um determinadas funções a serem exercidas.

Hutcheon (2000), no entanto, adota uma postura mais radical e vai além, ao questionar quem seria o verdadeiro produtor da ironia, o verdadeiro ironista: quem emite primeiro a mensagem codificada, ou quem aceita o jogo e decodifica a mensagem. Para a autora, a maior carga de responsabilidade no acontecimento irônico é justamente a do decodificador, do *interpretador*, pois, se ele não vê a ironia ou não a aceita, ela simplesmente não existe. Por mais esforçado e habilidoso que

seja o ironista no seu intento de emitir uma mensagem cifrada passível de ser decodificada, se o intérprete não a compreende (qualquer que seja o motivo), o ciclo irônico não se fecha e o efeito pretendido perde-se nos cantos obscuros da (não) comunicação. A ironia é criada pelo olhar, pelo raciocínio e pelas emoções/sensações do interpretador, que investe todo seu aparato psico-emocional (vibrátil) na ação irônica. Mesmo que o interpretador não compreenda inteiramente (“literalmente”) o significado irônico, é a sua percepção da ocorrência da ironia que vai demarcar a existência desse tipo de discurso<sup>95</sup>.

Assim, desestabiliza-se a noção de *autoria*, que tem suas margens borradas e liquefeitas. A cumplicidade do ato irônico alcança patamares insuspeitados, solapando certezas, instituindo uma relação arriscada e, por isso mesmo, fecunda de múltiplas e aventureosas possibilidades. Assumir a autoria da ironia é assumir, simultaneamente, o desapego que se deve ter em relação a uma autoria única, individual e totalitária<sup>96</sup>.

Uma observação pertinente é a existência de uma forte conexão entre os conceitos processuais da ironia e da teatralidade. Ambos os procedimentos, ambos os fenômenos, apesar de serem deflagrados, num primeiro momento, pelo artista (que apresenta a obra naquele instante, para aquela audiência), somente são efetivados pelo espectador, a partir das suas habilidades – vinculadas a sua filiação a esta ou aquela comunidade discursiva –, sua aceitação e, acima de tudo, sua criação. É no imaginário<sup>97</sup> (no corpo vibrátil<sup>98</sup>) do espectador que vai se materializar a teatralidade e que o circuito da ironia vai se fechar. Se a idéia de teatralidade enquanto produto do olhar do espectador (FÉRAL, 2003) já coloca em cheque a noção de autoria, de “responsabilidade” pela instauração do fenômeno teatral, destituindo o artista da sua suposta superioridade criativa, a presença da ironia neste mesmo processo acentua ainda mais o caráter instável e dialógico deste tipo

---

<sup>95</sup> Essa afirmação não diminui a responsabilidade e a importância do emissor (no caso, do artista), mas apenas compartilha tais atribuições com o decodificador (no caso, o espectador).

<sup>96</sup> No artigo *Infiltrações silenciosas: relações nada comportadas entre artista, espaço urbano e espectador* (2009), eu descrevo e analiso três eventos artísticos (com os quais estive diretamente envolvido) onde a participação iminentemente autoral dos espectadores foi preponderante para o acontecimento artístico, dividindo com os artistas o lugar e a função de “criador”.

<sup>97</sup> Imaginário que compreende não só as faculdades intelectuais, como também o corpo vivo, presente, do espectador. Os aspectos sensoriais são fundamentais para a construção desse imaginário, e é no corpo, na carne do espectador – e na sua relação com os outros corpos ali presentes – que vai se manifestar a força dessa experiência.

<sup>98</sup> Ver itens 2.4.2 e 2.5.1.

de interlocução. Ao espectador cabe, a um só tempo, não só instituir a teatralidade como também dela desincrustar e interpretar (a seu modo) as emissões irônicas.

A *dupla decodificação* (lingüística e discursiva) mencionada por Beth Brait (1996, p. 96), apresenta paralelismo com a “*doble mirada*” descrita por Josette Féral (2003). Para Féral, o espectador percebe e apreende não só o enredo, os personagens, a ilusão, como também a forma como tudo isso foi e está sendo construído diante dele (a técnica, a linguagem, a habilidade dos artistas...). A percepção/sensação/afetividade do espectador é despertada justamente por essa du(multi)plicidade enunciativa: atravessado por forças multidirecionais, o espectador, para manter-se como tal, é convocado a desdobrar seu olhar e direcioná-lo às simultâneas ocorrências (surgidas fora dele, na cena, e dentro dele, na sua vibratibilidade). O cruzamento entre ironia e a teatralidade, ao exponencializar mutuamente suas potencialidades semânticas e pragmáticas, cria múltiplas camadas e diferentes e inusitadas portas de entrada e trânsito na obra de arte.

## 2.4 Políticas da Ironia

Utilizar a ironia em um discurso, ou mesmo estruturá-lo ironicamente, sempre acarreta uma quantidade considerável de riscos a serem corridos: o risco de não ser compreendido; o risco de ser mal compreendido; o risco de ser compreendido e assim irritar espíritos menos afeitos a elucubrações retóricas. A ironia, a partir de suas possibilidades satíricas e de depreciação, pode ser uma arma poderosa nas mãos de quem quer desestabilizar algo; no entanto, trata-se de uma arma indolente, que aponta – e atira – para todos os lados. O autor do disparo pode, subitamente, converter-se em vítima.

Estas afirmações são as bases do pensamento de Hutcheon (2000) sobre o universo da ironia. Para ela, o principal fator que caracteriza a ironia, em relação a outros procedimentos discursivos que também trabalham com a ambigüidade, são as suas *arestas*. As arestas se configuram como produtos do caráter observador, apontador, avaliador, julgador, e combativo da ironia. A ironia carrega, dentro de si, uma opinião particular, um julgamento de valor que é construído e lançado elipticamente em direção do alvo, buscando atingir a aceitação (ou não) do seu

“público”. Uma postura irônica nunca é isenta, isolada, imparcial, por mais que seu posicionamento não fique muito claro para todos num primeiro momento. A ironia é ácida, ela zomba, ridiculariza, provoca, ataca, humilha, inclui e exclui, desmascara e expõe ambigüidades. As arestas são como navalhas afiadas, como farpas imprecisas, e são responsáveis pela força de mobilização e ataque de uma emissão em relação a seu alvo, seja qual for a sua natureza.

A performatividade irônica coloca em estado de crise os seus participantes de forma paritária: se as arestas arranham e cortam de um lado (do alvo), dificilmente vão deixar de cortar dos outros (do intérprete, e também do ironista). Uma vez configurada com força a existência e a atuação da ironia, os indivíduos envolvidos não podem sair ilesos, pois o jogo estabelecido é tenso e virulento, e age de maneira imediata – aceitas as regras e a dinâmica do jogo, não há tempo para fugas estratégicas.

Tamanho perigo implicado no uso da ironia e de suas arestas, se dá pelo fato de que, ao contrário do que muitos críticos pleiteiam, uma situação irônica não desperta somente o intelecto dos interlocutores – há, em cena, uma intensa carga emotiva (HUTCHEON, 2000, p. 33), sensível. Assim, os participantes (ironistas, alvos, intérpretes) desprendem energias não só intelectuais como também, e de maneira substancial, energias emocionais, afetivas. Essas emoções podem ser tanto agradáveis (o prazer e o deleite de descobrir significados ocultos e interpretá-los; a satisfação em se saber pertencente à determinada comunidade) quanto desagradáveis (sentir-se apontado, julgado e condenado; não concordar com o julgamento feito em relação a outrem; surpreender-se como “estrangeiro” dentro de um ambiente discursivo compartilhado por outros indivíduos). As reações mais extremadas (boas ou más) das pessoas partem, em geral, muito mais das sensações/sentimentos provocados pela ironia do que de pensamentos ponderados racionalmente.

É interessante notar como uma forma discursiva pode gerar reações e discussões tão inflamadas, e dividir categoricamente os que aprovam e defendem o seu uso daqueles que a “odeiam” e a repudiam. Analisando esse aspecto emotivo, Linda Hutcheon (2000, p. 76) criou um quadro bastante esquemático e sugestivo, onde cruza os graus de carga afetiva com as *funções* (apresentadas como indicadores metodológicos) da ironia, e suas respectivas reações. Reproduzo esse

quadro, abaixo, por entender que ele fixa e relaciona de maneira esclarecedora alguns fatores importantes:

carga  
afetiva  
máxima

←-----▶

Inclusiva "comunidades amigáveis"	<u>AGREGADORA</u> 	Excludente "grupos fechados"
Corretiva Satírica	<u>ATACANTE</u> 	Destrutiva Agressiva
Transgressora Subversiva	<u>DE OPOSIÇÃO</u> 	Insultante Ofensiva
Não dogmática Desmistificadora	<u>PROVISÓRIA</u> 	Evasiva Hipócrita Dúplice
Autodepreciativa Insinuante	<u>AUTOPROTETORA</u> 	Arrogante Defensiva
Oferece uma nova perspectiva	<u>DISTANCIADORA</u> 	Indiferente Não comprometimento
Humorística Jocosa Provocadora	<u>LÚDICA</u> 	Irresponsável Banalizante Redutora
Complexa Rica Ambígua ( + )	<u>COMPLICADORA</u> 	Enganadora Imprecisa Ambígua ( - )
Enfática Precisa	<u>REFORÇADORA</u>	Decorativa Subsidiária

carga  
afetiva  
mínima

←-----▶

No centro do quadro, estão enumeradas as funções da ironia, conforme o grau de carga afetiva mobilizada (da carga afetiva mínima até a máxima). No lado esquerdo, relacionam-se as possíveis avaliações positivas da respectiva função. E no lado direito, as reações negativas suscitadas.

A função *reforçadora* é a intenção de destacar aspectos cotidianos, reforçando e indicando situações específicas. A função *complicadora* é responsável pelo uso exacerbado da ambigüidade que, se por um lado é uma das principais fontes da criação artística, por outro pode acarretar em incompreensão, falta de clareza<sup>99</sup>: os enigmas lançados pela *Barridos da Cena* e a paródia desbundada do *Elenco de Ouro* geram consideráveis complicações semânticas para o público. A função *lúdica* apresenta a face “superficial” da ironia, que se mostra espirituosa, bem-humorada, mas também irresponsável, vazia: o entretenimento pop proposto pela *Vigor Mortis*, a carnavalização de *Gambiarra* e os exercícios metalingüísticos de *Mulher artificialmente branca* carregam fortes cargas de ludicidade. O *distanciamento* característico da situação do ironista, que produz ou lê a ironia diante dele, além de proporcionar uma nova perspectiva de olhar sobre determinado fato, pode insinuar um não comprometimento, uma indiferença pejorativa com a coisa retratada: posição assumida e regida com tranqüilidade por Clovis Inocência em *O bom selvagem*. A função *autoprotetora* permite aos interlocutores uma aproximação mais insinuante, menos direta do assunto, emitindo inclusive sinais de modéstia; o que também pode ser visto como um simples e deplorável mecanismo de defesa. A característica *provisória* é taxada de evasiva, hipócrita, enganadora, por não assumir posicionamentos fixos; no entanto, essa atitude pode manifestar uma recusa de “verdades” imutáveis, um combate silencioso a visões dogmáticas e totalitárias: a profusão de pontos de vista e a aparente falta de conexão das cenas de *Gambiarra*; a discussão predominantemente formal de *Mulher artificialmente branca*. A função *de oposição* esclarece a idéia da ironia como “uma arma que atira para todos os lados”: a ironia está sempre contra algo, atuando contradiscursivamente em relação a expressões dominantes; a partir daí, o que pode ser polêmico e transgressivo para uns pode ser somente ofensivo e insultante

---

<sup>99</sup> Umberto Eco, em *A obra aberta* (2001), discorre longamente sobre os riscos e as potencialidades do discurso aberto, ambíguo.

para outros: as críticas desdenhosas e as cenas efusivas da montagem de Cleber Braga; as acusações, as relações e o raciocínio quase arbitrário da Kiwi. Decorrente da postura de oposição da ironia, surge a função *atacante* ou assaltante; a ironia vista como instrumento corretivo, como arma satírica, que ataca o adversário com ímpeto e perspicácia, o que também resulta numa sensação de agressividade gratuita advinda de uma ação meramente destrutiva: os comentários ácidos tecidos pelos personagens e pela encenação de *Morgue Story*; o panfletarismo anti-consumista e anti-norte-americano do Elenco de Ouro; e a cena auto-explicativa, com forte tom professoral (em sua vontade de transmitir informações ao espectador e desmascarar mentiras históricas, de forma objetiva e contundente) encenada por Fernando Kinas. E, finalmente, a função *agregadora*, que gera as mais controversas e apaixonadas reações em relação ao procedimento irônico: a inclusão em um grupo, o sentimento de pertença, de fluxo relacional, a cumplicidade e o prazer de se estar entre amigos; ou extremo oposto disso, como a sensação de rejeição, de exclusão, de ser deixado de fora de um acontecimento elitizado e altamente restrito a um pequeno número de iniciados. Todas as obras analisadas – como toda arte marcadamente irônica – geram, em maior ou menor grau, esse tipo de reação, de sentimento, seja pela natureza dos referenciais empregados, seja pela forma como estes são articulados na encenação, ou pelas características da relação obra/audiência proposta<sup>100</sup>.

Brait também assinala algumas das funções destabilizadoras da ironia, ao vinculá-la à prática intertextual, dialógica.

Por esse enfoque, a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. (BRAIT, 1996, p. 15)

---

<sup>100</sup> Quando entrevistados, os diretores não souberam citar exemplos concretos da reação afetiva do público às ironias dos espetáculos. A maioria alegou que, normalmente, não ouvem muitos comentários infomais negativos sobre as produções: ficam sabendo somente das opiniões aprovativas, que acabam por não acrescentar muito a este tipo de discussão. No entanto, trabalhos como os da Companhia Silenciosa e do grupo Heliogábalus (em Curitiba) e do Erro Grupo (em Florianópolis) incitam reações muito mais apaixonadas (para o “bem” e para o “mal”) por parte dos espectadores, sendo, por vezes, rotulados superficialmente de “polêmicos”.

A pesquisadora assume claramente uma postura favorável à utilização da ironia, entendendo essa forma discursiva como um elemento precioso no rompimento de padrões dominantes. Mesmo sinalizando que tal atribuição não garante, necessariamente, uma democratização utópica das ações, Brait posta-se nas fileiras dos insistentes defensores da ironia.

É justamente essa não garantia – de democratização, de transgressão construtiva – do discurso irônico que Hutcheon (2000, p. 26) utiliza para demonstrar a natureza *transideológica* da ironia. Para a autora, a ironia não é essencialmente boa nem má, não serve nem esta nem aquela ideologia. A ironia pode, perfeitamente, dedicar-se tanto a questionar, subverter e demolir convenções hegemônicas, como para validar e reforçar valores e comportamentos vigentes. Tudo depende de qual é o alvo, quais são os pontos de vista e as intenções dos interlocutores (ironistas e intérpretes), e quais comunidades discursivas estão jogando. Isso explica, talvez, as profundas diferenças entre as reações possíveis de serem suscitadas por uma emissão irônica, conforme o quadro esquemático reproduzido acima. Uma mesma ação irônica pode causar grandes amores e, na mesma intensidade, violentos ódios. O procedimento irônico pode ser aplicado para a mudança ou para a estabilidade, para a ousadia ou para a segurança, para o ataque ou para a defesa, para o elogio ou para o escárnio, para a abertura ou para o fechamento da comunicação.

A ação política do artista que se utiliza da ironia, não só na abordagem dos temas, mas também, e principalmente, na (des)estruturação do seu discurso, consiste na renúncia da posição de “detentor da verdade” e de único criador da obra de arte, em revelar e problematizar seus próprios procedimentos, em desestabilizar o discurso unívoco característico de um contexto artístico/afetivo/histórico/social baseado em uma objetividade positivista<sup>101</sup>. Assim, o artista assume uma atitude de contestação política (micropolítica) tão real e efetiva quanto a luta armada contra um governo ditatorial (macropolítica). Pois romper formas discursivas e artísticas canônicas é romper com um pensamento, uma visão de mundo instaurada, com processos de subjetivação dominantes, é afirmar que a realidade (assim como a

---

<sup>101</sup> A busca de uma arte da não-compreensão (LEHMANN, 2007b) passa por aí, questionando politicamente a hegemonia de uma compreensão racional (logos) da realidade, colocando em perigosa evidência a sua fragilidade.

arte) é “simples” e provisório fruto do imaginário e da construção ideológica dos indivíduos e das sociedades, e que pode ser aceita ou não (dentro dos processos de subjetivação moleculares e suas manifestações molares).

No vasto campo da cena contemporânea, pode-se perceber algumas visões e estratégias políticas principais (aglutinando, em suas intersecções, variadas práticas teatrais): A) o teatro como convocação e reunião pública de pessoas, como assembléia onde é possível a deliberação sobre temas de interesse coletivo; B) o teatro como reafirmação do estar-junto, do corpo coletivo, social que incita e rege as forças pulsionais da socialidade; C) o teatro como ativismo, como local para a exposição e reflexão sobre aspectos macropolíticos, como epicentro de propagação didática de ações de resistência, revolucionárias; D) o teatro como experimentação formal, solicitando e criando novas sensibilidades, novas formas de expressão e percepção; E) o teatro como território materializado a partir da vibratibilidade dos corpos, lugar do sensível, interstício de ação micropolítica onde as forças de subjetivação têm trânsito livre e sobrevivem aos ataques e seduções constantes dos regimes de poder.

As três primeiras concepções foram apresentadas e discutidas no item 1.5.1 (com desdobramentos no item 1.5.2), quando descrevi e analisei aspectos pontuais da obra de Fernando Kinas. É necessário, então, uma mirada mais atenta sobre as outras duas visões, completando o esboço das possibilidades políticas da cena, em suas relações com o fenômeno irônico.

Hans-Thies Lehmann defende que no teatro (pós-dramático) a política se funda na utilização dos signos e, principalmente, na sua prática, no seu modo de fazer – prescrevendo o que se poderia chamar de ética artística:

O teatro, não como tese, mas como prática, representa exemplarmente uma ligação de elementos heterogêneos que simboliza a utopia de uma “outra vida”: trabalho espiritual, artístico e corporal, atividade individual e coletiva são aqui conciliados. Assim, ele pode afirmar uma prática de resistência já pelo fato de dissolver a coisificação de ações e trabalhos em produtos, objetos e informações. Na medida em que o teatro impõe seu caráter de acontecimento, manifesta a alma do produto morto, o trabalho artístico vivo, para o qual tudo permanece imprevisível e está para ser inventado. Portanto, o teatro é virtualmente político segundo a concepção de sua prática. (2007a, p. 414).

Além da constituição mesma da prática cênica (em todos os seus organogramas e cronogramas), a potência política do teatro emerge também de uma

espécie de hermenêutica das formas (FERNANDES, 2006), onde a dinâmica dos signos e a materialidade da cena são importantes vetores do político. A tematização direta do político não torna, portanto, o teatro político, e sim a forma com a qual a sua produção e os seus signos se manifestam, se articulam e contaminam (se contaminam) todos os envolvidos – em conexão direta com o contexto histórico específico –, exigindo novas sensibilidades e novos e constantes posicionamentos.

Nesse sentido, então, a política do teatro é uma *política da percepção*, ou seja, atua precisamente na problematização das formas tradicionais (e inertes) com que artistas e espectadores percebem, interagem e se colocam em relação com a obra que se desvela diante e a partir deles.

É só por meio de uma *política da percepção*, cujo nome também poderia ser *estética da responsabilidade*, que o teatro é capaz de reagir a isso. Em vez da dualidade enganosamente tranqüilizadora de aqui e ali, interior e exterior, essa prática pode ter como centro a inquietante *implicação recíproca de atores e espectadores na geração teatral de imagem*, tornando novamente visíveis os fios arrebitados entre a percepção e a experiência própria. (LEHMANN, 2007a, p. 425).

Uma das principais atribuições políticas do teatro seria a “abertura do procedimento logocêntrico, no qual predomina a identificação – abertura em favor de uma prática que não teme a suspensão da função de designação” (LEHMANN, 2007a, p. 416). Essa colocação parece se chocar de frente com a idéia de um teatro que quer promover na platéia justamente a conscientização racional dos processos históricos de poder. Talvez. Porém, o esfacelamento do fator logocêntrico não afasta espectadores e artistas da realidade empírica, nem das grandes discussões da política profissional (macropolítica), mas sim permite uma singular ampliação das suas faculdades perceptivas, aproximando-os de territórios mais oblíquos, subjetivos, que, sem dúvida, também participam ativamente (mesmo que subliminarmente) da vida pública, política<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Em sua viagem ao Brasil em 1982, Guattari afirmou que: “A problemática micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade. Ela se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos. Então, não se trata de elaborar uma espécie de referente geral interestrutural, uma estrutura geral de significantes do inconsciente à qual se reduziriam todos os níveis estruturais específicos. Trata-se, sim, de fazer exatamente a operação inversa, que, apesar dos sistemas de equivalência e de tradutibilidade estruturais, vai incidir nos pontos de singularidade, em processos de singularização que são as próprias raízes produtoras da subjetividade em sua pluralidade. [...] *A questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetivação dominantes*” (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p. 36 e 155).

Com sua teoria do pós-dramático, Lehmann tenta escapar da concepção de que só é político aquele teatro que aborda os seus aspectos macroscópicos; em outras palavras, um teatro da *macropolítica*, que aborda e enfrenta as estruturas visíveis da realidade objetiva. Contudo, ao exortar uma *política da percepção*, o autor alemão parece não conseguir avançar eficazmente na direção a que se propõe, revelando pouco refinamento no trato com o próprio conceito de percepção. Segundo Suely Rolnik (2006b), a *percepção* faz parte do terreno da racionalidade, da cognição, da linguagem – ou seja, trata-se de procedimento iminente logocêntrico. Complementando e afastando-se da noção de percepção, Rolnik refere-se à capacidade de *vibratibilidade* do corpo, esta sim responsável pelo processamento inconcluso e vivo das sensações (da apreensão do mundo como campo de forças) em nível subjetivo, pré-racional.

No artigo *Geopolítica da cafetinagem* (2006b), Rolnik aprofunda aquilo que Lehmann apenas indica, quase sem perceber: a constatação da existência de *políticas de subjetivação*, práticas sistemáticas que se transformam continuamente ao longo da História, procurando controlar e administrar os processos de subjetivação (de vibratibilidade dos corpos), com o intuito de viabilizar e concretizar os regimes de poder no cotidiano de todos e de cada um. As políticas de subjetivação, que servem de base para a estruturação e validação dos vários regimes de poder, não figuram no campo macropolítico – são, antes de tudo, micropolíticas<sup>103</sup>. Abre-se, então, uma nova e vasta frente de batalha política para o teatro: a *micropolítica*, onde a prática artística se depara (num registro muito mais subliminar, impreciso) com os incessantes processos de subjetivação (desterritorialização e reterritorialização) que constituem, de forma contínua e irrevogável, o estar-no-mundo.

Se uma das características principais do corpo vibrátil é a não-fixação da identidade (que permanece sempre aberta, sempre mutável, nunca catalogável),

---

<sup>103</sup> Guattari fala, tomando metaforicamente termos da química, dos níveis *molar* e *molecular* das relações políticas. Estreitamente complementares, esses níveis cruzam-se com o binômio macro/micro, e talvez constituam interessantes parâmetros para a problematização do teatro político: “Opor uma política molar das grandes organizações, presentes em qualquer nível da sociedade (micro ou macro), a uma função molecular que considera as problemáticas da economia do desejo, igualmente presentes em qualquer nível da sociedade, não implica uma avaliação na qual o molecular seria o bom e o molar, o mau. Os problemas se colocam sempre e ao mesmo tempo nos dois níveis. No nível molecular é muito mais difícil identificar o inimigo, pois não se trata como no nível molar de um inimigo de classe que vai se encarnar num ou noutro líder. O inimigo nesse caso é algo que se encarna em nossos amigos, em nós mesmos, em nossas fileiras, a cada vez que o problema remete a um agenciamento de enunciação de um outro tipo” (GUATTARI e ROLNIK, 2005, p. 156).

impedindo assim ações preventivas e previsíveis de controle (se o objeto a ser dominado muda constantemente de forma, como aprisioná-lo?), é interesse das estruturas vigentes de poder anular essa capacidade metamórfica da subjetividade (de uma *subjetividade flexível*). Até o início dos anos 1960, o regime fordista disciplinar procurou anestesiar rigorosamente a vibratibilidade dos corpos, promovendo a idéia de *identidade* – uma imagem perfeitamente estável de nós mesmos e dos outros –, incapaz de experimentar novas possibilidades de existência. Já o regime pós-fordista (ao qual ainda estamos vinculados), absorvendo as contestações da contracultura, não impede mais o fluxo de desterritorialização e reterritorialização das subjetividades, com sua potência de criação e imaginação emancipadora – sua força reside precisamente na constante oferta de novos territórios já prontos para o consumo, delimitados e conhecidos, pseudo-identidades que garantem o sossego e a anestesia do corpo vibrátil, convertido então em consumidor de territórios de existência.

É que se abordarmos os regimes totalitários não em sua face macropolítica visível, mas sim em sua invisível face micropolítica, constataremos que o que os caracteriza é o enrijecimento patológico do princípio identitário. Isto vale tanto para totalitarismos de direita, quanto de esquerda. [...] Destrutivamente conservadores, os estados totalitários vão mais longe do que a simples desconsideração ou censura das expressões do corpo vibrátil: empenham-se obstinadamente em desqualificá-las e humilhá-las até que a força de criação, da qual tais expressões são o produto, esteja a tal ponto marcada pelo trauma deste terrorismo vital que ela acabe por bloquear-se, assim reduzida ao silêncio. [...] Se bem o poder via sedução, próprio do governo mundial do capitalismo financeiro, é mais *light* e sutil do que a mão pesada dos governos locais comandados por Estados militares que os antecederam, nem por isso são menos destrutivos seus efeitos, embora com estratégias e finalidades inteiramente distintas. (ROLNIK, 2006b).

O “capitalismo cognitivo” ou “cultural” (como face do capitalismo financeiro, ou neoliberalismo), que se instalou com vigor a partir da década de 1970, ao promover uma espécie de ascensão da imaginação ao poder, agencia de forma mais ou menos velada os múltiplos processos de subjetivação (a antropofagia, os movimentos da contracultura, a criação artística, a investigação científica, a indagação filosófica...), enaltecendo-os, seduzindo-os e em seguida, capturando, clonando e vendendo-os como verdadeiros territórios-mercadoria – eis aí a “cafetinagem” em seu auge. A alienação promovida por esse regime não é apenas a alienação do trabalho e da consciência histórica – é também, e principalmente, a

alienação da própria subjetividade, da capacidade de se permitir vulnerável, de desconstituir e reconstituir territórios singulares de existência, alienação do corpo em relação a si e aos outros, submetido desde a base ao controle estatal e de mercado.

Uma ação política por parte do teatro deve atuar enfaticamente, então, nas (micro)políticas de subjetivação, combatendo a raiz rizomática que nutre os sistemas de dominação macropolíticos. Importante é não pretender-se identitário, estável e detentor de verdades apriorísticas que devem ser transmitidas unilateralmente (isto implicaria uma negação da vibratibilidade de corpo artístico, que materializa ao vivo, enquanto modo de produção de pensamento, as transformações de textura sensível); e também escapar das seduções da cafetinagem neoliberal (que rotula e revende tudo nos supermercados de subjetividades).

A arte tem uma vocação privilegiada para realizar semelhante tarefa na medida em que ao trazer para o visível e o dizível as mutações da sensibilidade, ela esgarça a cartografia do presente, liberando a vida em seus pontos de interrupção, devolvendo-lhe a força de germinação – uma tarefa em tudo distinta à do ativismo macropolítico e irreduzível a ela. Esta última se relaciona com a realidade do ponto de vista da representação, denunciando os conflitos próprios à distribuição de lugares estabelecidos na cartografia vigente (conflitos de classe, de raça, de gênero, etc.) e lutando por uma configuração mais justa. Dois olhares distintos e complementares sobre a realidade, aos quais correspondem duas potências de interferência na mesma e que participam complementarmente na definição de seu destino. (ROLNIK, 2006b).

Se a ironia toca e afeta seus interlocutores não só intelectualmente, mas também em sua sensibilidade, em sua vibratibilidade, desterritorializando e reterritorializando processos de subjetivação (muitas vezes anestesiados), então ela surge como importante instrumento para a construção compartilhada e efetivação de uma cena politicamente forte, independentemente da filiação a esta ou aquela visão partidária. Ao exigir um posicionamento (por mais provisório que seja) diante do que está sendo ironizado, a ironia aciona e mobiliza a sensibilidade de seus participantes, tornando-os sujeitos ativos dos acontecimentos da cena e para além dela. Isso não significa, necessariamente, que a ironia seja uma espécie de panacéia, de antídoto contra os males que porventura afetam a criação e a fruição teatral: sendo transideológica e ambígua, ela pode ser, ao mesmo tempo, remédio e veneno<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Lembrando que a diferença entre remédio e veneno reside somente na dose e no contexto da aplicação.

Nos quatro espetáculos analisados, pode-se perceber distintas formas de articulação da dimensão política da ironia. Se em *Gambiarra* e *O bom selvagem* as emissões irônicas tem um caráter explicitamente depreciativo, combativo, contestatório de valores, saberes e práticas cotidianas consideradas alienadas e indesejáveis, *Morgue Story*, em sua declarada intenção de entretenimento, apresenta ironias mais ligadas ao universo específico e intertextual da sua linguagem cênica – intertextualidade e discussão de linguagem também muito presentes em *Mulher artificialmente branca*, em sua criação de um ambiente plástico simultaneamente bi e tridimensional, onde as sensibilidades de artistas e espectadores são instigadas e problematizadas.

## 2.5 Mais Algumas Relações entre Ironia e Teatro

Para finalizar este capítulo, retomo rapidamente algumas afirmações de D. C. Muecke (1995, p. 89) sobre a relação entre ironia e teatro. Conceitos que, se não foram pontuados ao longo dos itens anteriores, complementam e aprofundam, ulteriormente, as análises apresentadas, ao focar, mesmo que de viés, o fértil cruzamento entre ironia e metalinguagem.

A partir da sua peculiar divisão metodológica entre drama e teatro, o autor defende que uma das principais fontes de ironia surge quando o drama “teatraliza-se”, ou seja, quando o espetáculo interioriza, em sua estrutura e em seu tema, o contexto “extradramático” do teatro (o dramaturgo e seu texto, o diretor, os atores, as condições da produção, a preparação do espetáculo, o auditório e a platéia, etc.). A partir dessa constatação, o autor observa, separadamente, situações onde são interiorizados o dramaturgo, o diretor, o texto, o ator e a platéia.

Antes disso, porém, Muecke analisa as chamadas *peça de ensaio* e *peça-na-peça* (ou *peça-dentro-de-outra-peça*). Para o autor, uma peça que “se vira do avesso”, que “introduz na ilusão dramática coisas como a produção e o desempenho cuja função é criar a ilusão” (MUECKE, 1995, p. 94), quebra a própria ilusão, rompendo com as expectativas do espectador. Tais posturas metalingüísticas podem ser signatárias da concepção de Ironia Romântica (a explicitação temática da incapacidade inerente da arte, enquanto criação, enquanto ilusão, de captar e

representar a contento a plenitude da vida); mas também podem ter a intenção declarada de satirizar convenções dramáticas.

A interiorização de *dramaturgos* e *diretores*, quando não ocorre em uma peça-dentro-de-outra-peça, se dá de maneira indireta, metafórica: personagens que, além de construírem e seguirem seu próprio roteiro, determinam e regem as ações de outros personagens. A influência do *Metateatro* de Abel (1968) é clara, não só nesse item, mas em várias partes do pensamento teatral de Muecke: boa parte da ironia encontrada em *Morgue Story* pode ser compreendida através deste raciocínio. O *texto* surge internalizado a partir da sua presença e constatação como destino supremo, como pré-determinação dos acontecimentos ficcionais que, num primeiro momento, deveriam parecer (ilusoriamente) inéditos e imprevisíveis. Se, segundo o autor, o drama é construído sobre duas grandes perguntas (“O que está para acontecer?” e “Quem é este?”), então a ignorância ou a dúvida de um personagem em relação à identidade do outro ou a sua própria identidade é produtora de ironia: o personagem, ao adotar, dentro do enredo, uma outra personalidade, ao se disfarçar, assume a atitude de um *ator*, cuja função, agora interiorizada, é fingir ser outra pessoa. Por sua vez, a interiorização da *platéia* acontece quando um ou mais personagens se vêem como *espectadores* distanciados e oniscientes das ações dos outros personagens.

Apesar de permanecerem inscritas dentro dos limites do texto, da análise dramaturgic de tradição literária, e passíveis de serem, por isso mesmo, alvo das mesmas críticas já direcionadas às propostas de Abel (1968) sobre o metateatro, as reflexões de Muecke sinalizam interessantes vieses de observação do fenômeno irônico dentro do discurso teatral. O mais interessante é perceber como o autor conecta – numa relação de implicação – conceitos e procedimentos metalingüísticos (que ele chama, curiosamente, de “teatrais”) com a produção e articulação da ironia em um espetáculo. Assim como outros autores vistos ao longo desta dissertação, Muecke não consegue dissociar ironia de metalinguagem, seja na sua constituição como discurso, seja na sua aplicação como arte. A paródia intertextual de *Gambiarra*, em sua relação ambígua com o Teatro de Revista, é um dos exemplos aqui expostos.

As propostas de Muecke encontram ressonância, em parte, nas palavras de Cecily O’Neill (2006), em seu artigo sobre os usos da ironia no drama, quando esta defende que a ênfase da ironia está muito mais nas situações que nos personagens.

Para ela, através da ironia percebemos o absurdo do familiar e a familiaridade do absurdo. A autora ressalta que “justapor imagens, sem fazer declarações a respeito de seus relacionamentos, é parte do método irônico” (O’NEILL, 2006, p. 16). Trata-se da *parataxe*, um dos principais procedimentos da arte modernista e pós-modernista. A intenção de O’Neill é flagrar as aparições da ironia no teatro, principalmente em relação ao texto. Nesse sentido, é preciosa uma de suas afirmações, que estabelece, mesmo que indiretamente, a dinâmica sógnica da ironia teatral: “A ironia é significativa porque sua presença ou ausência não muda nada no texto, exceto seu significado fundamental” (O’NEILL, 2006, p. 16). A justaposição de textos, vídeo e sonoplastia de *O bom selvagem*, e os efeitos da frase final de *Mulher artificialmente branca* (“Breve, nos cinemas!”) demonstram esse poder.

Para além das formas de prática da ironia descritas por Muecke (incluindo aí as idéias de O’Neill), as análises de Brait (1996) de manchetes de jornais impressos revelam a importância de uma mirada polissígnica de uma emissão irônica: em suas reflexões, Brait cruza o texto das manchetes com as informações veiculadas pelas fotografias que as acompanhavam. Esse exercício simples, estendido ao teatro, relembra que a ironia da cena não é só verbal ou apresentada pelo enredo, ela também reside na relação entre os elementos verbais, visuais, sonoros (e outros mais) do espetáculo. Uma análise da ironia presente em uma obra cênica deve contemplar a pluralidade e a sincronicidade de signos ali dispostos e friccionados, sejam quais forem as suas naturezas. Da mesma forma, o caráter dialógico e intertextual da ironia e de qualquer obra de arte faz com que as ironias cênicas se estabeleçam, muitas vezes, a partir da relação peculiar da obra fruída com outras obras (teatrais ou não, artísticas ou não), de outros tempos e/ou lugares. A ironia pode surgir em decorrência de, e com certeza, estimular leituras dialógicas e reflexivas de um espetáculo. Hutcheon (2000, p. 102-131) faz isso ao analisar o filme *Henry V*, de Kenneth Branagh sobre a peça de Shakespeare: a estudiosa relaciona a obra analisada com outras filmagens e montagens da mesma peça, com os contextos históricos dessas mesmas re-leituras, os artistas envolvidos em cada produção, e com a situação da recepção do filme no seu lançamento. Perceber essas possibilidades múltiplas de (trans)leituras da manifestação da ironia no teatro abre caminhos insuspeitáveis, tanto para artistas quanto para espectadores: para os criadores, em última instância.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ironia, metalinguagem, encenação contemporânea, cena curitibana. O que esperar desse(s) cruzamento(s)? Após analisar e refletir sobre a ocorrência da ironia e da metalinguagem (a partir de suportes teóricos específicos e transversais) em quatro espetáculos teatrais curitibanos bastante diferentes entre si, torna-se importante frisar que tais discussões não esgotaram as possibilidades de leitura das referidas obras. E, acima de tudo, não apresentaram um quadro previsível e definitivo de todas as possíveis formas que a ironia e a metalinguagem assumem em cena<sup>105</sup>. Contudo, foi possível conferir, até aqui, alguns fortes indicativos das (férteis) possibilidades que tais procedimentos podem oferecer à elaboração conceitual e à criação e construção cênica.

Se, por questões metodológicas, metalinguagem e ironia foram vistas em capítulos separados, para permitir o vislumbre pontual e o aprofundamento teórico de cada aspecto, o desenrolar da pesquisa e da dissertação demonstrou o quão interligados estão os dois conceitos. Na maioria dos exemplos descritos, percebi a dificuldade em analisar as cenas sem recorrer simultaneamente a ambos: a força poética das obras ancora-se sobretudo na forte intersecção e na particular articulação da ironia e da metalinguagem. Linda Hutcheon (1991) já assinalou essa simbiose, conforme indiquei na Introdução<sup>106</sup>. Assim, a leitura e a fruição dos espetáculos analisados fica muito mais acurada e potente quando consciente da atuação simultânea e interdependente da ironia e da metalinguagem. Simultaneidade e interdependência percebidas desde as primeiras conceitualizações até os exemplos concretos de cada elemento. A ambientação proposta pela metalinguagem aparece como importante chave de compreensão (sem, contudo, desfazer as ambigüidades) da emissão irônica. As estratégias da ironia aguçam e direcionam a discussão estética empreendida pela metalinguagem. O jogo

---

<sup>105</sup> E não será nestas breves considerações finais que isto acontecerá.

<sup>106</sup> Ideal, talvez, fosse um texto dissertativo que assumisse em sua própria estrutura as características peculiares dessa relação; meta difícil de ser alcançada dentro das dimensões de uma dissertação de Mestrado.

metalingüístico presente implicitamente em toda ironia, e o comentário irônico que pode facilmente surgir de uma ação de metalinguagem – fronteiras que se deslocam, territórios que se metamorfoseiam.

As implicações que os fatores estudados nesta pesquisa trazem para a cena são as mais imprevisíveis – e, por isso mesmo, as mais instigantes. Inicialmente, quando formulei o problema a ser investigado e levantei algumas hipóteses, estava previamente convencido (principalmente por minhas experiências artísticas com a Companhia Silenciosa) de que um dos papéis da ironia era romper com a univocidade dos significados presentes na obra e propor um maior e mais livre campo de possibilidades de leitura, com diversos níveis de significação. O espetáculo não dependeria de uma única e inequívoca interpretação (talvez, inclusive, não se prestasse a interpretação nenhuma, no sentido logocêntrico do termo), e abandonaria uma postura totalitária e impositiva para assumir uma relação mais aberta e profícua com o espectador. Juntando-se à abertura e à exposição processual proporcionadas pela metalinguagem, a ironia seria responsável pela instauração de uma cena aberta, plural, polissígnica, não-unívoca, e que aceitaria (e até mesmo necessitaria) a participação do espectador como co-autor da cena.

Como mostrei nos capítulos anteriores, os quatro espetáculos analisados apresentam, em maior ou menor grau, todos os elementos para o surgimento e desdobramento de uma cena metalingüística e irônica. No entanto, não é possível afirmar, através destes exemplos, que a “simples” presença e articulação da ironia e da metalinguagem são suficientes para proporcionar, necessariamente, os efeitos descritos acima de forma contundente. Brait (1996) defende que a ambigüidade, a intertextualidade, a polifonia da ironia não são garantias de democratização dos valores veiculados ou criados. Hutcheon (1989) também adverte que a paródia, enquanto ação metalingüística, pode tanto criticar quanto homenagear o parodiado. E talvez seja o caráter transideológico da ironia (HUTCHEON, 2000) o principal responsável pelo não comprometimento da ironia (e, por extensão, da metalinguagem) com esta ou aquela postura artística/política.

O que é possível dizer é que a ironia e a metalinguagem criam um meio<sup>107</sup> no qual *podem ou não* se efetuar a abertura e o fraturamento da obra: depende-se das intenções e da destreza dos artistas, das condições e do contexto da emissão

---

<sup>107</sup> Meio ambiente, solução para cultura microbiana.

poética, e também das habilidades e do comprometimento dos espectadores. Essas características fugidias estão presentes tanto em *Morgue Story*, quanto em *Gambiarra*, *Mulher artificialmente branca* e *O bom selvagem*: obras que, ao mesmo tempo em que se abrem em cena e flertam direta e indiretamente com o espectador (tornado cúmplice do ato), ainda se mantêm em relativo conforto dentro dos limites do *teatro* (como linguagem e mesmo como arquitetura<sup>108</sup>).

Outra hipótese levantada seria a capacidade destas experiências de potencializar a criação – quase utópica – das TAZ (zonas autônomas temporárias), proposta de ativismo anarco-artístico de Hakim Bey (2004), geradora de levantes temporários contra as estruturas hegemônicas de poder, de tempo/espacos nômades onde a convivência é imediata e as relações livres e multifacetadas, redes/rizomas de contato entre idéias e indivíduos. Para Bey,

*Levante e insurreição* são palavras usadas pelos historiadores para caracterizar revoluções que *fracassaram* – movimentos que não chegaram a terminar seu ciclo, a trajetória padrão: revolução, reação, traição, a fundação de um Estado mais forte e ainda mais opressivo –, a volta completa, o eterno retorno da história, uma e outra vez mais, até o ápice: botas marchando eternamente sobre o rosto da humanidade. Ao falhar em completar a trajetória, o levante sugere a possibilidade de um movimento fora e além da espiral hegeliana do “progresso”, que secretamente não passa de um ciclo vicioso. *Surgo*: levante, revolta. *Insurgo*: rebelar-se, levantar-se. Uma ação de independência.<sup>109</sup> (BEY, 2004, p. 15)

Neste caso, importam o projeto artístico e as pesquisas desenvolvidas por cada artista ou grupo de artistas. Grosso modo, os espetáculos analisados não têm a intenção clara e forte de criar (de maneira efetiva) ambientes que possam ser vistos como TAZ. Evidentemente, isso não acarreta em nenhum desvalor. Essa constatação serve, antes de tudo, para mostrar que objetivos específicos como a criação de levantes e insurreições poéticas (como a TAZ e outros) e ambientes de livre afetividade (ROLNIK, 2006) estão muito mais ligados a certos posicionamentos e ações políticas (micropolíticas) do que diretamente ao uso criativo da ironia e da metalinguagem. Por outro lado, é fundamental perceber que a articulação entre ironia e a metalinguagem é, de fato, um potente procedimento catalisador que

---

<sup>108</sup> *Gambiarra* sai do teatro e ocupa a rua, mas ainda o faz de maneira bastante tradicional, previsível, sem maiores destabilizações formais e relacionais do espaço cênico.

<sup>109</sup> A fugacidade temporal e espacial da TAZ é a fonte da sua força e a razão da sua existência, pois não se deixa capturar pelas sedutoras e venenosas garras da perenidade. Uma rede mutante, viva, que influencia e se deixa influenciar, que toma as rédeas de seu próprio movimento.

fortalece e agencia a ação artística, aprofundando-a, estendendo-a, tornando-a rizomática e aberta ao devir, permitindo e incluindo a participação ativa do espectador.

Ao final deste percurso, algumas questões ainda permanecem<sup>110</sup>. Até que ponto a ironia e a metalinguagem podem sacudir e rasgar efetivamente a cena, levando-a a outros patamares formais e afetivos? Pode a utilização – e o decorrente estudo – da ironia e da metalinguagem ajudar a escapar de um mapeamento (estrutura fixa) racional e estático da cena, e desenvolver uma cartografia (ROLNIK, 2006) cênica dinâmica, imprevisível e viva? Que outros fatores estéticos e políticos colaborariam para a radicalização dos efeitos transgressores, insurgentes da prática metalingüística e irônica, na cena e para além dela? Questões em aberto, mergulhadas em um ambiente onde todo fechamento inequívoco é inviável e, acima de tudo, indesejável.

---

<sup>110</sup> Indicativos para a continuação reformulada da pesquisa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Lionel. **Metateatro: uma visão nova da forma dramática**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

BAIESTORF, Petter e SOUZA, Cesar. **Manifesto canibal: uma declaração de guerra dos que nada tem e tudo fazem contra os que tudo tem e nada fazem**. Junho de 2002. Disponível em <<http://www.canibalfilmes.bulhorgia.com.br>>. Acesso em: 22/12/2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UnB, 1993.

BEATRIZ, Jéssica. **Entrevista concedida a Henrique Saidel**. Curitiba, 29 de junho de 2009.

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. Tradução de Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2004.

BEZERRA, Paulo. **Polifonia**. In: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BISCAIA FILHO, Paulo. **Entrevista concedida a Henrique Saidel**. Curitiba, 02 de junho de 2009.

BRAGA, Cleber. **Entrevista concedida a Henrique Saidel**. Curitiba, 29 de junho de 2009.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2002.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CUNHA, Clovis Marcio. **Entrevista concedida a Henrique Saidel**. Curitiba, 17 de agosto de 2009.

DEÁK, František. **The Grand Guignol**. In: The Drama Review, vol. 18, n. 1. New York: New York University, março de 1974. Páginas 34 a 43.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Escenários liminales: teatralidades, performances y política**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EVREINOV, Nicolai. **El teatro en la vida**. Buenos Aires: Leviatã, 1956.

FÉRAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FERNANDES, Silvia. **Memória e invenção: Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 1996.

\_\_\_\_\_. **Subversão no palco**. In: Revista Humanidades. Edição Especial: Teatro Pós-Dramático. Número 52. Brasília: Editora da UnB, novembro de 2006. Páginas 07 a 18.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Transformações**. Tradução de Stephan Baumgärtel. In: Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas. Vol 1, n. 09. Florianópolis: UDESC/CEART, 2007. Páginas 135 a 140.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GOFFMAN, Irving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 7ª ed. rev. Petrópolis: Vozes, 2005.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro**. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

\_\_\_\_\_. **O teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HAND, Richard J.; WILSON, Michael. **The Grand-Guignol: aspects of theory and practice**. In: Theatre Research International. Vol. 25, n. 3. Agosto de 2000. Páginas 266 a 275. Disponível em: <[http://www.grandguignol.com/tri\\_1.htm](http://www.grandguignol.com/tri_1.htm)>. Acesso em: 17/01/2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

\_\_\_\_\_. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

IMAGEM. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

JAKOBSON, Roman. **Ligüística e poética**. In: **Lingüística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005. Páginas 118 a 162.

JEUDY, Jean-Pierre. **A ironia da comunicação**. Tradução de Caroline Chang. Porto Alegre: Sulina, 2001.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates**. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. 3ª ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

KINAS, Fernando. **Entrevista concedida a Henrique Saidel**. Via e-mail. São Paulo, 29 de maio de 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **Motivos para desejar uma arte da não-compreensão**. Tradução de Stephan Baumgärtel. In: Urdimento – Revista de estudos em artes cênicas. Vol 1, n. 09. Florianópolis: UDESC/CEART, 2007. Páginas 141 a 149.

MACHADO, Irene. **Gêneros discursivos**. In: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. Tradução de Rogério de Almeida. 2ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2005.

\_\_\_\_\_. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Tradução de Juremir Machado da Silva. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MAGALDI, Sábato. **O cenário no avesso (Gide e Pirandello)**. São Paulo, Perspectiva, 1977.

MATTOS, A. C. Gomes de. **A outra face de Hollywood: filme B**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Editora M.BOOKS, 2004.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **O que é trash?** In: Cinemascópio – Revista de Cinema na Internet. 20 de agosto de 2005. Revista eletrônica disponível em: <<http://cf.uol.com.br/cinemascopio/artigo.cfm?CodArtigo=92>>. Acesso em: 16/01/2009.

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

MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MOSTAÇO, Edelcio. **O teatro pós-moderno**. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae (org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. Páginas 559 a 576.

\_\_\_\_\_. **Um novo horizonte para a cena: o teatro pós-dramático**. In: DaPesquisa – Revista de Investigação em Artes. Vol 01 – Nº 3. Agosto/2007 – Julho/2008. Revista eletrônica disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas.htm](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas.htm)> Acesso em: 08/01/2009.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

O'NEILL, Cecily. **Da alienação à interpretação: os usos da ironia**. Tradução de Biange Cabral. In: Urdimento – Revista de estudos pós-graduados em artes cênicas. Vol 1, n. 08. Florianópolis: UDESC/CEART, 2006. Páginas 07 a 17.

OPHRAT, Hadas. **O boneco e o teatro visual**. In: Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 3, v. 4. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2007. Páginas 91 a 102.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. **A pedra de toque**. In: Revista Humanidades. Edição Especial: Teatro Pós-Dramático. Número 52. Brasília: Editora da UnB, novembro de 2006. Páginas 27 a 34.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina / Editora da UFRGS, 2006.

\_\_\_\_\_. **Geopolítica da cafetinagem**. In: Rizoma.net. Seção Art & Fato. São Paulo, 2006. Disponível em:

<<http://www.rizoma.net/interna.php?id=292&secao=artefato>>. Acesso em: 02/02/2009.

SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). **Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SAIDEL, Henrique. **Infiltrações silenciosas: relações nada comportadas entre artista, espaço público e espectador**. In: RAUEN, Margarida Gandara (org.). **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 8 ed. São Paulo: Ática, 2007.

SILVA, Amábilis de Jesus da. **Figurino invólucro**. Anais do 3º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003, p. 60-61.

SOBRINHO, Teotônio. **Reflexões sobre o ator no teatro de imagens**. In: Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 1, v. 1. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2005. Páginas 79 a 104.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TORO, Alfonso de. **Hacia un modelo para el teatro postmoderno**. In: TORO, Fernando de (ed.). **Semiótica y teatro latinoamericano**. Buenos Aires: Galerna, 1990.

# ANEXOS

## **Anexo 01**

DVD *O bom selvagem* (2006)

**Anexo 02**

DVD *Gambiarra* (2009)

**Anexo 03**

DVD *Mulher artificialmente branca* (2006)

## APÊNDICES

### Apêndice 01

#### **RIFA: OS INCAUTOS PERCURSOS DE CRIAÇÃO DE UMA PERFORMANCE**

Henrique Saidel<sup>1</sup>

*Comunicação Oral apresentada no V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

GT Processos de Criação e Expressão Cênicas

**Palavras-chave:**

Ação performática; Metodologia de criação; Redes.

*Não se trata de novas idéias, mas de novos lugares para pôr as idéias.*

Richard Foreman<sup>2</sup>

Materialização de cartografias. Re-elaboração de experiências através da presença e interação entre corpos/objetos/espacos. Agenciamentos que se estabelecem, criando conexões imprevisíveis. Uma rifa e uma viagem iniciam o percurso de desdobramentos de territórios de um artista: apresento, nesta comunicação, os conceitos e a metodologia de criação/execução da performance-solo<sup>3</sup> RIFA, que iniciei no 2º semestre de 2008.

Atentando-se ao panorama histórico apresentado por Goldberg (2006), que relaciona as experiências cênicas futuristas e dadaístas ao teatro de Robert Wilson e Richard Foreman, passando pelas ações de artistas visuais como Oskar Schlemmer, Yves Klein, Piero Manzoni, Joseph Beuys, Marina Abramovic, La Ribot e toda uma geração de artistas norte-americanos, pode-se vislumbrar na *performance art* um espaço privilegiado para a criação artística: um espaço de ruptura, de instabilidades, onde a ação e o corpo/mente do artista e do público estão em constante atualização. E é a cena surgida nesse espaço, com todas suas elasticidades, que interessa aqui.

O projeto RIFA dialoga com o universo da *performance art*, propondo a discussão e o estabelecimento de redes múltiplas e intercambiáveis de contato e convivência entre performer, público e espaços urbanos. O caráter processual é o foco do trabalho, calcado em uma estrutura rizomática – indivíduos, procedimentos e resultados. Todos os elementos são sincrônica e igualmente influenciadores e influenciados, criando uma zona de relações livres.

Esquemáticamente, as ações que compõem RIFA podem ser assim apontadas: 1) realização de uma rifa; 2) utilização dos recursos arrecadados com a rifa para custear uma viagem do performer a uma outra cidade (passagens e estadia no local por 08 dias ou mais); 3) neste local, o artista direciona o olhar para aspectos cotidianos da cidade: arquitetura, urbanismo, monumentos, paisagens naturais, eventos sociais, rotinas, materiais publicitários, características dos corpos e sua relação com o espaço urbano, coleta de materiais e objetos, conversa com habitantes, registros em vídeo, fotografia, áudio, etc.; 4) criação de um *blog*<sup>4</sup> para publicação de diários de viagem, e informações sobre o andamento do projeto; 5) com base no material recolhido durante a viagem, o artista cria uma performance(-prêmio) e apresenta com exclusividade ao ganhador da rifa; 6) registro em fotografia e vídeo da performance-prêmio.

Algumas regras são adotadas na execução desses procedimentos. A primeira delas é me deslocar utilizando apenas os recursos oriundos da rifa. Ou seja, se no planejamento inicial estava programada uma viagem Curitiba–Belém–Curitiba, que necessita de R\$2500, mas com a venda de bilhetes angariei apenas a metade, o plano terá de ser refeito (adequar o meio de transporte; conseguir locais sem custo para hospedagem, etc.). Minha criação, portanto, depende totalmente da relação que estabeleço com o público. Com a rifa, cria-se uma rede de contatos e afetividades: ao comprar o bilhete, o(s) indivíduo(s) compactua(m) com os objetivos do projeto e investe(m) diretamente seu dinheiro e, principalmente, sua confiança e desejo nas ações presentes e futuras do performer. Cria-se um ambiente de comum-acordo, de cooperação mútua, uma TAZ – *Zona Autônoma Temporária*, proposta de

ativismo anarco-artístico de Hakim Bey (2004), geradora de levantes temporários contra as estruturas hegemônicas de poder, de tempo/espacos nômades onde a convivência é imediata e as relações livres e multifacetadas, redes/rizomas de contato entre idéias e indivíduos. São vendidos de 500 a 1000 números, a R\$2 cada, em variados nichos de Curitiba (ruas, terminais de ônibus, eventos sociais, centros comunitários, espaços culturais), tentando agenciar à ação pessoas fora do círculo de relações no qual eu já me insiro. O prêmio da rifa é uma obra de arte: uma performance criada e realizada por mim a partir de elementos surgidos durante a referida viagem. O ganhador escolhe o local para a apresentação e quem poderá assisti-la. Ou seja: o sorteado ganha uma obra criada a partir de uma situação que ele mesmo ajudou a proporcionar. A espiral completa mais uma revolução: Quem é o ganhador? O sorteado que recebeu a obra ou o artista que vivenciou uma nova situação criativa? Quem é o criador? O artista que performa ou o público que participa intimamente do percurso? A rifa, jogo de azar, contravenção geradora de polêmicas jurídicas inócuas, torna-se estopim e catalisador de encontros imprevisíveis entre pessoas.

As viagens são metáforas do percurso existencial. Mais do que isso, elas têm a finalidade de proporcionar alterações no fluxo cotidiano do artista, que terá outras possibilidades de olhar para seu espaço depois do contato com outras cartografias. A primeira apresentação da performance-prêmio é destinada exclusivamente ao ganhador da rifa; em todas as apresentações seguintes, o nome do ganhador é destacado – afinal, a obra é dedicada a ele. Artista e espectador unidos nas entranhas do processo criativo.

A presente comunicação, inclusive, faz parte de uma das etapas da primeira das viagens: Curitiba–Belo Horizonte–Curitiba. A primeira RIFA serve para viabilizar financeiramente a minha participação no V Congresso da ABRACE. Ao adquirir o número, o comprador entende o destino específico do dinheiro: a minha participação em um congresso nacional de artes cênicas, onde apresentarei publicamente um texto sobre o trabalho do qual ele próprio está participando. A ação é marcada pelo radicalismo de uma metalinguagem (CHALHUB, 2002) que transpassa e une os planos (cotidiano, artístico, acadêmico) nos quais a obra transita. O momento da criação não é outro senão o momento presente: da venda da rifa, da viagem e da estadia em BH, da escrita e da leitura deste texto.

Na performance-prêmio emergem cenicamente as questões surgidas durante o período da rifa e da viagem. Como estruturar e materializar as informações encontradas? Como processar o embate vivenciado entre um espaço, uma cultura, uma visualidade ditas curitibanas e um espaço/cultura/visualidade belo-horizontino, belenense, santiaguino? Como se comporta o corpo/sensação curitibano nessa situação? Vídeos, fotografias, objetos

coletados, registros audiovisuais das viagens (*ready-mades* cartográficos), bilhetes das rifas, poderão ser utilizados como elementos cênicos. A ironia – procedimento desestabilizador e instaurador de diálogos, de cumplicidades ferinas e de co-produções de sentido, segundo os estudos de Hutcheon (2000) – aparece como condutor dos raciocínios e da construção sógnica da obra. Ações e imagens corporais, dinâmicas espaciais, relações com os objetos/texturas/densidades, ironia, vivência presentificada com o espectador: fatores cruciais para a realização da cena performática.

As colocações de Rita Gusmão sobre o ator performático são bastante pertinentes para a formalização desta etapa:

Sua tarefa cênica é dar organicidade aos acontecimentos da encenação, por meio de sua capacidade de desenvolver um tempo-espaco supra-real e direcioná-lo para uma vivência poética conjunta com o espectador. [...] Trata-se de uma pesquisa elaborada no sentido de tomar posse da própria história pessoal, de desvincular sua personalidade do projeto estabelecido para o cidadão por sua família e/ou pátria, de utilizar essa compreensão de si mesmo e desenvolver sua arte. (GUSMÃO, 2000: 51 e 53)

Assim como Goldberg, Gusmão vê o ator performático (o performer) como aquele que participa e se responsabiliza por todas as etapas do processo criativo, desde a concepção até a atuação ao vivo para uma platéia, consciente da sua inserção artística e social no mundo. A alienação de uma criação teatral convencional é substituída pelo comprometimento integral do artista. Em RIFA, todas as etapas do processo fazem parte da obra artística, todas as ações do performer (e também de outras pessoas), direta ou indiretamente ligadas ao projeto, constituem a totalidade permeável da performance. A ironia, portanto, está presente não só na performance-prêmio, como principalmente na estruturação geral do projeto, que expõe publicamente os meandros de sua concretização e inclui vertiginosamente todos os indivíduos em seu liquidificador conceitual.

Ao me colocar em tal ambiente de criação, altamente instável, aceito os riscos inerentes a uma ação artística que não rejeita o acaso e que faz de suas indeterminações o seu retro-alimento. Refletir irônica e ativamente sobre a criação artística, dentro da própria estrutura cênica, convidando o espectador a integrar esse movimento é o desafio de RIFA – e a minha provocação como artista.

## NOTAS

1 Mestrando em Teatro (PPGT/UDESC). Aluno-bolsista pela CAPES, com orientação do Prof. Dr. Edelcio Mostaço. Diretor, ator, cenógrafo e pesquisador, com formação em Direção Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná. Integrante-fundador da Companhia Silenciosa (Curitiba, Paraná).

2 Trecho do espetáculo *Livro das maravilhas: parte dois (livro das alavancas)*, *Ação a distância*, de 1976.

3 Ficará claro, mais adiante, que a performance não é exatamente “solo”.

4 [www.projektorifa.blogspot.com](http://www.projektorifa.blogspot.com)

## **BIBLIOGRAFIA**

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad, 2004.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2002.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUSMÃO, Rita. **O ator performático**. In TEIXEIRA & GUSMÃO (org.), *Performance, Cultura & Espetacularidade*, p. 50-56. Brasília: Editora da UnB, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG,

## **Apêndice 02**

### **INFILTRAÇÕES SILENCIOSAS – relações nada comportadas entre artista, espaço público e espectador**

#### **1 O ESTAR E O INFILTRAR-SE**

Quando o artista sai de seu espaço fechado, de sua casa, de seu ateliê, de sua sala de ensaios, de sua galeria, de seu teatro, de seus territórios seguros, delimitados, com ar-condicionado, neutros e previsíveis, e vai para rua, deixando-se influenciar, deixando-se vivenciar plenamente o espaço aberto urbano – e, atuando reciprocamente, retribui ele mesmo tudo ao espaço – quando essa situação toda se apresenta, instaura-se um ambiente de criação artística e de criação de vida potente, fecundo, instável e repleto de possibilidades, tanto para o artista que sai (ou melhor, que entra) quanto para o espaço vivo da cidade. A arte, a performance de rua, ou, com outras palavras, a intervenção artística urbana situa-se justamente neste ambiente, neste território de embate entre afetividades (o artista que se propõe a estar e criar no espaço público urbano; o habitante fixo ou passageiro desse espaço que se vê interpelado pelas ações de um “estrangeiro”). Interessam, aqui, fenômenos artísticos, ações performáticas, e, em especial, eventos cênicos que se insiram, que se infiltrem no espaço público de tal forma que seja impossível dissociar um do outro sem prejuízos para ambos. Não interessam eventos que simplesmente *estejam* na rua, assim como *poderiam estar* perfeitamente em um teatro, em uma galeria ou outro espaço institucional qualquer<sup>111</sup>. Pois é precisamente o encontro e a relação específica entre artista e transeunte o foco deste artigo. E mais: trata-se de observar e adentrar territórios onde a própria noção de autoria artística é alvo de constantes questionamentos – quando todos (artistas e espectadores) estão igualmente mergulhados no ambiente urbano, na *polis* autofágica, nos lugares e *não-lugares* (AUGÉ, 1994), não havendo como delimitar onde termina a ação de um e começa a do outro. Essa impossibilidade de definição seduz o artista e, também, o espectador.

---

<sup>111</sup> As pesquisas de André Carreira sobre teatro de rua, e, em particular, sobre o que ele chama de “teatro de invasão”, são de especial pertinência ao raciocínio adotado neste artigo. Uma síntese das pesquisas de Carreira pode ser encontrada no artigo *Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade*. (CARREIRA, 2008)

Para materializar as questões e os conceitos pretendidos, para refletir sobre o papel preponderante do público na construção e efetivação do evento artístico, parto da análise de três ações performáticas realizadas em espaços urbanos públicos da cidade de Curitiba (*A maior peça mais panfletária do mundo*, de 2001; *Aqui você verá lebres e outros animais mortos manipulados por atores escondidos*, de 2003; e *Agora você ouvirá!*, de 2004), das quais participei desde a concepção inicial até os desdobramentos finais<sup>112</sup>. Os eventos analisados, dado seu caráter irônico e metadiscursivo, absorvem, dentro das suas estruturas movediças, as ações dos espectadores, que, ao se relacionarem com a *performance*, alteram a sua relação com o espaço urbano, com os demais espectadores e com a *performance*, criando uma rede de infiltrações. O artista é também arrebatado pelo espaço e pelos seus ocupantes, sendo, ao mesmo tempo, criador, obra e espectador – termos, portanto, altamente subvertidos pelos eventos.

Alguns pontos são fundamentais para a análise: Quais procedimentos são utilizados pelo artista na preparação da ação e no momento atualizado, presentificado, da *performance*? Como se dá, efetivamente, a relação afetiva-corporal-criativa entre artista e espectador? Como o artista se vê, infiltrante e infiltrado, antes, durante e depois do evento? O início deste percurso pede, por sua vez, algumas reflexões sobre o espaço próprio da rua.

## 2 O LUGAR E O NÃO-LUGAR DA PERFORMANCE DE RUA

Em seu livro *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994), Marc Augé define o conceito e as características de *lugar* (lugar antropológico): o lugar é *identitário*, pois identifica o indivíduo que o habita, marcando-o sumariamente, distinguindo-o de outros seres provenientes ou ligados a outros lugares; *relacional*, fundando-se a partir e para as relações sociais que aí se estabelecem, relações de co-existência, dinâmicas específicas para a ocupação física e simbólica do espaço em questão; e *histórico*, pois, “conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima” (AUGÉ, 1994, p. 53), que é demarcada por artefatos (monumentos) ou datas específicas que servem para ancorar e justificar a existência estável do lugar ao longo do tempo, de um passado que pretende estender-se para um futuro. O lugar é, antes de mais nada, geométrico e geográfico,

---

<sup>112</sup> Apresento, portanto, uma visão dupla dos eventos em questão: a visão do artista criador, que concebe, com a colaboração de outros artistas, os conceitos e coloca-os em prática; e a visão do pesquisador acadêmico, posterior, deslocada no tempo e nos referenciais.

implicando a existência de certos componentes parcialmente coincidentes entre si como a linha ou *itinerário* (os caminhos traçados e percorridos pelas pessoas para ir de um lugar a outro), a intersecção de linhas ou *cruzamentos* (os encontros fortuitos ou não dos itinerários onde os indivíduos se encontram ligeira ou demoradamente, onde trocam informações, onde se relacionam com mais vagar, com objetivos mais ou menos explícitos), e os pontos de intersecção ou *centros* (locais monumentalizados que demarcam e definem territórios, que definem espaços relacionais onde uns se definem como locais e outros se vêem como “estrangeiros”, cumprindo também o papel de historicização do lugar).

Em oposição ao conceito de lugar, Augé, analisando certos exemplos da contemporaneidade francesa (porém, extensível, em grande parte, às demais sociedades capitalistas ocidentais), identifica o surgimento, o desenvolvimento e proliferação dos chamados *não-lugares*:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória” ocupam aí um lugar circunscrito e específico. Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias, onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados, onde o freqüentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio “em surdina”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório, ao efêmero [...]. (AUGÉ, 1994, p. 73 e 74)

As colocações do antropólogo francês beiram, em certos momentos, um saudosismo por um tempo idílico no qual a vida, as relações e os sentimentos eram doce e prazerosamente estáveis e profundos. No entanto, tal impressão não deve ofuscar a pertinência e a provocação advindas do raciocínio do autor. O não-lugar aparece, então, como um espaço *entre*, um espaço não-habitado, ou, pelo menos, não-vivenciado por seus habitantes. Um território de ninguém e para ninguém. Mais adiante, Augé pontua com mais clareza o seu conceito:

Vê-se bem que por “não-lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária. (AUGÉ, 1994, p. 87)

Lugares de passagem, de transitoriedade, de descompromisso, lugares convencionados onde tudo e todos são fugidios e intangíveis, onde o anonimato é a principal identidade. Nas cidades, nas metrópoles, transitamos incessantemente por incontáveis não-lugares: ruas, calçadas, estradas, supermercados, shoppings, estacionamentos, corredores, elevadores, escadas, escadas e esteiras rolantes, praças, saguões, repartições públicas, escritórios, hotéis, táxis, transportes coletivos, aeroportos, estações de metrô, pontos de ônibus, ciclovias etc. e etc. A existência de tais espaços não é por si só má ou indesejável. São as relações que as pessoas estabelecem com o espaço que o determinam. Talvez, o que possa se configurar como “prejudicial”, como “combatível”, é o crescimento inflacionado desses “não-territórios” a ponto de se unirem e se fundirem, tomando de assalto os lugares, despejando-os de seus espaços originais possíveis e, juntamente com eles, seus habitantes, que vagam sem respiro, sem pausa pelas auto-estradas da pseudomobilidade urbana. De qualquer forma, a existência dos não-lugares mostra-se inegável e irreversível, restando-nos nos habituar e interagir (conviver, contra-atacar) com eles.

O artista de rua, *performer* do espaço urbano, habita habilmente os não-lugares, propondo rupturas, estabelecendo marcos de identidade (ou melhor, de singularidade), relação e história em espaços onde tais elementos não são esperados. Seu objetivo não é necessariamente transformar o não-lugar em lugar, mas flexibilizar as fronteiras, contaminar as purezas espaciais e simbólicas, criando novas possibilidades vivenciais, convidando, inclusive, os “não-artistas” para também atuarem nessa inesperada lógica. O artista infiltra-se e transita na contramão dos fluxos convencionados, parando onde se deve andar, correndo onde se deve parar, gritando onde se deve silenciar, relacionando-se onde se deve ignorar.

Na busca dos não-lugares propícios para a realização de sua arte, o artista urbano encontra na rua, nos espaços públicos destinados ao constante trânsito (transporte motorizado ou não) de pessoas, o seu “lugar”. O que muitas vezes se convencionou chamar de “teatro de rua” ocupa física e artisticamente, assim, espaços que comumente não abrigam possibilidades efetivas de experiências afetivas vivas e aprofundadas<sup>113</sup>. O espaço aberto público torna-se um alvo freqüente de artistas interessados em estabelecer um contato mais direto com os espectadores, com os habitantes da urbe, oferecendo sua arte a um número e a uma variedade incalculáveis de pessoas, indiscriminadamente. Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, no livro *Teatro de rua* (1999), apresentam um panorama histórico das diversas empreitadas cênicas

---

<sup>113</sup> CARREIRA (2005), no artigo *Dramaturgia do espaço urbano e o teatro “de invasão”*, também utiliza a teoria de Augé, e constrói uma argumentação próxima a aqui apresentada, e deveras pertinente ao assunto.

fora do edifício teatral no século XX, cujo objetivo primordial é, juntamente com a recusa peremptória dos espaços fechados, o alcance cada vez maior de pessoas que normalmente não veem teatro (em outras palavras: a popularização do teatro, a democratização da arte, e, em muitos casos, a disseminação de ideologias específicas).

Por maiores e mais louváveis que sejam as potencialidades quantitativas da arte de rua, por maior que seja o número de espectadores atingidos por uma manifestação artística ocorrida em uma praça pública, interessa aqui *como* se dá a relação entre artista e transeunte, como se estabelecem as parcerias criativas entre *performer* e espectador. Uma abordagem qualitativa do fenômeno artístico que dispensa saber se determinado evento foi visto por cinco ou cinco mil pessoas, mas sim se importa em entender os mecanismos estético/afetivos que se estabelecem entre o(s) artista(s) e as tais cinco ou cinco mil pessoas. Lembro o objetivo principal deste artigo: vislumbrar os momentos em que a responsabilidade pela autoria é compartilhada entre artistas e “não-artistas” ou até mesmo invertida.

Os exemplos escolhidos para tal reflexão (as ações *A maior peça mais panfletária do mundo*; *Aqui você verá lebres e outros animais mortos manipulados por atores escondidos*; e *Agora você ouvirá!*) sugerem uma incursão teórica prévia pelos terrenos da metalinguagem e da ironia, que figuram como seus componentes estruturais básicos, principalmente na sua relação com o espaço e com o espectador. O posterior cruzamento entre os conceitos de não-lugar, metalinguagem, ironia – e os demais fatores flagrados, como o surgimento de redes e a midiatização –, permitirá uma análise mais acurada dos eventos.

### 3 METALINGUAGEM E IRONIA – INSTRUMENTOS PARA CAMINHOS MULTIDIRECIONAIS

Dentre as seis funções da linguagem apontadas por Roman Jakobson (são elas: função emotiva, função referencial, função conativa, função fática, função metalinguística, função poética), talvez a metalinguística seja, ao lado da poética, a função mais presente no universo da arte. Samira Chalhub, no livro *A metalinguagem*, define assim a referida função:

Nesse sentido, portanto, linguagem da linguagem (tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma *leitura* relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistema de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto. A extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, à idéia de leitura

relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem. (CHALHUB, 2002, p. 8)

A partir desse conceito, um evento cênico é metalingüístico quando toma como tema (explícita ou implicitamente) a própria linguagem artística, com suas especificidades poéticas, discursivas, e também sua realidade cotidiana, profissional ou não, de produção, e sua relação com outras atividades sociais. No campo da estruturação e criação poética é possível atentar para alguns efeitos transgressores da prática metateatral: ao fazer da própria realidade do teatro (da cena) a sua ficção, esfumaçam-se e diluem-se as fronteiras conceituais e simbólicas entre a ficção e a realidade, entre o espaço concreto da ação e o espaço imaginário da convenção, entre *o que se diz* e *o como se diz*, entre autor e obra, entre produtor e produto, e entre artista e espectador. Esses efeitos fazem da metalinguagem um importante fator tático no processo de efetivação da coautoria no fenômeno cênico.

Uma vez visitado o conceito de metalinguagem, deve-se relacioná-lo com o de ironia. Ironia que potencializa o efeito de re-construção pretendido pela metalinguagem. No entanto, a relação entre os procedimentos não admite hierarquias, um não está em função do outro – tem-se, sim, uma simbiose profunda. E essa simbiose, apesar de poder ser encontrada em diversos períodos da história, é marca fundamental e inescapável da arte contemporânea, pós-moderna<sup>114</sup>. A canadense Linda Hutcheon, ao traçar as características de uma poética do pós-modernismo, afirma que:

Ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a eles são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 43)

E mais:

Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica. (HUTCHEON, 1991, p. 62)

Ora, ter consciência dos contextos que determinam a produção e mesmo a recepção do discurso artístico e evidenciá-los – crítica e ironicamente – é metalinguagem pura. Toda ironia

---

<sup>114</sup> Ou *supermoderna*, como prefere Augé (1994).

é implicitamente metalingüística, e toda metalinguagem é potencialmente irônica. A arte contemporânea esbalda-se nessa constatação, e utiliza-se sistematicamente desses recursos para a construção e desconstrução de suas formas/conteúdos.

Historicamente, o conceito de ironia sofreu diversas modificações. Normalmente, ironia é entendida como o ato de dizer ou expressar algo querendo significar *outra* coisa (contrária à coisa dita, prioritariamente), estabelecendo uma contradição, um contraste entre uma realidade e uma aparência; ou em outras palavras, mais coloquiais, tomar o dito pelo não-dito. No entanto, a relação entre o dito e o não-dito não é apenas de oposição, de negação (o que igualaria o conceito de ironia à idéia de antífrase): o significado da ironia não reside somente no não-dito, mas sim na relação inclusiva dos dois elementos, que se tensionam e se fundem para o surgimento de um terceiro e novo elemento (HUTCHEON, 2000). Sendo assim, a ironia acontece na relação entre dito e não-dito, seja ela de oposição, seja de complementaridade ou de contigüidade.

A partir desses princípios, assinala-se a existência de dois tipos básicos de ironia, descritos por D. C. Muecke (1995):

A) *ironia instrumental*, advinda de conceitos greco-romanos – quando

[...] o ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘transliterar’ não-expresso de significação (MUECKE, 1995, p. 58);

B) *ironia observável*, de herança romântica – a partir de acontecimentos, situações, conjunturas da vida cotidiana,

[...] o observador irônico reconhece ou descobre que este algo pode ser olhado como na verdade o inverso, em algum sentido, daquilo que pareceu ser à primeira vista ou a olhos menos aguçados ou a mentes menos informadas (MUECKE, 1995, p. 61).

Uma das características mais relevantes da ironia, seja ela instrumental ou observável, é a necessidade da existência de dois sujeitos: um ironista (um enunciador, um produtor de sentido) e de um público-intérprete. É condição elementar para a configuração da ironia que a mensagem (e a relativa submensagem) emitida pelo ironista seja lida e decodificada pelo receptor. É fundamental o estabelecimento e a efetivação do jogo entre os interlocutores. Beth Brait identifica a natureza dialógica da ironia de maneira bastante incisiva:

Isso significa dizer que o discurso irônico joga essencialmente com a ambigüidade, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla decodificação, isto é, lingüística e discursiva. Esse convite à participação ativa coloca o receptor na condição de co-produtor da significação, o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor. (BRAIT, 1996, p. 96)

A ironia aparece, assim, como impulsionadora de uma rica dinâmica intelectual entre cena e público, que, mais do que nunca, aproximam-se e unem-se para a realização do fenômeno artístico. Um trabalho que tem na ironia as suas bases discursivas é uma arte que provoca, que instiga, que retira o espectador da sua potencial passividade e o coloca no centro do processo criativo (BRAIT, 1996). Todos são cúmplices no ato irônico.

Hutcheon (2000) vai mais além, ao questionar quem seria o verdadeiro produtor da ironia, o verdadeiro ironista: quem emite primeiro a mensagem codificada, ou quem aceita o jogo e decodifica a mensagem. Para a autora, a maior carga de “responsabilidade” no acontecimento irônico é justamente a do decodificador, do *interpretador*, pois, se ele não vê a ironia ou não a aceita, ela simplesmente não existe. A ironia é criada pelo olhar, pelo raciocínio e pelas emoções do interpretador, que investe todo seu aparato psico-emocional na ação irônica. Mesmo quando quem interpreta não compreende inteiramente (“literalmente”) o significado irônico, é a sua percepção da ocorrência da ironia que vai demarcar a existência desse tipo de discurso. Assim, desestabiliza-se a noção de *autoria*, cujas margens são borradas e liquefeitas.

Eventualmente, e mesmo freqüentemente, a ironia pode ser (num mesmo momento e numa mesma situação) identificada e decodificada por alguns e não por outros. Tal fato ocorre em função da existência das chamadas *comunidades discursivas* (HUTCHEON, 2000), ou seja, grupos de indivíduos que compartilham, em maior ou menor grau, das mesmas referências culturais, das mesmas práticas discursivas. A emissão irônica, uma vez proposta pelo enunciador inicial, pode ser efetivada ou não, dependendo da ou das comunidades discursivas dos receptores. A ironia, ao contrário do que muitos dos seus críticos alegam, não cria arbitrariamente tais comunidades: é justamente a existência prévia das comunidades discursivas que possibilita o surgimento do fenômeno irônico. Vale ressaltar que as comunidades discursivas são dinâmicas, provisórias e interpenetrantes, o que se aplica também para seus membros.

É papel da ironia, portanto, romper com a univocidade dos significados presentes no discurso e propor um maior e mais livre campo de possibilidades de leitura, com diversos níveis de significação. O evento não depende de uma única e inequívoca interpretação e

abandona uma postura totalitária e impositiva para assumir uma relação mais aberta com o espectador.

Por esse enfoque, a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. (BRAIT, 1996, p. 15)

Evidencia-se, aqui, mais uma vez, a estreita vinculação entre metalinguagem e ironia no discurso artístico. A ação política do artista que se utiliza da ironia, não só na abordagem dos temas, mas também, e, principalmente, na (des)estruturação do seu discurso, consiste na renúncia da posição de “detentor da verdade” e de único criador da arte, em revelar e problematizar seus próprios procedimentos, em desestabilizar o discurso unívoco característico de um contexto artístico/afetivo/histórico/social baseado em uma objetividade positivista. Assim, o artista assume uma atitude de contestação política (micropolítica) tão real e efetiva quanto a luta armada contra um governo ditatorial (macropolítica). Pois romper formas discursivas e artísticas canônicas é romper com um pensamento, uma visão de mundo instaurada, com processos de subjetivação dominantes, é afirmar que a realidade (assim como a arte) é “simples” e provisório fruto do imaginário e da construção ideológica dos indivíduos e das sociedades, e que pode ser aceita ou não (dentro dos processos de subjetivação moleculares e suas manifestações molares).

#### 4 AS REDES INVISÍVEIS DA PANFLETAGEM

O primeiro evento a ser analisado é a ação *A maior peça mais panfletária do mundo*<sup>115</sup>, realizada ininterruptamente de 22 a 31 de março de 2001, durante o Festival de Teatro de Curitiba<sup>116</sup>. Participaram da concepção e da organização originais os artistas Fábio Kinas, Fábio Salvatti e Lucianna Raitani (Cia. EmCômodo Teatral), Adriano Esturilho, Carolina

---

<sup>115</sup> A partir de agora, chamada *Peça panfletária*, para fins de abreviação.

<sup>116</sup> Mais informações sobre o Festival de Curitiba podem ser encontradas no endereço: [www.festivaldecuritiba.com.br](http://www.festivaldecuritiba.com.br)

Maia e Andrew Knoll (Grupo Processo Artes Teatrais) e Henrique Saidel e Giorgia Conceição (na época também integrantes do Grupo Processo). Durante a execução da proposta, um número muito maior de pessoas, inclusive anônimas, juntou-se ao grupo inicial.

A ação da *Peça panfletária* consistia na criação, impressão e distribuição de 38.000 pequenos panfletos nos mais diversos pontos de concentração e fluxo de pessoas de Curitiba. Em cada panfleto, confeccionado em papel colorido de baixa qualidade, uma moldura com o desenho de uma singela pomba com um ramo no bico; no centro da moldura, uma frase lacônica, enigmática, por vezes imperativa ou provocativa. Ao todo foram criados 18 modelos de panfletos com 18 frases diferentes: “Acabe com ela antes que ela acabe com você”; “Passe para sete pessoas”; “Não há outro caminho, não há outra solução!”; “Ó lá tua mãe pegando fogo!”; “Isso não é antrax”; “Quem matou Jane Dávila?”; “Felicidade é caber num vestido ‘P’”; “Essa não, é sabão”; “Vamos matar o filho de Jorel”; “Não jogue fora, isso lhe interessa!”; “Arroz eu como em casa”; “Ó lá o afegão correndo!”; “Mais uma obra do governo do estado do Paraná”; “Não se faz mais futuro como antigamente”; “Vamos reconstruir o muro de Berlim”; “Bom mesmo era o Getúlio”; “Pega no meu e diz que é teu”; “Você tem certeza disso?”.

Uma vez impressos os panfletos, organizaram-se equipes de distribuição maciça, somando mais de 30 pessoas envolvidas diretamente na função. Os locais e os horários foram escolhidos com o objetivo de atingir, de forma contínua e regular, o maior número possível de pessoas dos mais variados nichos: ruas, praças e cruzamentos do Centro da cidade, calçadão da Rua XV de Novembro, Largo da Ordem, Avenida Comendador Franco (Avenida das Torres), shoppings, bares, bilheterias de teatros e outros centros culturais. Além da entrega em mãos, muitos panfletos foram colados ou deixados em telefones públicos, pára-brisas de automóveis e murais. Os *performers*/entregadores assumiam, no ato da distribuição, uma postura neutra e dissimulada em relação ao conteúdo dos panfletos e ao caráter artístico da ação. Sua intenção era confundir-se na multidão de entregadores de panfletos “profissionais”, “reais”, que se espalham pelas ruas da cidade e agem como se nada de excepcional estivesse acontecendo. Se fossem abordados por algum transeunte curioso, deveriam fingir eficazmente que não sabiam de nada, que não passavam de trabalhadores contratados.

Até aí, nada de realmente surpreendente: artistas unidos para distribuir milhares de panfletos misteriosos pelas ruas da cidade. Mas são os fatos ocorridos a partir do início do espalhamento dos panfletos que se mostram mais instigantes. O que mais chama a atenção é a reação e a ação do público curitibano neste episódio. Como era esperado, os panfletos causavam grande curiosidade em quem os recebia. Os *performers*/entregadores eram

constantemente abordados e inquiridos sobre o conteúdo e os objetivos daquele pedaço de papel que parecia um panfleto publicitário normal, mas que não dizia nada, não anunciava nada, não vendia nada, e que, muitas vezes, insultava verbalmente quem o recebia. O espectador estava, sem saber, exigindo uma postura mais ativa e paternalista do artista, exigindo uma resposta “de cima para baixo”, uma significação pronta e digerível para o ato. No entanto, tal exigência não era atendida. Restava, então, ao espectador, em sua angústia por uma solução, criar ele mesmo a significação, o porquê e o objetivo daquela situação – abandonar sua postura passiva e propor ativamente um contexto plausível. A partir desse exato momento, surgia um novo ente, um novo autor dentro da estrutura do evento, atuando junto ao *performer/entregador*: o *performer/espectador*. Para cada *performer/espectador* a ação possuiu uma significação diferente e perfeitamente concreta. Somente com o estabelecimento efetivo desse segundo criador a *Peça panfletária* fechou seu ciclo e atingiu seus “obscuros” objetivos.

O *performer/entregador* estabelecia contato direto com o *performer/espectador*, mesmo de modo camuflado, e ficava, por isso, à mercê do imprevisível. A interação era fulminante, gerando inclusive situações inusitadas de risco físico. Protegidos pelo falso anonimato, os *performers/entregadores* puderam testemunhar algumas criações dos *performers/espectadores*, aqui transcritas<sup>117</sup>:

“– ‘Acabe com ela antes que ela acabe com você’? É pra acabar com quem?  
– Ô, mãe, você ainda não sabe? É a dengue!”

“– Eu sei que é uma peça de teatro. Mas eu não entendi onde vai ser...  
– Essa peça acontece aqui, dentro da cabeça da gente. É só imaginar!”

“– O que é isso? É algum código secreto? Quem é que tá pagando vocês, hein? É algum bandido? Como é que você entrega esses papéis sem saber do que eles falam? Você pode ser preso por tráfico de drogas, sabia? Vou denunciar você pra polícia!”

“– Como assim ‘pega no meu e diz que é teu’? Tá me estranhando, é? Vou te quebrar a cara, seu filho da puta!”

“– Só me responde uma coisa: isso não é mesmo mais uma obra do governo do Paraná, é? Tomara que não [...]”

Um outro desdobramento tão ou mais importante da proposta foi verificado, não sem surpresa, pela equipe original: em determinado momento, alguns dias depois do início da panfletagem, os próprios *performers/espectadores* começaram a re-distribuir, espontaneamente, os panfletos pelas ruas. Diversas pessoas (desconhecidas e/ou que não

---

<sup>117</sup> Tentarei ser o mais fiel possível aos relatos, mas reservo-me uma pequena dose de liberdade de escrita.

faziam parte da equipe) podiam ser vistas distribuindo os panfletos, às vezes, com a mesma neutralidade dos performers/entregadores originais, às vezes, incitando os transeuntes a colecionar os 18 modelos existentes. Extinguiu-se, dessa maneira, a distinção entre *performer/entregador* e *performer/espectador*, a partir da iniciativa explícita do último.

Uma imensa e auto-gestada rede se formou com a comunicação e a troca de panfletos entre as pessoas. Naquele momento, todos, indistintamente, eram os “artistas”. Naquele momento, vislumbrou-se o sutil surgimento de uma TAZ (*Zona Autônoma Temporária*, do inglês *Temporary Autonomous Zones*), proposta de ativismo anarco-artístico de Hakim Bey (2004), geradora de levantes temporários contra estruturas hegemônicas de poder, de tempo/espacos nômades onde a convivência é imediata e as relações livres e multifacetadas, redes/rizomas de contato entre idéias e indivíduos. Para Bey,

*Levante e insurreição* são palavras usadas pelos historiadores para caracterizar revoluções que *fracassaram* – movimentos que não chegaram a terminar seu ciclo, a trajetória padrão: revolução, reação, traição, a fundação de um Estado mais forte e ainda mais opressivo –, a volta completa, o eterno retorno da história, uma e outra vez mais, até o ápice: botas marchando eternamente sobre o rosto da humanidade. Ao falhar em completar a trajetória, o levante sugere a possibilidade de um movimento fora e além da espiral hegeliana do “progresso”, que secretamente não passa de um ciclo vicioso. *Surgo*: levante, revolta. *Insurgo*: rebelar-se, levantar-se. Uma ação de independência.<sup>118</sup> (BEY, 2004, p. 15)

A fugacidade temporal e espacial da TAZ é a fonte da sua força e a razão da sua existência, pois não se deixa capturar pelas sedutoras e venenosas garras da perenidade. Uma rede mutante, viva, que influencia e se deixa influenciar, que toma as rédeas de seu próprio movimento. Nos dez dias em que a *Peça panfletária* existiu oficialmente, fundou-se um controverso, porém fértil espaço/tempo de troca e relação, um enclave no não-lugar da comunicação publicitária. E este espaço/tempo provavelmente se estendeu para muito além do período pretendido pelos artistas iniciais, até perder-se novamente, nos dias e caminhos cotidianos da metrópole.

Assim, a proposta iniciada como uma brincadeira irônica e metaligüística com os procedimentos da publicidade de apelo popularesco e com o universo “encantado” do teatro do Festival de Curitiba<sup>119</sup>, transformou-se num levante geral que colocou em cheque certas convicções cênicas: Quem é o criador do evento? Quem é o atuante, o *performer*? Quem é o

---

<sup>118</sup> Os grifos são do autor.

<sup>119</sup> Na época, para todos os artistas envolvidos (atores, diretores e afins), a *Peça panfletária* era, de fato, uma peça de teatro. Por mais controversa que pareça tal convicção, ela tinha e tem o objetivo de instalar-se no centro da discussão cênica: se realmente existem, quais são, afinal, os limites conceituais e formais da instituição “teatro”?

espectador? Em que espaço físico acontece a ação artística? Quando começa e quando acaba o evento? Quem toma as decisões? Se essas questões não encontram respostas definitivas no conceito e na realização da *Peça panfletária*, ao menos foram apontadas e problematizadas, e surgiram novamente em diversos trabalhos posteriores dos artistas envolvidos, em maior ou menor grau – que serão analisados em seguida.

## 5 A FAUNA MORTA DO CHAFARIZ

Ele está lá: impoluto, refrescante e estático. Aristocrático de nascença, o chafariz público brota no meio da rua ou da praça e, sem mais, funde-se ao monocromático da paisagem, tornando-se apenas um pequeno desvio no caminho do pedestre. Porém, de repente, algo acontece. A fonte é tomada por pessoas que não estão apenas *de passagem*. A paisagem se transforma: seres humanóides se preparam para o show. “O que está acontecendo?” Se pergunta o passante. “O que veremos desta vez?” Se pergunta outro. A resposta é exata: AQUI VOCÊ VERÁ LEBRES E OUTROS ANIMAIS MORTOS MANIPULADOS POR ATORES ESCONDIDOS. A Companhia Silenciosa assume a “autoria” do acontecimento, que recoloca em evidência reflexiva o espaço público cotidiano – no caso, os chafarizes do centro de Curitiba: Praça Osório, Largo da Ordem e Rua XV.<sup>120</sup> (SAIDEL, 2003, p. 2)

Assim começava o texto de divulgação para imprensa do “espetáculo” *Aqui você verá lebres e outros animais mortos manipulados por atores escondidos*, da Companhia Silenciosa<sup>121</sup>, com concepção e direção de Henrique Saidel e atuação de Ana Cristine Wegner, Giorgia Conceição, Dayana Zdebsky, Ciliane Vendruscolo, Fábiana Regina, Cleber Silvestre, Elizandra Santos, Patrícia Saravy, Cauê Krüger, Beatriz Fortes, Camila Cadário, Gisele Henning, Karina Pereira e Brenno Reis. Realizada durante o Festival Teatro de Curitiba, nos dias 26, 27 e 28 de março de 2003, a ação tomava de assalto três importantes chafarizes do centro de Curitiba: na Praça General Osório, na Rua XV de Novembro (entre a Al. Dr. Muricy e Av. Mal. Floriano) e na Praça Garibaldi (Fonte da Memória). Em cada dia, os artistas ocupavam um chafariz e todo o seu entorno durante seis horas, sempre das 12 às 18 horas.

Em *Aqui você verá...* a questão da metalinguagem e da ironia são mais evidentes. O objetivo inicial da ação era questionar, parodiando e satirizando, as convenções ingênuas do “teatro de rua”. O senso-comum tende a acreditar que o teatro de rua, por potencialmente atingir um ilimitado número de pessoas, e por isso mesmo ser considerado “popular”, deve se utilizar de formas/conteúdos específicos, já devidamente testados, aprovados e codificados ao

---

<sup>120</sup> Os grifos são do autor.

<sup>121</sup> Mais informações sobre a Companhia Silenciosa podem ser encontradas no endereço: [www.companhiasilenciosa.com](http://www.companhiasilenciosa.com)

longo da história do teatro. Formas/conteúdos, em geral, de grande apelo e de fácil compreensão por parte do transeunte (conceitos e convicções evidentemente carentes de profundidade). Assim, para se fazer uma peça de rua “de verdade”, com a “linguagem da rua”, o artista não pode deixar de inserir em seu espetáculo elementos como pernas-de-pau, estandartes, apitos, tambores, música ao vivo, figurinos coloridos, maquiagens carregadas, vozes potentes, um narrador, uma fábula fácil de ser acompanhada pelo espectador, cenas cômicas, um final festivo etc. e etc. Na maioria das vezes, essas “regras” são tácitas, implícitas ao próprio fazer do teatro de rua. No entanto, podemos encontrar alguns registros explícitos desse imaginário, como alguns textos publicados em *Cadernos de Teatro*, número 125, de 1991:

A ação da peça deve representar um tema conhecido, natural e realista com o qual as pessoas da rua e dos prédios vizinhos possam se identificar facilmente. Mas deve-se agir com cuidado. O excesso de realismo precisa ser evitado. [...] Qualquer que seja o assunto escolhido, é necessário tratá-lo diretamente, de forma simples, talvez até com uma certa rudeza, e com a “sabedoria das ruas”. (STEWART, 1991, p. 2)

Método: em primeiro lugar, o público tem que ser atraído. Isso pode ser feito com o uso de tambores, músicos, equipamentos de gravação, garotas dançando, alguém fazendo alarido e chamando os transeuntes ou um slogan que tenha um sentido ao mesmo tempo conhecido, revolucionário e nacionalista. [...] Monitores podem circular pela multidão, distribuindo informações impressas, fazendo comunicação verbal corpo-a-corpo e agindo como guardas para os atores e o público. (BULLINS, 1991, p. 3)

Enumerar tais convenções pode parecer academicamente ingênuo, e passível de refutação por parte dos artistas de rua. Porém, esses procedimentos são adotados e preservados quase inconscientemente em uma grande e freqüente quantidade de peças de teatro de rua atuais. Muitos artistas fogem desse padrão, como os catarinenses do Erro Grupo, os catalães do *La Fura Dels Baus*, os franceses do Royal de Luxe, dentre tantos outros<sup>122</sup> – mas tratam-se de exceções que confirmam a regra. O que interessou, portanto, e incitou a criação de *Aqui você verá...* foi exatamente questionar as fórmulas prontas do teatro de rua, apropriando-se parodicamente de suas estruturas e ironizando-as dentro da cena – uma ação metalingüística de desconstrução da linguagem teatral de rua. Ao propor tal questionamento, não se queria negar a importância e a legitimidade do teatro de rua convencional, mas sim buscar e apresentar novas possibilidades expressivas, novos horizontes conceituais e formais,

---

<sup>122</sup> No livro *A arte da performance* (2006), RoseLee Goldberg traça um interessante panorama histórico de experiências performáticas que extrapolam tanto os espaços tradicionais da arte, quanto as suas estruturas formais e suas relações com o espectador.

oxigenando os ares do espaço público – nem que para isso fossem necessárias algumas provocações e algumas tomadas de posturas radicais.

A partir da inquietação estética descrita acima, a equipe de criação iniciou a observação dos espaços públicos utilizados pelos habituais artistas de rua (no caso de Curitiba, o principal endereço é o calçadão da Rua XV de Novembro). E nesse ambiente, uma complexa paisagem descortinou-se:

Estátuas vivas, sombras, cantores sertanejos, flautistas, vendedores de balas, chaveiros e beijos, palhaços, virtuosos, performers. A balbúrdia artística do centro da Cidade renova-se e perpetua-se na existência ininterrupta de espetáculos e acontecimentos que modificam o ambiente, cristalizando-o em aparentes novos arranjos. O espaço utilizado unicamente como via de deslocamento é chacoalhado por uma nova intervenção, reoxigenação urbana; porém, a pólis não pára e necessita de ordem para continuar: a intervenção inusitada é absorvida pela rotina, asfixiada e sedimentada como mais um elemento usual e indiferente na passagem. Parar em frente ao artista e jogar uns centavos para que ele “atue” é tão banal e sem-graça quanto ficar na fila do banco ou ler o jornal pendurado na porta da banca de revistas. Atividades vazias, mas obrigatórias. A satisfação de assistir a esses espetáculos incorpora-se ao roteiro massivo e passivo do transeunte inerte; daí o constante aumento do público desses artistas: olhar é o mesmo que não olhar, desviar e dar um risinho é o mesmo que pular uma pedra solta na calçada. Nesse momento, o artista e sua ação camuflam-se patologicamente na infinita poluição urbana, tornando-se anônimo, desumanizado, rotinizado – integrante indissociável, porém indiferente do ambiente. O processo de rotinização e indiferenciação imposto pela velocidade pseudo-produtiva da vida urbana não apenas desumaniza e desindividualiza o artista popular, como também invisibiliza o entorno material, o próprio espaço de circulação. A rua, o ambiente social que se apresenta se transforma em *trajeto*, em área neutra de passagem. O transeunte, cheio de informações e preocupações de outras ordens, se ausenta de relacionar-se conscientemente com o espaço físico que ocupa. Prédios, monumentos, pessoas e *performers* são meros desvios de rota, indignos de qualquer reflexão ou vivência mais concreta. A pessoa investe-se de poderosas armaduras simbólicas que impedem que o tempo gasto em andar se transforme em tempo vivido ao andar.<sup>123</sup> (SAIDEL, 2003, p. 3-4)

O não-lugar floresce na calçada utilizada diariamente por milhares de curitibanos para locomoção e, eventualmente, compras. Da mesma forma que os artistas de rua, o chafariz – apesar de tentar funcionar como um marco histórico do lugar – também é mergulhado na neblina alienante do fluxo cotidiano, passando praticamente despercebido pela maioria das pessoas que percorrem aquele trajeto. Nada mais coerente, então, que reivindicá-lo como espaço público que é, como espaço de vivência, como espaço de atuação, como espaço de significação.

Traçados os objetivos gerais da ação, definiu-se a estratégia para sua formalização. Os participantes deveriam optar, individualmente, por uma das duas “frentes de ataque”: A)

---

<sup>123</sup> Os grifos são do autor.

Inspiração direta (paródia, referência, releitura) nos artistas que se apresentam diariamente no calçadão da Rua XV de Novembro: violeiros e músicos em geral, cantores, estátuas vivas, malabaristas, mágicos, pirofagistas, panfleteiros, vendedores, homens-placa etc. *B)* Intervenções extracotidianas no espaço físico específico do chafariz, com caráter prioritariamente visual. Os “artistas de rua” deveriam trajar roupas de banho (sunga, biquíni, maiô); os “interventores”, que entrariam necessariamente na água, deveriam vestir pesadas roupas de inverno.

Cada *performer*, de acordo com seus desejos, intuições e pesquisas pessoais, colocou-se em uma das frentes estabelecidas e, a partir daí, propôs uma ação ou roteiro de ações individual. Todas as propostas foram aceitas e problematizadas pela direção geral, num processo dinâmico de coautoria. À discussão conceitual das propostas somou-se uma curta, porém fundamental seqüência de quatro “ensaios”. Esses encontros funcionaram muito mais como *testes* que como *ensaios* (no sentido tradicional do termo): em chafarizes de praças relativamente pouco freqüentadas, os artistas testavam suas idéias – materiais e adereços necessários, o contato e a interação direta com a água não muito limpa que molha tudo, as sensações físicas e psicológicas proporcionadas pelo tempo superestendido de permanência em cena, o estar em um lugar aberto sujeito às mais imprevisíveis interferências, o sol queimando a pele, as mudanças de temperatura e luminosidade, a relação com os transeuntes e moradores locais. Para a direção, observar a diversidade e a simultaneidade dos corpos e das ações e, com base nisso, construir um roteiro caótico de imagens e situações, foi o principal exercício realizado nos “ensaios”. Muitas propostas e idéias originais foram alteradas, incrementadas e mesmo abandonadas no período de testes. No entanto, por mais importantes que tenham sido tais encontros, somente no local e no momento real da realização da ação, é que o corpo (afetividade, subjetividade, criatividade) do performer e a estruturação poética do diretor se concretizaram de fato – na relação imediata entre evento, espaço e espectadores. O conceito de *ator performático* (GUSMÃO, 2000), co-autor em tempo integral da *performance*, junto com o diretor e demais artistas e, principalmente, com o espectador, permeia todo o processo.

No dia 26 de março de 2003, terça-feira, meio-dia, *Aqui você verá...*, enfim, crava seus pés no *petit-pavé* curitibano. De acordo com os preceitos estabelecidos de metalinguagem e ironia, o início da *performance* assume a forma de um pequeno cortejo, com música (“Ô, abre alas, que eu quero passar...”) cantada pelos *performers* (vestidos com roupas muito coloridas), instrumentos musicais diversos, pernas-de-pau, malabaristas, chamamentos diretos para os transeuntes; enfim, tudo o que uma típica peça de rua deve ter. Os artistas, após reunirem uma

boa quantidade de curiosos, se posicionam em torno do chafariz e cantam uma pueril canção cuja letra é o título completo da “atração”. Então, uma *clown* equilibrada em pernas-de-pau começa a contar uma história – o público, acostumado a peças de rua tradicionais, posiciona-se automaticamente em semicírculo. De repente, para espanto de todos, um homem, vestido com terno e gravata e pasta de couro na mão (um executivo qualquer), passa por entre os espectadores e, sem se desviar da linha reta de seu caminho, atravessa o chafariz, entrando na água da fonte, e continua o caminho, molhado e indiferente. Com a interrupção, desmorona-se o espetáculo e instala-se a verdadeira *performance* – durante seis ininterruptas horas<sup>124</sup>, uma paisagem caótica e simultânea de seres “bizarros” transforma o chafariz: nadadores, mergulhadores, cantores líricos, pessoas tomando banho como se estivessem em casa, decoradores, limpadores, jardineiros, músicos, pedintes, dançarinas, malabaristas, contadores de histórias, estátuas vivas, e, a cada trinta minutos, o mesmo homem de terno e gravata passando inflexível e resoluto pelo meio do chafariz.

A fauna fantástica que passa a habitar aquele (não-)lugar antes transparente, invisível cotidiano, restitui aos olhos e ao imaginário dos transeuntes um espaço capaz de sensações, no mínimo, memoráveis. As lebres mortas (ecos irônicos da obra fundadora e imprescindível de Joseph Beuys) mergulham e nadam nas águas proibidas da fonte pública – fato que causou certas polêmicas na platéia perplexa, como a relatada na matéria *Lebres Mortas*, na coluna *Bicho Solto*, de Luís Henrique Pellanda, publicada no jornal *Gazeta do Povo* de 27/03/2003:

Outra dúvida da platéia relacionava-se ao título da peça. Onde estavam os animais mortos? E os atores não estavam escondidos. Ou estavam? Talvez aqueles não fossem os atores. Conclusão evidente: deviam ser as tais lebres mortas manipuladas.

Os espectadores, no entanto, não se limitaram à perplexidade distante. Muitos, incitados indiretamente pelo evento, interferiram pessoalmente no chafariz, mexendo ou entrando na água (desejo talvez reprimido por muitos curitibanos desde a mais tenra infância), participando das ações interativas e até das não-interativas dos artistas, deixando objetos no espaço, jogando moedas, permanecendo incansavelmente durante as seis horas etc. Se para Bey (2004) a TAZ existe não só no tempo, mas também em um espaço físico determinado, então a ocupação fulminante e temporária do chafariz por parte dos artistas e dos espectadores criou uma dessas zonas autônomas. Um tempo/espaço onde comportamentos normalmente

---

<sup>124</sup> Durante o evento, cada participante tinha direito a um intervalo de trinta minutos, de acordo com uma escala acordada anteriormente. Duas barracas de acampamento foram armadas próximas à fonte: uma para guardar os objetos pessoais e demais materiais da equipe, e outra para descanso e alimentação dos artistas.

reprimidos são praticados (é proibido entrar na água pública do chafariz: a guarda municipal só permitiu a permanência das pessoas depois de se certificar e de que se tratava de uma manifestação artística dentro da programação de um festival de teatro, e que terminaria em poucas horas), um espaço interdito é transformado, repentinamente, em espaço de permanência e convivência.

Os chafarizes, quase-protagonistas do espetáculo, anfitriões e atuantes da ação performática, receberam uma nova camada de significação, permanecendo na memória de muitos não como um enfeite supérfluo no meio do caminho, mas como o local de um levante surpreendente. A ação conjunta das pessoas na fonte pública desestabilizou, ainda, comportamentos e padrões tipicamente curitibanos de ordem, separação, limpeza e assepsia – talvez não por acaso, duas semanas após o evento, o chafariz da Praça Osório, antes ladeado por floreiras, foi cercado, pela prefeitura municipal, com um impeditivo paraqueto de metal.

## 6 ALÔ? QUEM FALA?

Se em *Aqui você verá...* o espaço é terrivelmente concreto, palpável, visível e, por isso mesmo, mensurável, em *Agora você ouvirá!* a virtualidade intangível do corpo, da presença e da relação é o mote principal. Iniciada em 2003, *Agora você ouvirá!* apresentou-se publicamente em seu formato “final” no Festival de Teatro de Curitiba de 2004. Com concepção e direção de Henrique Saidel e atuação de Giorgia Conceição, Léo Glück, Ana Cristine Wegner, Rafaella Marques, Ciliane Vendruscolo, Stéphanie Mattanó, Ana Cavalli e Elizandra Santos, este trabalho da Companhia Silenciosa propôs uma maneira não-usual de contato entre artistas e espectadores. Ao invés de indicar o local da apresentação (um teatro, uma casa, uma praça, um lugar específico qualquer), a equipe divulgava dois números de telefone para os quais o espectador deveria telefonar, em determinado período de tempo. Ao discar para um dos números, o espectador era “atendido”, no outro lado da linha, por uma das atuantes. A ação se desenrolava, então, por telefone, através das linhas de transmissão, e durava em média quinze minutos.

Além do plano virtual de comunicação estabelecido pelo contato telefônico, a encenação acontecia também no plano concreto, físico: os números divulgados correspondiam a dois telefones públicos situados na Rua XV de Novembro, separados entre si por cerca de quatrocentos metros. Ao lado de cada um dos aparelhos, simultaneamente, um belo sofá onde

três atrizes<sup>125</sup>, devidamente vestidas e maquiadas de acordo com seus “personagens”, aguardavam sentadas as ligações. Quando o aparelho tocava, quem estava “na vez” levantava-se, dirigia-se ao orelhão, atendia o telefone e iniciava a sua atuação. Uma faixa pendurada no local dava a primeira instrução/provocação para os possíveis espectadores: “Companhia Silenciosa apresenta: AGORA VOCÊ OUVIRÁ! Teatro por telefone! Disk: 324-4491 / 323-2727 (10 min. p/ ligação)”. Aos transeuntes era destinada apenas uma parte da ação, a parte visível, direta e presenciável, na qual, paradoxalmente, existia pouca ou nenhuma preocupação explícita de espetacularidade (obviamente, ela existia, em certo grau, para quem olhava). Via-se, ali, uma espécie de *making of* da ação, um intrigante avesso da cena, como se se assistisse, em um estúdio, à gravação de uma radionovela. Os espectadores que se aglomeravam em torno dos orelhões, esperando que a peça começasse, eram interpelados por uma quarta atuante que, com o auxílio de panfletos, explicava sinteticamente o que estava acontecendo, e convidava a todos para telefonarem para os números divulgados. O foco da ação, então, era sempre o próprio telefone, suporte/conteúdo de um “espetáculo” que exigia um reposicionamento postural/sensorial dos atuantes – performers e espectadores.

A utilização poética dos espaços e suportes midiáticos, tecnológicos, virtuais (vídeo, rádio, internet, transmissão de dados via satélite, softwares, holografia etc.) é apontada por Renato Cohen como uma das principais características da arte da performance contemporânea, ou, em suas palavras, do *pós-teatro*:

A relação axiomática da cena: corpo-texto-audiência, enquanto rito, totalização, implicando interações ao vivo é deslocada para eventos intermediáticos onde a telepresença (*on line*) espacializa a recepção. O suporte redimensiona a presença, o texto alça-se a hipertexto, a audiência alcança a dimensão da globalidade. Instaure-se o topos da cena expandida: a cena das vertigens, dos paradoxos, na avolumação do uso do suporte e dos mediadores, nas intervenções com o real. (COHEN, 2003, p. 88)

Por mais prosaico que o telefone possa parecer em relação a mídias e tecnologias mais recentes, ele também é elemento de intermediação, de mediação entre seres e espaços humanos. A linha telefônica coloca-se como espaço *entre*, apresentando, como meio de comunicação, as mesmas propriedades de não-lugar dos velozes meios de transporte e dos trajetos de circulação objetivadas. *Agora você ouvirá!* apropriou-se desse suporte tão corriqueiro, inofensivo, para infiltrar-se no espaço virtual, na arena polimorfa, funcional e falsamente transparente da transmissão de dados (palavras, desejos, sentimentos, ações e

---

<sup>125</sup> Em *Agora você ouvirá!*, o termo *atriz* mostra-se apropriado. A atuação das artistas estava, neste caso, muito mais ligada a questões de criação e desenvolvimento de personagens específicos, e de ficcionalização de situações.

reações, relações). Esta é, inclusive, uma das ironias do trabalho: enquanto artistas desenvolvem importantes experimentações utilizando tecnologias digitais de última geração – e mesmo criando novas ferramentas que aperfeiçoam e ultrapassam os meios disponíveis –, *Agora você ouvirá!* volta-se para o antigo, para o ultrapassado, o bom e velho telefone, sobrevivente da pré-história das grandes revoluções tecnológicas dos séculos XX e XXI, e utiliza suas possibilidades e impossibilidades como matéria-prima criativa. No espaço limitado e ruidoso da transmissão de sons e vozes, a proposta afina-se com as colocações de Cohen (2003), expandindo a cena para um espaço virtual, teletransportando *performers* e espectadores para a rede telefônica descarnada, fazendo do suporte/espaço da atuação a própria razão de ser do evento, encravando no espaço/tempo cotidiano fluxos alterados de afetividades.

Neste âmbito, a provocação irônica e metalingüística aos cânones teatrais é evidente: Em que espaço acontece a cena? Na rua, ao lado dos orelhões? Na casa do espectador, de onde ele disca e ouve o espetáculo? Nos cabos de transmissão e nas centrais telefônicas por onde passam os sons (elementos físicos) da atuação? A resposta mais sensata talvez seja: em todos os lugares. O simples completar da chamada já é, por si só, responsável por essa fusão midiática de espaços – o que acontece em um ponto é diretamente conectado ao que acontece nos outros.

O senso-comum do teatro diz que “um ator atua, ao vivo, *diante* de um espectador”; isto posto, *Agora você ouvirá!* poderia ser uma peça de teatro? Sim e não. Sim, porque mantém a estrutura e o encadeamento ficcional básicos da linguagem teatral e a relação espetacular com o espaço e o espectador. Não, porque alça esses paradigmas a outras dimensões estéticas e conjunturais, solapando e reinventando o espaço físico da ação, rompendo com conceitos artísticos históricos e dotando a cena de uma abrangência conceitual que extrapola os limites do teatro tradicional, aproximando-se do universo da Arte da Performance, de acordo com as definições de Renato Cohen.<sup>126</sup>

Tendo sua gênese nas idéias da *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total), proposta por Wagner, que propõe totalizações e sincronias das artes, incorporando a cinética, a visualidade, os usos de simultaneidade, as partituras do texto, a Arte da Performance é por natureza uma arte midiática, das revoluções de suporte, operadora dos trânsitos e passagens contemporâneas. (COHEN, 2001, p. 869)

---

<sup>126</sup> *Agora você ouvirá!* situa-se precisamente nesta zona intermediária, nesta área obscura entre teatro e performance: em sua intencional oscilação, apresenta aspectos tanto de um quanto de outro, destacando, por vezes, seus aspectos mais teatrais, e em outras, seus procedimentos mais performáticos. Dependendo do ponto de vista, do enfoque e dos referenciais teóricos adotados, ambas as classificações (*teatro* e *performance*) são aplicáveis.

Outras questões podem ser levantadas, agora, observando-se com mais atenção o que de fato acontecia durante as ligações telefônicas, quando atrizes e espectadores conectavam-se um ou outro. O primeiro e fundamental aspecto é a necessidade de uma participação ativa do espectador, pois é ele quem deve ir até um telefone e discar o número correspondente. Se o “não-artista” não liga, se ele não cumpre a função de iniciar o contato, se ele não aceita a provocação do artista – tal qual no processo irônico – a *performance* simplesmente não acontece. A responsabilidade pelo início efetivo da ação é radicalmente compartilhada por todos.

O segundo aspecto ligado ao universo da interatividade pede uma breve descrição das personagens e da atuação das atrizes ao telefone. Durante o período de ensaios, foram criados, em dupla, três protopersonagens – uma versão de cada uma compunha o trio que atendia em cada orelhão –, com diferentes vieses de interpretação e graus de interação com a “platéia”. *Primeira dupla*, Giorgia Conceição e Léo Glück: completada a ligação, bastava ao espectador ouvir e visualizar a conversa que se desenrolava no outro lado da linha. Simulava-se um programa de auditório, onde uma mulher chamada Marta, atendente de tele-sexo, era entrevistada por outra mulher chamada Marta, apresentadora espirituosa de um programa matinal qualquer. Ambas as Martas eram interpretadas pela mesma atriz. A voz de Marta/entrevistadora era gravada e executada no fone através de um CD Player. A voz de Marta/entrevistada era “ao vivo”. Um diálogo inusitado, com direito à simulação de sexo por telefone (suporte ou tema?), era ouvida pelo espectador, testemunha solitária da esquizofrenia de uma voz duplicada pela tecnologia da suposta televisão. *Segunda dupla*, Ana Cristine Wegner e Rafaella Marques: neste caso, o espectador era, logo de início, obrigado a assumir o papel de um atendente/ouvinte do CVV (Centro de Valorização da Vida) e escutar o desabafo sofrido de uma mulher que acabara de matar a família a facadas. O tom da interpretação era bastante teatral, construído a partir da livre adaptação da peça *Os sete gatinhos*, de Nelson Rodrigues. Aurora, protagonista da fábula, relatava ao espectador toda sua história. Sonoplastias e narrações descaradamente teatrais pontuavam o texto, interrompido abruptamente pela atriz, que desligava o telefone sem aviso prévio. *Terceira dupla*, Ciliane Vendruscolo e Stéphanie Mattanó: a ligação do espectador era recebida como a chamada de alguém já conhecido, íntimo da personagem. A atriz então, propunha um diálogo direto e aberto com o espectador, a partir de alguns assuntos cotidianos determinados, como fazer as unhas, viagens de turismo, cosméticos, músicas da moda, contas a pagar, filas de banco etc. A atriz simulava estar em casa, ouvindo música e pintando as unhas (francesinha). O desfecho

do telefonema dependia estritamente da relação estabelecida entre *performer* e espectador, e da vontade de ambos.

Se na primeira dupla a participação do espectador resumia-se ao testemunho auditivo de uma conversa quase alheia a sua presença, na segunda dupla o seu papel já era mais aberto – muitos ouvintes entravam no jogo e interferiam no relato feito pela personagem, emitindo opiniões, dando conselhos, demonstrando preocupação, ameaçando entregá-la para a polícia. Na terceira dupla, o contato era primordial, a participação ativa e criativa da pessoa que telefonara determinava sobremaneira o bom ou o infrutífero desenvolvimento do diálogo. Em todos os três casos, porém, o que se estabelecia era uma interação única, pessoal e intransferível, entre “artista” e “não-artista”. No momento da ligação, ambos eram cúmplices de um ato compartilhado somente entre os dois – nunca uma ligação era igual à outra. Ninguém mais estava ouvindo ou falando aquilo, ao menos não em sua totalidade. A intimidade furtiva entre atriz e espectador, propiciada e protegida pelo suporte telefônico, é a principal ação de *Agora você ouvirá!*.

Como sempre, no entanto, os espectadores não se contentam apenas em seguir o roteiro de interatividade proposto inicialmente pelos artistas. Diversas pessoas, entendendo a conexão entre o que se ouvia pelo telefone e o que se via na rua, postavam-se ao lado do orelhão utilizado pelas atrizes e telefonavam de seus celulares ou ligavam dos orelhões próximos: reuniam, por conta própria, os planos físico e virtual da *performance*, criando totalizações cênicas particulares, estabelecendo novas e pessoais significações, novas dimensões de relação e interação com o evento.

## **7 DESCOMPORTAR AS RELAÇÕES**

As ações descritas e analisadas aqui são exemplos (não exaustivos) de situações em que a arte se infiltra no ambiente cotidiano, alterando fluxos, re-significando espaços, propondo novas possibilidades de convivência e permanência. Acontecimentos fugazes que surgem com a mesma intensidade que desaparecem na urbe, pulsação arritmada, ex(im)plosões criativas na paisagem por vezes hostil da cidade. No entanto, tão importante quanto a ação da arte no espaço público urbano é a infiltração das linhas de força características desse espaço na estrutura do evento e, principalmente, no corpo/afetividade do artista. Um *performer* atento e sensível jamais passa incólume pelo momento atualizado, presentificado da ação performática de rua, onde potencializam-se e agigantam-se os desafios. Nas imprevisíveis situações físicas

e emocionais a que o performer está sujeito no espaço aberto, quando o artista relaciona-se diretamente com as pessoas que ali estão, quando o artista deixa-se influenciar pelo ambiente (sons, texturas, temperaturas, luminosidades, seres vivos, vazios, tempos, proibições, passagens), desvela-se o instante da criação. O objetivo do performer de rua é, antes mesmo de agir, “ser agido” pelo contexto.

Na *Peça panfletária*, as redes de troca estabelecidas pelas pessoas, ao tomarem para si a tarefa da distribuição dos panfletos, ampliou e transformou a tímida ação inicial dos artistas. Os *performers*/entregadores foram absorvidos e praticamente anulados pelo levante espontâneo dos *performers*/espectadores. Qual a necessidade, então, da permanência desses artistas? Talvez nenhuma, ao menos não como no início do processo. Ao performer cabe perceber e internalizar crítica e criativamente essa metamorfose em seu corpo/mente, experimentando este novo estado de coisas.

Em *Aqui você verá...*, o embate físico com o espaço urbano concreto do chafariz é o grande propiciador de transformações no atuante. O estar em um meio ambiente diferente, tido como inacessível socialmente e inapropriado para a saúde, produziu significativas reestruturações afetivas nos artistas. E, ao mexer-se com as expectativas simplistas dos espectadores (de teatro), mexeu-se também com as expectativas do próprio criador, exposto e desejoso de contatos.

*Agora você ouvirá!* transportou todos para o mundo virtual, desmaterializando a atuação das atrizes e, apesar de instaurar uma instância *entre*, um lugar intermediário entre os corpos dos participantes, aproximou violentamente *performers* e espectadores, unidos a sós na linha do telefone. As atrizes viram-se em situações onde a negociação criativa era constante, onde era necessário um estado intelectual aberto e presente, provocador e conciliador. O *Ator performático* de Rita Gusmão (2000) ou o *Ator pós-dramático* de Matteo Bonfitto (2006) deve sempre se retro-alimentar das ações e reações do público, conduzindo sua atuação pelos meandros e perigos da interação (mesmo que à distância, sutil) e da liberdade de ação, compartilhando com todos os envolvidos a criação e a fruição do evento artístico, naquele momento e em nenhum outro mais.

O que se busca, acima de tudo, é desburocratizar, desrotinizar, desenrijecer as relações dos indivíduos com o espaço que ocupam e com as pessoas e seres com quem convivem. É rejeitar a postura “comportada”, asseada, “respeitosa” e, por isso mesmo, estéril, que predomina nos ambientes cotidianos e, muitas vezes, nos processos de criação e formalização artística. É estabelecer vínculos e fluxos multidirecionais de afetividades. É permitir-se independente e interdependente, sem culpas e sem medos, manter-se vulnerável à influência

do outro, da mesma forma que se percebe influenciador da situação alheia. O espaço urbano público é um dos mais profícuos lugares dessa vivência, e é nele que o artista desenvolve e compartilha seu trabalho (seu estudo, sua técnica, sua linguagem) e, principalmente, sua vida.

## REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. Tradução de Renato Rezende. São Paulo: Conrad, 2004.
- BONFITTO, Matteo. Do texto ao contexto. *Revista Humanidades*, n. 52. p. 45-52, 2006. Edição especial “Teatro pós-dramático”.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: EdUNICAMP, 1996.
- BULLINS, E. Breves comentários sobre o teatro de rua: teatro negro. *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro: O Tablado, n. 125. 1991.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Dramaturgia do espaço urbano e o teatro “de invasão”. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. (Org.). *Reflexões sobre a cena*. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade*. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.
- COHEN, Renato. Performance e tecnologia: o espaço das tecnoculturas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2., 2001. Salvador. *Anais...* Salvador: ABRACE, 2001. p. 868-874.
- \_\_\_\_\_. Pós-teatro: performance, tecnologia e novas arenas de representação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 3., 2003. Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ABRACE, 2003. p. 88-89.
- CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. Tradução de Roberta Baarni. São Paulo: Hucitec, 1999.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUSMÃO, Rita. O ator performático. In: TEIXEIRA, J.G. L.C.; GUSMÃO, R. (Org.). *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: UnB, 2000. p.50-56.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- SAIDEL, Henrique. *Projeto de montagem do espetáculo “Aqui você verá lebres e outros animais mortos manipulados por atores escondidos”*. Curitiba, 2003. Texto não publicado.
- STEWART, D. Teatro de rua. *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro: O Tablado, n.125. 1991.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)