



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

JOSÉ FLÁVIO GONÇALVES DA FONSECA

POR UM TEATRO DO DEVIR:
A CRIAÇÃO EM PROCESSO NO DIÁLOGO DA TRUPE MOTIM COM O
TEATRO DE TADEUSZ KANTOR

FORTALEZA

2016

JOSÉ FLÁVIO GONÇALVES DA FONSECA

POR UM TEATRO DO DEVIR:
A CRIAÇÃO EM PROCESSO NO DIÁLOGO DA TRUPE MOTIM COM O
TEATRO DE TADEUSZ KANTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Héctor Andres Briones Vásquez.

FORTALEZA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- F744p Fonseca, José Flávio Gonçalves da.
Por um teatro do devir : a criação em processo no diálogo da Trupe Motim com o teatro de Tadeusz Kantor / José Flávio Gonçalves da Fonseca. – 2016.
134 f. : il. color., enc. ; 30 cm
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2016.
Área de Concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes.
Orientação: Prof. Dr. Héctor Andres Briones Vásquez.
- 1.Kantor, Tadeusz, 1915-1990 – Crítica e interpretação. 2. Teatro experimental – Polônia. 3. Teatro experimental – Quixeré(CE). 4. Trupe Motim(Grupo teatral). I. Título.

CDD 792.022098131

JOSÉ FLÁVIO GONÇALVES DA FONSECA

POR UM TEATRO DO DEVIR:
A CRIAÇÃO EM PROCESSO NO DIÁLOGO DA TRUPE MOTIM COM O
TEATRO DE TADEUSZ KANTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em Artes.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Héctor Andres Briones Vásquez (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Mara Lúcia Leal
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

A Tiago Alves de Oliveira, *in*
memorium.

À minha mãe, Fátima.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Hector Andres Briones Vásquez pela preciosa orientação que possibilitou ampliar minha percepção acerca dos rumos desta pesquisa. Que antes de tudo soube aproveitar a potência do meu trabalho, a partir muito mais do levantamento de questões do que da respostas prontas dadas às minha inquietações. Certamente foi um aprendizado e tanto.

Às professoras Dra. Patrícia de Lima Caetano e Dra. Mara Lucia Leal pelas valiosas colaborações e contribuições.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, na figura de seu colegiado, pelo aprendizado, reflexões e contribuições na pesquisa e em especial a Amanda, secretária do PPGARTES, que sempre se colocou prontamente à esclarecer todas as dúvidas durante esse tempo.

Aos meus colegas da turma de Mestrado, pela companhia e contribuições dentro e fora de sala aula.

À Debora Frota pelas inúmeras discursões à respeito da prática e pesquisa artística e pelo incentivo.

A meus queridos companheiros da OFICARTE Teatro e Cia, pelos ensinamentos e pelo olhar pesquisador que eu desenvolvi durante esses 15 anos de trabalhos juntos e ainda pelas contribuições dadas durante o período de experimentos práticos realizados nesta pesquisa de Mestrado.

A Tiago Moreira Fortes, ex-professor que muito contribuiu para as reflexões que permeiam essa investigação, a partir das discussões realizadas no grupo de pesquisa “Devir e sensação para construção da figura cênica” ainda na minha graduação em Teatro.

Aos integrantes da Trupe Motim, Beatriz Sousa e Alexandre Martins pela disponibilidade e pela entrega no trabalho e em especial à Henrique Oliveira, grande amigo que refletiu junto a mim durante toda a pesquisa e que contribuindo, tanto artisticamente como no âmbito do pensamento.

Aos meus queridos Mew e Micenas, meus gatinhos que estiveram sempre do meu lado em todos os momentos de escrita desta dissertação, inclusive durante as noites que passei em claro.

A minha família, minha avó Tereza, meu irmão Fabiano, minha prima Hildilene e minha tia Marlene amores incondicionais e, claro, a responsável pela felicidade de minha vida, minha mãe Fátima que mesmo hospitalizada durante os últimos 3 meses de finalização de meu mestrado sempre me apoiou de todas as formas e à quem eu devo tudo que sou.

RESUMO

A seguinte dissertação se apresenta enquanto um registro de um rastro de passagem em uma experimentação que se dá no âmbito da processualidade na criação cênica. A investigação aqui proposta parte do diálogo traçado entre o Teatro do artista Polonês Tadeusz Kantor e o coletivo de artistas da cidade de Quixeré, Ceará, denominado Trupe Motim. Para tanto este diálogo se efetivou a partir da percepção à respeito do caráter processual presente na poética de Tadeusz Kantor que serviu enquanto disparo para a realização de um trabalho de criação junto à Trupe Motim. No percurso do processo de pesquisa, problematizou-se o ato de ensaiar, trazendo enquanto discussão este como método de pesquisa, tensionando a relação da pesquisa em arte, ou seja, o próprio processo enquanto método de pesquisa em contraponto aos métodos da pesquisa clássica. Desse modo, o percurso traçado neste trabalho, tem como questão a relação da arte em seu aspecto autorreferencial, trazendo para a discussão, a dinâmica dos fluxos molar e molecular, a partir do referencial da filosofia de Deleuze & Gattari. Desta forma, o experimento efetuado se dá na perspectiva do jogo entre os fluxos molar e molecular, uma vez que questiona a ideia de obra de arte acabada e busca trabalhar na ideia de uma obra que se realiza em seu aspecto processual e nesse sentido, se abre para a realização cênica enquanto uma construção em devir. Estes aspectos acima descritos se mostram inclusive na própria apresentação desta dissertação que joga com a quebra da normatização, uma vez que propõe uma leitura que se estabelece em meio às possibilidades do acaso, se dando, portanto, também em uma leitura em processo.

Palavras-chave: Processualidade, Tadeusz Kantor, Trupe Motim

ABSTRACT

The following dissertation presents itself as a record of a trace of passage in a trial that takes place within the processuality in the scenic creation. The research proposed here of the dialogue drawn between the theatre of the polish artist Tadeusz Kantor and the collective of artists of the city of Quixeré, Ceará, called Trupe Motim. To this end this dialogue was effective from the perception regarding the procedural character present in the poetry of Tadeusz Kantor who served as a trigger for carrying out creative work by the Trupe Motim. In the course of the research process, problematized is the act of rehearsing, bringing as discussion this as a research method, straining the relationship of research in art, that is, the process itself as a research method in contrast to the methods of classical research. Thus, the path traced in this work is to question the art of relationship in their self-referential aspect, bringing to the discussion, the dynamics of molecular and molecular flows from the framework of the philosophy of Deleuze & Gattari. Thus, the made experiment takes place in the context of the match between the molar flow and molecular as it questions the idea of art work finished and seeks to work on the idea of a work that takes place in its procedural aspect and in that sense, opens to the scenic realization as a building becoming. These above aspects are even show the actual presentation of this dissertation playing with breaking the regulation, since proposes a reading that takes place amid the possibilities of chance, giving thus also in a reading process.

Keywords: Processuality, Tadeusz Kantor, Trupe Motim

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 DISSERTAÇÃO EMPACOTADA: CONVITE À UMA LEITURA EM PROCESSO [O que se chama de introdução] | 09 |
| A escrita como reverberação da prática – as embalagens/envelopes como procedimento de leitura | 14 |
| 2 DO ATO DE ENSAIAR¹ | 25 |
| Os ensaios | 32 |
| Primeiro grupo de ensaios [O texto é imagem, a imagem é texto] | 37 |
| Segundo grupo de ensaios [Descobrimos espaços mortos] | 49 |
| Terceiro grupo de ensaios [Reptor-criador] | 55 |
| 3 [DES] LINHAGEM | 60 |
| Kantor e a cena contemporânea | 71 |
| 4 UM MOTIM EM KANTOR | 75 |
| De um motim nasce o Motim | 75 |
| Tadeusz Kantor: O artista clandestino | 85 |
| 5 READY-TEXTO, READY-MEN: OS OBJETOS E SUA POTÊNCIA NO VAZIO | 93 |
| O objeto pronto | 96 |
| O objeto geminado | 99 |
| O ator ready-men | 104 |
| Ready-texto | 108 |
| 3 DESDOBRAMENTOS POSSÍVEIS DE UMA PESQUISA [O que se chama de considerações finais] | 114 |
| REFERÊNCIAS | 118 |
| ANEXO A – TEXTO “ANIMUS” DE HENRIQUE OLIVEIRA | 120 |
| ANEXO B – FOTOS DO PROCESSO DE PESQUISA | 133 |

¹ ATENÇÃO, CARO LEITOR: O formato no qual esta dissertação se apresenta neste documento segue a normatização da biblioteca da Universidade Federal do Ceará, como requisito para o depósito e posterior obtenção do diploma de mestrado. Contudo, devo alertar que o formato na qual ela foi construída, bem como foi apresentada à banca, transgride ao formato oficial, uma vez que está estruturada de maneira que o leitor efetua a leitura à partir de um procedimento de sorteio dos envelopes (cada parte da dissertação é trazida dentro de um envelope), sendo que desse modo a leitura deverá ser efetuada a partir do acaso. Este procedimento será melhor explicitado no envelope “Dissertação empacotada: convite a uma leitura em processo” que se mostra enquanto um envelope de caráter introdutório e que deve ser lido por primeiro. Após o sorteio e leitura dos demais envelopes, o leitor deverá ler, por fim, o envelope “Desdobramentos possíveis de uma pesquisa em processo” que se mostra enquanto um envelope de caráter conclusivo da pesquisa.

DISSERTAÇÃO EMPACOTADA: CONVITE À UMA LEITURA EM PROCESSO [O que se chama de introdução]

A seguinte pesquisa se constitui em um trabalho de criação desenvolvido durante o mestrado acadêmico em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará que traz como investigação a prática e o pensamento, junto a um coletivo de artistas denominado Trupe Motim da cidade de Quixeré-CE, acerca do processual na criação cênica, tomando como referência o trabalho do artista polonês Tadeusz Kantor (1915-1990).

No ano de 2010, tive pela primeira vez o contato com Kantor. Alguns elementos da cena em Kantor me despertaram interesse, como o espaço, os objetos e a repetição. Naquela ocasião estava iniciando o curso de graduação em Teatro – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará e a disciplina em questão era *Teorias da Interpretação*. A disciplina trazia como proposta a análise e a discussão dos pressupostos de diferentes pensadores do Teatro moderno e contemporâneo que contribuíram significativamente para a construção, principalmente, de mecanismos que auxiliam artistas teatrais na elaboração de metodologias de trabalho proporcionando com isso novos modos de encenação. Este novo que surge na cena contemporânea se refere a um teatro afastado do textocentrismo², dando preponderância ao trabalho corpóreo, imagético e sonoro da cena.

A análise desses pensadores me engajou no traçar de uma rede de relações composta de vetores que se estabelecem nos campos dos pressupostos objetivos e subjetivos.

Assim, sobre esta perspectiva fui apresentado aos pressupostos de Tadeusz Kantor e seu Teatro da Morte.

Tadeusz Kantor afirmava repetidas vezes sobre seu fascínio pelos vastos espaços. Ele considerava os espaços como possuidores de uma natureza animada de

² Segundo PAVIS (2005), “durante muito tempo – desde ARISTÓTELES até o início da encenação como prática sistemática, no final do século passado, e à exceção dos espetáculos populares ou das peças de grande espetáculo – o teatro esteve encerrado numa concepção logocêntrica. Mesmo que esta atitude seja característica da *dramaturgia clássica*, do aristotelismo ou da tradição ocidental, ela acaba, seja como for, convertendo o texto no elemento primário, na estrutura profunda e no conteúdo essencial da arte dramática. A cena (o ‘espetáculo’, o *opsis*, como diz ARISTÓTELES) só vem em seguida como expressão superficial e supérflua, ela só se dirige aos sentidos e à imaginação e desvia o público das belezas literárias da fábula e da reflexão sobre conflito trágico” (PAVIS, 2005, pág. 406)

extensões e contrações. A relação ator-objeto era altamente valorizada, bem como os objetos banais e sem importância, pois quanto menos importante for o objeto maiores possibilidades poéticas ele revelaria. Os objetos se configuravam sempre como prolongamentos dos corpos dos atores, basta pensarmos, por exemplo, na obra emblemática de Kantor, a Classe Morta (1975), onde manequins, nesse caso, aparecem junto aos corpos dos atores, amarrados, segurados, arrastados. Eis aqui as relações corpo-ator e corpo-objeto em uma dinâmica corpórea da cena com uma realidade degradada e dos objetos banais. A manipulação do objeto e seu contexto na cena revelavam situações inusitadas. Ainda para ele, a realidade dependia da ilusão para se manifestar. E ainda que a realidade é possibilitada pelo resgate de algo que já existiu e isso só se daria através da repetição. A repetição possibilita, não só na arte, mas como na vida também, que o supérfluo se vá e fique apenas o singular, ou seja, onde a repetição não é produtora de homogeneidade e sim de singularidades, portanto, produtora de diferença.

Contudo, vale salientar o cuidado para não ir de encontro, em um pensamento equivocados, com as ideias de Grotowski (1993-1999). No seu Teatro Pobre, Grotowski sugere um processo que retire todos os elementos desnecessários e utilize-se do corpo do ator no espaço como elemento essencial para a representação. Na perspectiva de Kantor, abandonar recursos como luz, figurino, maquiagem e cenários de modos convencionais e corriqueiros, além de uma atitude artística de vanguarda era também uma adequação a realidade na qual ele vivia: um cenário marcado pela guerra, onde fazer teatro era acima de tudo uma atividade quase clandestina. Além disso, ao contrário de Grotowski, Kantor não deixou nenhuma metodologia de preparação de ator ou mesmo atuação, uma sistematização técnica.

Tadeusz Kantor, procurou enveredar por aspectos de um pensamento em arte, indo em direção de relações envoltas ao campo epistemológico da arte.

Assim, no caso de Grotowski, seu trabalho se baseia numa investigação técnica e ética do trabalho teatral a partir do aprofundamento das relações entre os sujeitos da atividade teatral, problematizando a prática da atuação e suas implicações pedagógicas, éticas e estéticas.

Kantor por sua vez, busca investigar os aspectos da arte enquanto pensamento crítico que se realiza enquanto prática, um pensamento que se concretiza enquanto auto referencial. Assim, este pensamento se dá na cena, trazendo na morte a afirmação da

vida. A partir da morte do teatro, que se distancia da morte enquanto processo de finalização, Kantor expande a percepção para o mesmo.

Assim, me despertou o interesse de experimentar essa maneira tão particular de Kantor de trabalhar com os espaços não convencionais, com a utilização não corriqueira dos objetos e com a repetição. Posteriormente, avançando nas minhas leituras encontrei outro aspecto que considero uma das mais significativas características de Kantor que é a valorização do processo a partir da percepção do ensaio enquanto elemento de potência no teatro. Essa valorização não parte da ideia de que um ensaio bem executado possibilitaria uma ótima execução da obra. Pelo contrário, Kantor considera o ensaio como sendo o mais relevante no Teatro, mesmo quando estes não são bem sucedidos, e sim, cheios de defeitos e correções.

Kantor acreditava que a obra pronta, não poderia se mostrar em uma relação de superioridade ao processo de criação. As obras desse artista foram concebidas para estarem em constante modificação. Um exemplo disso é o espetáculo “A classe morta” (1975) que deixou de ser apresentado depois de algumas tantas apresentações, pois segundo Kantor este estava se configurando em uma *obra de arte acabada*.

Contudo, vale lembrar que a valorização do processo de certo modo tornou-se uma prática na época de Kantor, basta lançar o olhar para grupos como Living Theatre, o Open Theatre e o Performance Group, nos Estados Unidos. Quando me deparo com o pensamento a respeito da valorização do processo de criação e do desconforto diante da obra finalizada, me remeto a aspectos bem mais amplos do que uma simples proposta de demonstrar os meios pelo qual a obra foi e/ou está sendo concebida.

O trabalho de Tadeusz Kantor pode ser lido a partir da ideia de molar e molecular, onde ele ao valorizar o processo, na tentativa de demonstrar o acontecimento artístico através de velocidades e lentidões de suas ‘partículas’, através de seus vetores e fluxos a obra se abre à uma dissolução maior de seu aspecto ‘molar’ (DELEUZE & GUATTARI, 1997), entendendo o molar enquanto uma realidade fixa, sem a possibilidade de transformar-se, de mudar, a ideia perpetuada da obra acabada. Contudo, sabendo que uma obra nunca se dá apenas no campo do molar, ou seja, que não se dá apenas na sua fixidez mas que transita também por ‘territórios’ do ‘molecular’ (DELEUZE & GUATTARI, 1997), entendido enquanto uma realidade mutável, susceptível a transformação, que não se encerra em uma obra final acabada. Em Kantor o processo de criação é o puro movimento que nos mantém na fronteira da existência da obra acabada. Assim como em Duchamp (1987-1968), que pinta no seu quadro o

próprio movimento do nu descendo a escada ou mesmo em Carrà (1881-1966), que pinta o autêntico movimento da corrida do cavalo, que não pintam a molaridade do início ou final do movimento, mas o próprio acontecimento, Kantor propõe a partir de sua prática uma inter-relação entre um Teatro na sua existência Molar e um Teatro na sua existência Molecular.

Na tessitura desta relação entre molar e molecular, onde permeia o trabalho artístico, correlacionam-se aspectos da forma e aspectos vibráteis e invisíveis, trazendo à tona a presença, respectivamente, dos campos do molar e do molecular. Do molar se extrai o uno, a norma e o legal. Do molecular se tem a multiplicidade, a relação de fluxo nômade e a possibilidade de devir. Contudo, não pensemos em uma oposição entre o uno e o múltiplo na relação molar e molecular, a distinção entre os mesmos não descarta a coexistência e permanência de uma imanência de ambos.

É como, em uma analogia ao pensamento de Deleuze & Guattari (1997) sobre o devir, trazer para o Teatro a “percepção de um imperceptível” (DELEUZE & GUATARRI, 1997, pág. 75), uma vez dado ao Teatro a possibilidade de se realizar em um diálogo entre sua condição molar e sua condição molecular, pois em um nível molecular, possibilitando fugas da condição molar da obra acabada, que o teatro pode encontrar sua potência enquanto obra artística.

Em paralelo a este reconhecimento do teatro de Tadeusz Kantor, também inicio o contato com um coletivo de artistas situados em uma cidade chamada Quixeré, no Ceará que assim como Kantor, despertou meu interesse. A Trupe Motim se mostra enquanto um coletivo de artistas que se aventuram pelo campo das artes visuais, do teatro e do audiovisual, que tem como proposta de trabalho a realização de uma arte pautada na pesquisa e na experimentação cênica. Quando se propõe a fazer Teatro a Trupe Motim busca a ruptura das convenções e dos modos corriqueiros do fazer teatral da região em que está inserida, ou seja, um modo que se cristalizou em uma prática da repetição de uma poética pautada em um teatro figurativo, representativo, que se preocupa na mera reprodução da realidade, em um simples processo de apropriação da mesma, muitas vezes tendo o texto dramático como único elemento de partida para a criação que, por assim dizer, se mostra sempre dentro de uma mesma configuração. Além disso, a Trupe Motim procura com que o resultado de seus trabalhos, que por ventura possam ser encarados enquanto espetáculos cênicos, sejam o próprio processo, ou seja, sem diferenciar processo de resultado. Outra característica da Trupe Motim é a pesquisa pela dramaturgia dos espaços diversos, com ênfase na arquitetura da cidade, da

rua, de espaços potentes como galpões, canteiros de obras e casas abandonadas. O inconsciente, o sonho, o grotesco são outros temas trabalhados pelo coletivo.

Após a realização de alguns trabalhos com a Trupe Motim, fui convidado a dirigir um processo criativo a partir de um texto chamado “Animus” de autoria de um dos integrantes³ desta trupe, Henrique Oliveira. Na ocasião eu já havia manifestado meu desejo em investigar a partir de Tadeusz Kantor, e mais, tendo como pressuposto a relação deste artista com o trabalho processual em arte.

Decidimos, portanto, enveredarmos por um processo de pesquisa poética tendo como problematização o rompimento da ideia de obra de arte completa e, pelo ponto de vista do Teatro, a ideia da cena quanto acontecimento, de procedimentos artísticos que se mostram auto questionadores e de um devir-teatro que se dá em uma zona de vizinhança entre sua forma molecular e sua forma molar.

Tendo a cartografia (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009) como metodologia de pesquisa disparadora, dialogamos com a ideia de método não enquanto um caminho para se alcançar uma meta preestabelecida, mas que se configura, talvez mais enquanto um caminho que se vai construindo durante o próprio percurso e que assim, não é possível que se tenha uma meta prévia. Deste modo, a própria escrita aqui articulada, se dá a partir da tentativa. Com isso, tentarei aqui escrever acerca do processo criativo que foi se dando durante os últimos dois anos, período esse que estive refletindo, provocando e tensionando os processos de criação, assim como pensando esta processualidade.

Nesse sentido, nem a minha investigação no processo de criação de minha pesquisa de mestrado, nem esta dissertação, ou seja, nem a experiência prática cênica, nem a experiência escrita, se interessam em um produto acabado, pelo contrário, pelo que parece, ambos estão mais engajados em lançar um olhar para o processo de criação e de reflexão desse próprio processo. É como dito acima, a ideia de meta, de algo a se alcançar é deslocada e talvez colocada em suspenso e o processo, o caminho, um passo após o outro, toma destaque.

³ A trupe Motim na ocasião contava com a participação de três artistas-pesquisadores: Henrique Oliveira, Beatriz Sousa e Alexandre Martins. Durante o percurso da pesquisa/experimentação cênica, Alexandre Martins se afastou do coletivo, ficando apenas Henrique Oliveira e Beatriz Sousa. Atualmente o coletivo conta com a participação também de Diego Anderson, Dalila Letícia, Geovanio Ribeiro, Marcelo Lima e Rafael Crisostomo.

Nesse sentido, o ensaiar não comporta a previsibilidade, pois trata-se de uma constante construção produzindo uma relação que lida com rastros de passagem, vicissitudes, hibridizações, superposição de conteúdos e transitoriedades, como aponta Renato Cohen (1998) e estabelece a construção do que o autor chama de um *leitmotiv*: um vetor que opera em rede, uma malha de confluências e simultaneidades, transições, mutações, um ato labiríntico, uma vez que não aponta mais para um fim, mas que lida com o meio, com o processo, com a processualidade, com a transitoriedade, que joga por um lado com o sensível, com o intuitivo e com o vivencial, mas que não deixa de lado um aspecto racional, intelectual e relacional. É importante, portanto, traçar aqui de modo geral, as questões das quais nos debruçamos neste início de processo.

A escrita como reverberação da prática – as embalagens/envelopes como procedimento de leitura

É possível haver potência no inacabado?

Seria possível deslocar o projeto poético do objeto final, agitar seu percurso que outrora já nunca foi linear para um território, ainda mais complexo, repleto de entrecruzamentos, onde a obra propriamente dita se dá na sua própria construção e associa-se completamente com o processo?

Nessa perspectiva, reflito acerca do modo de construção desta dissertação. Busco trilhar por um processo de construção que caminhasse de acordo com o modo de existir da pesquisa – um em processo. Assim, interessa-me descobrir como construir uma dissertação que se apresente incompleta, não por conter lacunas epistemológicas/acadêmicas, e sim uma incompletude consciente, tomada enquanto atitude, enquanto proposta de operação poética, incompleta no sentido de estar em constante processo de construção, de não se apresentar acabada, mas que esteja susceptível à intervenção, ao deslocamento.

Aqui se delimita certa poética do inacabado, de uma realidade degradada, de segunda ordem, que se mostra potente no jogo da criação e nesse sentido dialoga com as ideias de Tadeusz Kantor, assim como nos fala Denis Bablet, “toda a obra de Tadeusz

Kantor é bem um diálogo com a realidade, mas, através da realidade degradada” (BABLET, 2008, pág. XLIII)

Interessa, portanto, investigar junto ao artista polonês Tadesz Kantor. O modo de investigar se dá de maneira vasculhadora, não buscando generalidades, olhando a parede na sua totalidade, mas olhando cada tijolo, ou melhor, olhando por entre os intervalos de cada tijolo, na porção de cimento ou ainda mais, como que olhando por entre as frestas dessa parede.

Nesse vasculhar me deparo com as embalagens de Kantor:

...EMBALAGEM! ...EMBALAGEM! ...
 potencialidades
 metafísicas,
 mas
 - de outro lado –
 ele preenche uma função
 a tal ponto
 prosaica, utilitária,
 trivial,
 ele está tão totalmente submetido
 ao conteúdo que, só ele, conta
 que
 - uma vez esvaziado desse conteúdo –
 inútil,
 supérfluo,
 miserável vestígio
 de um esvaecido esplendor
 e de uma importância perdida,
 ele perde seu brilho e sua força de expressão de outrora.
 ...EMBALAGEM! ...EMBALAGEM! ...

(KANTOR, 2008, pág. 45-46)

As embalagens de Kantor tem relação direta com a *collage*, (inclusive na própria sonoridade das palavras em francês *emballage/collage*) e nesse sentido me desperta

interesse, uma vez entendendo que todo esse processo aqui iniciado deve ter sua efetivação próxima ao do procedimento de *collage*.

Kantor, nos relata como as embalagens se transformaram no que para ele se dá como um processo ou método de ação. Na busca pela anulação do natural e pela instauração de certa artificialidade, ele envolve atores em um grande saco preto, este responsável, nas pretensões do artista, em anular a ação natural do caminhar. Nesse experimento, os atores se veem envolvidos por essa “embalagem” que ora, permite ver partes de seus corpos, ora os envolvem por completo.

Figura 1 - Grande embalagem envolvendo os atores de Kantor



Fonte: Acervo Crikoteca (2015)

Após esta experiência, Kantor se vê numa verdadeira obsessão, vendo nas embalagens a potência para se efetivar seus trabalhos de *collage*: buscar elementos reais para introduzir nas imagens, gerando com isso a estranheza nas estruturas.

Contudo, para ele, fixar simplesmente o objeto a imagem não bastava. Para ele era necessário buscar algo que desse ao objeto uma existência, sem necessariamente ter relação com sua função vital. Ele encontra sacos amarrotados, pacotes atados com barbantes e enfim, encontra os envelopes.

Encontro um objeto cujas propriedades me resolvem tudo, imediatamente. Sacos, comuns, amarrotados, pobres sacos, mais tarde pacotes atados por barbantes, enfim envelopes... Os sacos sozinhos atraem o objeto para essa situação requerida, inteiramente desinteressada – pois eles o cobrem, o ocultam... Desde o começo condenados ao desprezo, ao esquecimento e à lata de lixo, eles constituem o bas-fond, a “escória”, na hierarquia dos objetos. De minhas práticas mais antigas, eu sei que, quando mais um objeto é de “condição inferior”, mais probabilidade ele tem de revelar sua objetividade – e sua elevação a partir dessas regiões de desprezos e ridículos constitui na arte um ato de pura poesia. Os sacos têm suas próprias categorias prontas, decorrente da “dobradura”, do “dobramento” e da manipulação de fábrica, acentuadas e articuladas por inscrições, signos e cifras. (KANTOR, 2008, pág. 50-51)

O ato de atar, empacotar, torna-se, então, um processo apaixonante. Ele encerra os valores e as funções formais do objeto. Distancia-o do espaço ilusório da imagem, retirando dela a relação de significação e representação. Aqui se apresenta a problemática do objeto, levantada por Kantor (2008), que retira dele sua função utilitária, ou ainda sua relação simbólica, sua significação original, evidenciando sua existência concreta. Seria, segundo Denis Bablet (2008), a grande questão das embalagens de Kantor, arrancar o objeto de sua significação e de sua função utilitária, numa atitude de proteção, pois “ele afirma sua existência despojada de todos os valores estéticos” (BABLET, 2008, pág. XXXVIII)

O problema da arte é sempre o objeto. A abstração é a falta do objeto e, no entanto o objeto existe. Não no quadro, mas fora do quadro. É a razão de ser do quadro abstrato. Na época da Renascença, os retratos de personagens correspondem a essa anexação do objeto ou devem então fazer a réplica absolutamente exata e ilusionista do objeto de tal modo que a réplica pareça mais viva do que o objeto mesmo. Vão ao Louvre, olhemos retratos de Leonardo da Vinci, de Rafael, eles são mais vivos que os turistas que o contemplam. O objeto foi apanhado na armadilha. (KANTOR apud BABLET, 2008, pág. XXXVIII)

Mais à frente, Kantor começa a jogar com esses envelopes e inicia uma série de envelopamentos de obras de pintores conhecidos. Ele envelopa, por exemplo, um Infante de Velásquez em um daqueles sacos antigos de correio e a ele dá um nome tal como que endereços de cartas (P.V – Velásquez/Prado). Seu trabalho com o envelope, alcança o que ele chamou de Envelope Colossal, ligeiramente cheio de ar, com dimensões de 3mx1,20m, içado por um bastão de metal, exposto em várias cidades da Europa. Numa etapa final, o envelope ganha a elaboração de um happening, no qual,

agora com dimensões de 11mx2m, é levado da agência dos correios pela cidade por oito carteiros autênticos.

Kantor desdobra ainda a embalagem quando envolve seus atores, na peça “O louco e a freira” (1963) com uma infinidade de pacotes pequenos e grandes, atados com um sistema absurdo de amarra com barbantes, com etiquetas postais, inscrições e etiquetas de destinatário, ou quando, na peça “A galinha d’água” (1967) ele apresenta passageiros prontos para uma longa viagem, devidamente trajados em diversas embalagens, como caixas de sapatos, chapeleiras e etc. Ele também começa a embalar, literalmente, pessoas.

Figura 2: Um figurino de Kantor, uma simbiose entre roupa e embalagem



Fonte: Acervo Cricoteka

Assim, como a Kantor, as embalagens me encantaram e encantam à pesquisa, uma vez que desperta uma relação direta com o desconhecido ou ainda, pelo o “à conhecer”, elemento próprio de toda investigação.

A própria ação do empacotamento esconde em si uma necessidade muito humana e uma paixão pela conversação, pelo isolamento, pela duração, pela transmissão, assim como um gosto pelo desconhecido e pelo mistério. Seu cerimonial que se multiplica e se complica tem todas as chances de tornar-se um processo desinteressado, amiúde obsedante. (KANTOR, 2008, pág. 51)

Resolvi, portanto, empacotar minha dissertação. Envolvê-la, tirá-la da sua condição vital. Cobri-la, oculta-la, para como isso potencializa-la. Pô-la sob relações do acaso. E nesse sentido, dar ao leitor a possibilidade de jogar com o imprevisível. Ocultar para deslocar a obviedade. Ir de encontro com a necessidade humana do gosto pelo desconhecido.

EMBALAGEM!

A variedade de ações

que ela acarreta

reveste todos os encantos

e todos os mistérios

de uma gratuidade completa,

sobretudo quando se toma consciência

que ela se desenvolve em direção de fins

que dependem apenas do acaso.

Debrucemo-nos

sobre algumas fases desse rito:

Para começar: a dobradura.

O procedimento – antes complicado e que torna necessário

uma verdadeira iniciação –

assim como o efeito final sempre inesperado,

e sempre surpreendente,

tudo isso tem um pouco da magia

e um pouco do jogo de criança...

Depois: o atamento

em que o conhecimento dos nós

roça quase

tradições sacramentais.

E ainda: a colagem.

em que unção e atenção são igualmente indispensáveis...

Essa acumulação de operações sucessivas,

soma de efeitos imprevisíveis.

Ademais, essa necessidade, muito humana e nossa paixão
de conservar,
de isolar,
de velar,
de transmitir –

tudo isso constitui um processo quase autônomo.

Que oportunidade!

Não percamos de vista, tampouco, as possibilidades de ordem emocional.

Nomeemos algumas:

a promessa,

a esperança,

o pressentimento,

a solicitação,

o gosto pelo desconhecido e pelo misterioso. (KANTOR, 2008, pág. 47-48)

Penso, assim como Kantor, no envelopamento enquanto processo de colagem. O envelope contorna o objeto, incorpora nele uma nova visualidade. Ao mesmo tempo, o empacotamento desse objeto, lhe coloca numa relação de possibilidade, uma vez que seu conteúdo se torna desconhecido. Uma vez selado, o objeto, desperta curiosidade, cria relações de jogo. Incita ao rasgo. Causa apreensão pela sua indefinição. O objeto se vê às mãos do acaso. Assim, o envelope se mostra enquanto possibilidade processual do objeto, onde ele se mostra susceptível às intervenções do meio.

O objeto ganha valor na sua relação em zonas de indiscernibilidade, trazendo aqui o pensamento da filosofia de Deleuze & Guattari (1997), e em um processo de devir molar/molecular ele afeta o exterior e é afetado pelas narrativas do exterior e mais, narrativas são criadas ao seu entorno a partir das especulações do seu interior. Nesse sentido, relativo ao objeto, esse jogo com os envelopes cria relação direta, inclusive, com o próprio modo pelo qual os objetos são utilizados na investigação, distribuídos em uma disposição a-significante, onde não se é estabelecido uma significação prévia, muito menos uma relação simbólica proposital, operando a partir de relações descobertas no momento presente da cena.

Do mesmo modo, esse procedimento dialoga com a própria prática envolta na pesquisa realizada junto à Trupe Motim. Assim, como durante o trabalho prático desenvolvido junto à Trupe Motim, os quadros sorteados ao acaso⁴ compunham uma dramaturgia em processo e criada a cada novo momento e em momento presente da cena. Penso também que a leitura da reflexão desse processo de pesquisa também pode ser feito dessa maneira. Assim, como na prática desenvolvida nesta pesquisa, as cenas eram colocadas em cartas a serem sorteadas, num trabalho de edição em tempo real e de colagem de momentos independentes uns dos outros, criando uma linha de ação única e singular para cada momento, o envelope, que é manipulável, no sentido material, ele é repleto de procedimentos: dobrar, fechar, colar, amarrar, rasgar, é incorporado no processo de leitura desses escritos. Assim, rompe-se com a estrutura normativa que dita os modos de ação e que pouco permite arriscar por caminhos outros de possibilidades. Nesse sentido, o processual caminha por este território de incertezas que por sua vez permite enxergar múltiplos horizontes de possibilidades. É, portanto, sai de uma zona unilateral para um ambiente de múltiplos percursos.

Os envelopes se reordenam, em infinitos critérios, o que ao mesmo tempo lhe tiram a ordenação.

É, portanto, pura *collage*.

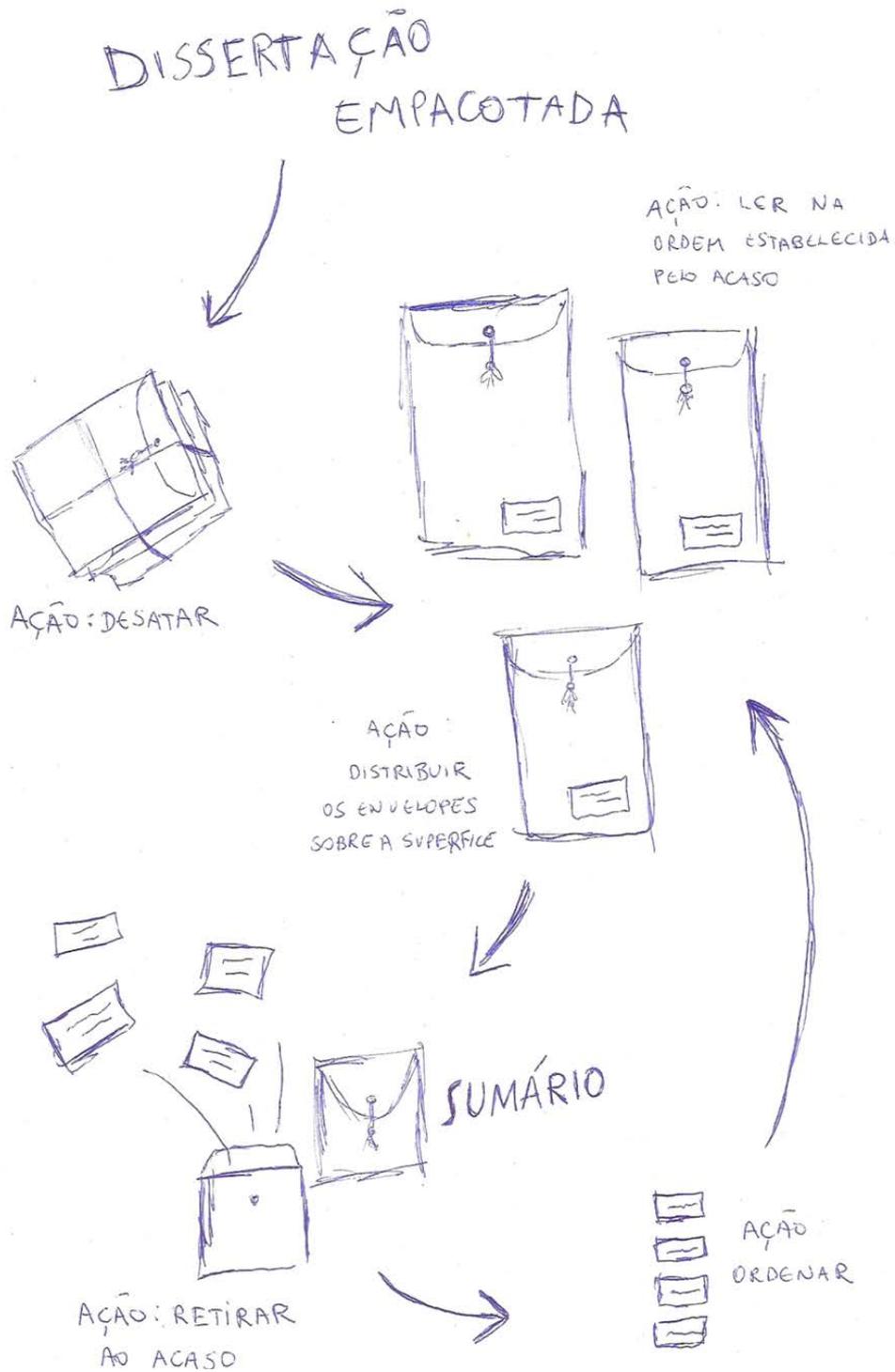
Com isso, a partir da ideia das embalagens, pacotes e envelopes de Kantor, tracei o que chamei de “convite a uma leitura em processo”.

Ela se dá a partir do princípio do envelopamento de fragmentos de minha dissertação, sem ordem prévia. O percurso de leitura realizado dependerá das operações do acaso, no qual o leitor deverá realizar no início deste percurso de leitura.

Desse modo, ao se defrontar com a dissertação o leitor terá à sua frente um pacote feito com diversos envelopes. Em cima dos envelopes, será possível verificar um envelope menor cuja etiqueta tem escrita “SUMÁRIO”. Em cima desse envelope sumário encontra-se, como você mesmo pode constatar, um envelope cuja etiqueta indica “Por favor, iniciar o processo de leitura por aqui”. Dentro deste envelope está, como já verificado por você, este texto que agora você se detém à leitura.

⁴ Durante a prática desenvolvida na pesquisa, estivemos experimentando a realização das cenas (quadros) a partir do sorteio. Nesse sentido, cada uma desses quadros resultou em um desenho que era colocado ao sorteio. Assim, a sequência de cenas (quadros) era diferente para cada nova experimentação

Figura 3: Ilustração do procedimento de leitura da dissertação.



Fonte: Autor

Ele funciona quase como que uma instrução, uma indicação, um programa de leitura. A partir da sua leitura, se instaurará o procedimento de leitura dessa dissertação que se poderá dar da seguinte maneira:

Após ler este texto, você deverá desatar o pacote de envelopes, dispo-lhes sobre a superfície de leitura, sem nenhum tipo de ordenamento. Logo, após deverá abrir o envelope menor, SUMÁRIO, e retirar uma a uma, ao acaso, as etiquetas nele contidas. Ordene-as na sequência na qual foram retiradas.

Observe que as etiquetas ordenadas correspondem às etiquetas dos envelopes dispostos sobre a superfície de leitura.

Convido-lhe, portanto, a realizar a leitura da dissertação a partir dessa sequência criada ao acaso. A partir daí, apontarei pistas a respeito do conteúdo de cada um dos envelopes colocados em jogo.

Figura 4: Modo como a dissertação foi estruturada – envelopes para leitura a partir do sorteio da sequência à ser lida



Fonte: Arquivo pessoal

Serão 4 envelopes, que lidos numa sequência ao acaso possibilitam a leitura em processo. O envelope **READY-TEXTO, READY-MEN: OS OBJETOS E SUA POTÊNCIA NO VAZIO** se configura em um envelope que vem refletir acerca de como os objetos foram utilizados no processo, além disso, traz também a ideia do texto e do ator enquanto objetos prontos *ready-mades*, a partir das referências de Tadeusz Kantor. O envelope **UM MOTIM EM KANTOR** apresenta a trupe Motim, delimita a singularidade poética desse grupo de artistas, que fez despertar a vontade de desenvolver uma pesquisa poética em parceria com eles. Por outro lado o envelope denominado **DO ATO DE ENSAIAR** traz como reflexão o processo que levou o ato de ensaiar à condição de poética e de método de pesquisa em diálogo com o trabalho de Tadeusz Kantor, enfatizando o trabalho a partir do inacabado. Já o envelope **[DES] LINHAGEM** delinea os aspectos referentes à cena contemporânea, sua relação com o trabalho de Tadeusz Kantor e sua contribuição para a pesquisa desenvolvida.

Desse modo, as questões presentes nestes envelopes permearão sobretudo a relação entre a criação poética enquanto operação processual em que o ato de ensaiar e o acaso se mostram enquanto dispositivos de construção da pesquisa aqui apresentada.

DO ATO DE ENSAIAR

Debruço-me sobre o ensaiar.

Levo em consideração a valorização do ensaio enquanto potência.

Trago aqui, então, delimitação a respeito de como o processo de ensaio será encarado nesta pesquisa, onde ele deixa de ser um mero procedimento de repetição (no sentido do aperfeiçoamento e da procura pela excelência do trabalho do ator) e passa a se estabelecer como um estado de potência do teatro.

Debruço-me sobre o ensaiar.

Processo.

Procedimento.

Metodologia.

Método.

Debruço-me sobre o ensaiar.

Processo?

Procedimento?

Metodologia?

Método?

Meu olhar se voltou para o ensaio, ainda no início da pesquisa. Na ocasião, tomei conhecimento do livro “Pesquisar na diferença”⁵. Esta obra se mostra, como as próprias autoras apontam, como um processo polifônico e gaguejante de escrita, aproveitando a potência oriunda da indiscernibilidade própria das palavras. A obra, portanto, busca efetivar uma potência de transmutação e invenção ao invés de apenas apresentar determinado verbete.

Nos instantes quaisquer, nos espaços quaisquer, para extrair das banalidades e do ordinário que se passa, buscamos algo que nos force a pensar, não apenas algo que nos leve a reconhecer

⁵ Organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento e Cleci Maraschin (2012) e se apresenta como um dicionário que traz verbetes oriundos das palavras surgidas na pesquisa do coletivo “Subjetividade, conhecimento e práticas sociais”, um dos GTs da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Psicologia (ANPEPP), e que tem inspiração no “Abecedário” de Deleuze.

aquilo que já se tornou evidente. Buscamos vidência e não evidências. Buscamos tatear os virtuais contidos em nosso presente atual, como em um espelho partido –, para afirmar que toda a imagem é bifacial, atual e virtual –, associada ao curso de um tempo que ultrapassa o efetuado, que é desmedido em suas infinitas potências de se proliferar para além das representações, dos clichês e daquilo que já nos é familiar. (FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2012, pág. 10)

A partir daí me voltei para efetuar um trabalho de esmiuçar esta palavra que se repetia sempre no meu projeto de pesquisa: ensaiar/ensaio. Fui desafiado, então, a efetuar um trabalho de criação e mais ainda de invenção.

Assim, busquei ir além de uma mera descrição ou narração desta palavra tão recorrente na minha pesquisa e comecei a me aventurar na sua escrita, de modo a tentar expandir a potência deste termo. Surgem, então, os escritos sobre o ensaiar de modo à construir uma reflexão que se distanciasse do já estabelecido, do já dito, do já sabido. Aventurar-me por caminhos de invenção do ensaiar.

Ensaier, a meu ver, comporta duas questões operativas que dizem respeito tanto a um caráter de experimentação como a um caráter de previalidade – que busca sempre uma prévia constatação de uma hipótese. Nesse sentido, estas questões estão intrinsicamente ligadas ao ato do ensaio, uma vez que este busca uma experimentação prévia de algo para determinado fim.

Desse modo, para mim, o ensaiar comporta também um caráter de teste. Este caráter de teste está ligado fortemente ao campo das ciências, no âmbito clássico, que por sua vez trabalha a partir de processos de validação, de estabelecimento de postulados, na prova e na contraprova. Ensaier nas ciências percorre o caminho da fundamentação empírica e nesse aspecto, talvez vai contra a noção de axioma, uma vez que não permite princípios que se evidenciam por si só, ou seja, é a atitude própria da ciência, se mostrar sempre em meio a desconfiança, sempre na busca pela prova, pela comprovação, se regendo sempre pelo teste e pela experimentação prévia dos seus funcionamentos.

Estes aspectos acima relacionados, estão próximos daquilo que conhecemos enquanto pensamento positivista, onde o trabalho de pesquisa preocupa-se com observação e a explicação causal dos fenômenos. É a produção do conhecimento pautada em uma possível “verdade”. Lowy (1998) nos fala:

[...] há um “núcleo racional” na problemática positivista: a vontade de conhecimento, a investigação obstinada da verdade, a intenção de verdade é uma condição necessária da prática científica. Se a investigação é deliberadamente submetida a outros fins considerados mais importantes do que a verdade – imperativos éticos, políticos ou simplesmente pecuniários –, ela está condenada de antemão do ponto de vista de sua validade cognitiva, de seu conteúdo de conhecimento. Neste caso, ela deixa de ser ciência para se tornar outra coisa: sermão, mistificação, propaganda, publicidade, etc. Sem ter intenção de buscar a verdade, o discurso não tem conteúdo científico: ele se torna simples instrumento a serviço de objetivos extracientíficos. (LOWY, 1998, p. 33)

Fora do campo das ciências clássicas, ou seja, fora do ideal da pesquisa positivista, ensaiar ganha outras possibilidades, que ainda se dão por aspectos de experimentação e previalidade, mas que dessa vez não está ligada a questão do teste e da comprovação. Em paralelo as ciências, o ensaiar, configura-se num ato que dialoga fortemente com a noção de processo.

Ao admitir o ensaiar enquanto processo, é interessante desdobrar este conceito de acordo com o pensamento das pesquisadoras Laura Pozzana e Virgínia Kastrup (2009), que alertam para duas condições: uma ligada a *processamento* e outro ligado a *processualidade*. O primeiro remete claramente ao ato de ensaiar das ciências relacionado acima, uma vez que se baseia na coleta e na análise de informações, tal qual como se pratica nos métodos de pesquisa científicos, que são pautados em regras lógicas e preestabelecidas.

Aqui se tem o processamento das informações coletadas, dadas. Já a noção de processualidade dispensa a ideia do meio como um local de formas a serem representadas e mais ainda dispensa a ideia de um ambiente de coleta de informações. As autoras nos falam sobre uma espessura processual, onde, segundo elas, o espesso contrasta com o raso, no que diz respeito às informações.

Assim, ensaiar se mostra como processualidade, sendo, portanto, uma espessa rede processual, onde as etapas se dão tal qual aos passos de um caminhar, um após o outro, afetado pelo outro, afetando o anterior. Nesse sentido, o ensaiar não comporta a previsibilidade, pois se trata de uma constante construção.

No campo das artes, e de modo especial àquelas ligadas à cena, como a dança, o teatro, a *performance* etc., ensaiar produz uma relação ainda mais forte com o aspecto da processualidade, uma vez que lida com rastros de passagem, vicissitudes,

hibridização, superposição de conteúdos, transitoriedade, como aponta Renato Cohen (1998). Ele nos fala inclusive no processo enquanto um procedimento criativo característico de algumas expressões da cena contemporânea no qual se estabelece a produção sob o ponto de vista de uma gestação de um processo. O interessante é que esta linguagem apontada por Cohen (1998), tem sua origem na prática das ciências, quando esta se mostra em procedimentos de retro-alimentação, mas que também se dá no estudo da linguagem e da comunicação, como além de pesquisas filosóficas e psicológicas. Quando este trabalho processual se mostra no campo das artes, temos fortemente a referência das artes visuais, principalmente no que diz respeito às práticas de *action painting*, e nos trabalhos de construção poética em *assemblages* e *collages*.

A *performance* certamente, estabelece entre as artes cênicas, talvez a maior expressão desse trabalho em processo, mas o teatro e a dança, também bebem nesse modo de operação. É, portanto, quando o teatro se vê próxima à performance, em que o efêmero ganha potência, a repetição passa a se dar como um dispositivo de construção de novas possibilidades para a cena e se desloca da mera repetição mecânica (aqui lançaríamos o olhar tanto para a repetição enquanto ensaio, que diz respeito a ideia do teatro enquanto obra acabada, teleológico, que caminha para a perfeição da obra para que somente depois disto seja mostrada, bem como as apresentações e as temporadas). Desse modo questiono, a partir desta premissa do ensaio como repetição, qual o *status* desse ensaio no teatro moderno e no teatro contemporâneo? Quais as idiossincrasias desse ato a partir de cada um desses momentos da história do teatro?

Nesse sentido, o processo do ensaiar estabelece a construção do que Cohen (1998) chama de um *leitmotiv*: um vetor que opera em rede, uma malha de confluências e simultaneidades, transições, mutações.

Nesse aspecto o ensaiar torna-se um ato labiríntico, uma vez que não aponta mais para um fim, mas que lida com o meio, com o processo, com a processualidade, com a transitoriedade, que joga por um lado com o sensível, com o intuitivo e com o vivencial, como diria Renato Cohen (1998), mas que não deixa de lado um aspecto racional, intelectual e relacional. Seriam estas as duas vias da processualidade presentes no ensaiar.

O ensaiar, portanto, uma vez entendido como processo e colocado em relação ao pensamento de Renato Cohen (1998), sob o ponto de vista operacional lida com as

noções de dinâmica, de fluxos pulsionais, que se distancia de um lógica de linearidade, e da causalidade. Nesse sentido, em Renato Cohen (1998) o caráter processual dialoga com a gramática deleuze-guatarriana que nos traz conceitos como território, devir, singularidade, fluxos, rizoma.

Nesse universo, caracterizado por narrativas simultâneas, pela inserção do elemento caos, da relativística e uso de recorrências, torna-se referência primordial, além dos citados paradigmas científicos, a obra em colaboração de Deleuze e Guatarri, que em sua “esquizoanálise” estabelecem linguagem de norteamoento dentro dessa reterritorialização de conceitos, narrativas e devires.

Conceitos como os de “território”, “agenciamento”, “devir”, “singularidade”, “máquina”, “fluxos”, “rizoma” todos eles dentro da gramática deleuzoguatarriana e que tem em comum a noção de dinâmica, processo, reocupação de espaço físico, imaginário, mental dão contingência e abrangência teórica aos novos modelos (...) (COHEN, 1998, pág. 23)

É nesse sentido que o ensaiar, no campo das artes, alcança patamares que se aproximam de um procedimento de pesquisa, onde o próprio ato artístico em processo estabelece os métodos. Contudo, este processo enquanto pesquisa característico do ensaiar, não se dá nos modos corriqueiros de método.

É como nos apresenta Virgínia Kastrup (2009): uma inversão metodológica – que busca mudar o caráter do método a partir de um jogo de inversão cuja lógica se encontra na própria etimologia da palavra “método”, que na sua raiz diz respeito a um caminho (*hódos*) predeterminado de partida (*méta*), ou seja, um *metá-hódos*. A inversão metodológica proposta pela autora aponta para a transformação do *metá-hódos* em *hódos-méta*, ou seja, um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado, uma vez sendo construído durante o percurso.

O ensaio enquanto método de pesquisa artística e enquanto poética de criação

O ensaio pode ser percebido a partir de um funcionamento em meio às linhas do rizoma, conceito chave nos escritos de Deleuze e Guatarri (1997), portanto, traz consigo a fluidez e a mobilidade de um jogo que se estabelece no entre a criação e a obra final, mas não enquanto uma linha de ligação ou uma passagem de uma etapa a outra, pois desse modo não perderia toda sua potência de criação. Ela, uma vez amparada na ideia

de rizoma, se mostra em um movimento de linhas que se entrecruzam, linha de força de criação que se ligam sempre de um ponto a outro sem delimitação nem marcação, pois nem mesmo os pontos de ligação podem ser fixados, pois são da natureza dos fluxos. O ensaio, portanto, aqui, cria rastros, desenha linhas que se dissolvem e se redesenham em um mapa de vetores (uma cartografia).

A realidade cartografada se apresenta como mapa móvel, de tal maneira que tudo aquilo que tem aparência de "o mesmo" não passa de um concentrado de significação, de saber e de poder, que pode por vezes ter a pretensão ilegítima de ser centro de organização do rizoma. Entretanto, o rizoma não tem centro. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, pág. 10)

É de fato importante perceber esta relação de deslocamento de centro, pois aqui o ensaio não deve ser encarado nem enquanto um meio do processo em vias de sua finalização, ou seja, apenas um caminho percorrido para o encerramento de uma obra, muito menos como um meio no sentido do estabelecimento de uma dependência, um jogo de importância em que início e final da obra seja dele dependentes. O ensaio, amparado na cartografia, deve ser capaz de buscar pistas para dar corpo à multiplicidade do trabalho em constante construção, assim, o ensaio não deve em hipótese alguma ser encarado como um meio de aperfeiçoamento e sim como um meio de experimentação e de produção de devires, um meio de passagem, uma trama processual do decurso da obra, aquilo que Renato Cohen (1998) chama de *leitmotiv*.

Nesse sentido, estando o ensaio no campo dos devires, este se mostra enquanto um processo em constante transformação, capaz de transitar por territórios diversos, que a partir das relações de afetação, geram diferença.

Acredito, talvez que as questões que me levaram a perceber esta potência do ato de ensaiar, enquanto um gerador de experimentação poética, de uma pesquisa em fluxo, são próximas daquelas mesmas apresentadas por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Lílana da Escóssia (2009) onde estes se perguntam:

(...) como estudar processos acompanhando movimentos, mais do que apreendendo estruturas e estados de coisas? Investigando processos, como lançar mão de um método igualmente processual? Como assegurar, no plano dos processos, a sintonia entre objeto e método? (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, pág 10)

Ensaier, portanto, se dá enquanto processo e, por conseguinte, como um modo de pesquisa que pode vir a responder questões no âmbito das discussões a respeito dos

próprios processos artísticos como metodologia de pesquisa. Assim, estabelece-se uma emancipação epistemológica da arte, como em alguns trabalhos nos quais o processo artístico se apresenta enquanto metodologia da pesquisa em contraponto àqueles que trazem metodologias de campos diferentes das artes, como das ciências sociais, da filosofia, sociologia, antropologia, por exemplo, para servirem como suporte metodológico de pesquisas em artes e com isso ocorrendo, algumas vezes, uma subjugação do pensamento em arte. É interessante, portanto, estabelecer um diálogo entre esses conhecimentos, sem a instauração de hierarquias de conhecimento.

Além disso, esta emancipação se dá também ao ponto que a própria arte se liberta da própria relação do produto artístico finalizado, da instituição do objeto de arte. Há aqui, portanto, uma lógica do ensaio que dialoga com a lógica do manequim em Tadeusz Kantor, a partir da ideia de realidade degrada, aquilo que deve ficar de fora na obra. Contudo em Kantor o que resta ganha aqui valor poético. Nessa lógica jogamos com o ensaio, apostando assim na sua qualidade processual singular à poética de artista polonês.

A partir da escrita dessas reflexões acerca do ato de ensaiar, a ideia desta enquanto um método de pesquisa no meu processo de criação começou a se mostrar. Nessa perspectiva, decidi, portanto, que esse processo seria o procedimento que adotaria para que a pesquisa se encaminhasse em um constante “em processo” e mais, esse estando contribuindo para a geração de material para a criação. Estávamos caminhando para o desdobramento do ensaio enquanto processualidade e com isso traçando modos de criação, inclusive enquanto a geração de dramaturgia.

Pude, portanto, me debruçar em meio a feitura de um mapa processual, que não se delimita em territórios fixos, mas que transita em meio a constantes desterritorializações, estas responsáveis por reconfigurar este mapa, que se dá a partir de linhas em movimento e com isso dando espaço para a multiplicidade. “Nesse mapa, justamente porque nele nada se decalca, não há um único sentido para a sua experimentação nem uma mesma entrada. São múltiplas entradas em uma cartografia”. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, pág 10)

Em diálogo com o pensamento de Tadeusz Kantor, a ideia sobre esse modo processual de pesquisa, pautado nas linhas de multiplicidade da cartografia ganha força, uma vez percebendo que no próprio trabalho deste artista o processo de trabalho, sem a

dependência da obra pronta, ganha importância. Isso se daria, portanto, tendo em vista sua incursão pela experimentação de modos de criação e de poéticas cênicas que, segundo Bablet (2008), se amparam nos “poderes da 'decisão' e do 'acaso”.

Kantor, próximo aos dadaístas, por exemplo, bem como influenciados por artistas importantes do século passado, como Marcel Duchamp, leva certamente em consideração o aspecto da atividade mesma de criar como potência de trabalho em relação à obra acabada. Kantor afirma: “Marcel Duchamp pensava que não era a obra material que contava, mas a decisão de realizá-la” (BABLET, 2008, pág. XXXVIII) ou ainda:

Não é a obra-produto
que importa,
não é seu aspecto
“eterno” e congelado -
mas a atividade mesma de criar”
(KANTOR apud BABLET, 2008, pág. XXXVIII)

Desta forma, em Kantor podemos perceber esta força da obra por vir, o aspecto do caminho processual percorrido, sem com isso se deixar cair na armadilha da “obra-produto” congelada. Seria, talvez pensar no ensaio enquanto um estado de obra-processo em contraponto à obra-produto. Foi a partir deste pensamento que iniciamos a experimentação na perspectiva do ensaiar.

Os ensaios

A pesquisa na qual essa dissertação reflete, surge do desejo em experimentar um processo de criação junto ao coletivo de artistas denominado Trupe Motim, a partir do reconhecimento da proposta de trabalho diferencial por eles realizada na região na qual estão inseridos, cujo os grupos artísticos estão, em boa parte, engajados em seguir uma tradição de corte popular e religioso, mas sem interesse nas interferências que a cena contemporânea poderia trazer-lhes. O Motim se interessa justamente em reprocessar aspectos desta cena contemporânea para constituir sua prática, portanto, busca transgredir estes modos de fazer artísticos da região, se propondo a experimentações que se mostram envolvidas pelas problematizações contemporâneas.

A partir desse reconhecimento, iniciei uma parceria poética junto a este coletivo de artistas, efetuando alguns trabalhos. Dessa maneira, após algumas experiências vividas, propus trazer para o trabalho de investigação os pressupostos do artista polonês Tadeusz Kantor, tendo como perspectiva o seu modo particular de lidar com o jogo entre arte e realidade, negando a arte enquanto mera representação ou reprodução.

Interessa, portanto, nesse intercruzamento, a partir de Kantor, pensar no processo artístico enquanto um apoderamento da realidade, no sentido do artista tomar para si esta realidade, onde “situações, *entourage* são assim capturados, na verdade presos na armadilha. A obra de arte não é mais um fim” (BABLET, 2008, pág. XXXVIII), é um meio de construção, um processo de constante elaboração e de pesquisa poética, entendendo esta como *poiesis*, ou seja, enquanto capacidade de produzir, fazer, ou ainda enquanto processo de criação.

No decorrer do processo de investigação, que se confunde com o processo de criação, e por isso mesmo se dá na poética que construímos, estivemos experimentando, no âmbito do trabalho processual uma metodologia de pesquisa, que traz o ensaio enquanto procedimento, um dispositivo de criação.

Com isso, lanço a seguinte hipótese: Como o ensaio pode se mostrar como método de pesquisa e se dar enquanto força poética? Como é possível buscar nele uma relação de criação processual e susceptível a incorporação de situações em percurso? Assim, como podemos, pegando como referência o pensamento de Renato Cohen (1998) trazer no nosso trabalho, a partir do ensaio, “a inserção do erro, do elemento risco, do fugidio (...) imbuída do espírito das vanguardas e das expressões da *performance* (...) da apropriação do erro, do acaso revelador/desvelador (...) a inserção do impreciso” (COHEN, 1998, pág. 99)

A questão, portanto, se dá a medida que encaramos o teatro enquanto processo. Um teatro que transita por suas formas moleculares e molares. O campo do Molecular aqui considerado enquanto uma possibilidade de se estabelecer a obra dada em sua potência, ou seja, próximo da noção de partícula molecular que se mostra capaz de se desterritorializar, encontrar outras partículas de territórios diferentes e com isso gerar diferença que cria relação com o campo do Molar aqui considerado enquanto aquela obra que não se permite jogar com essas partículas e, portanto se vê enquanto algo encerrado - sendo isso dado no seu estado devir, um devir-teatro ou um teatro do devir.

Como nos fala Deleuze e Guatarri (1997), o devir não pode ser encarado como uma imitação e nem semelhança, ele é formado por uma relação de partículas moleculares que se relacionam em fluxos estabelecidos pelas zonas de vizinhança. Assim, estas zonas, são também zonas de indiscernibilidade, pois se contrapõem a estratificação do molar.

De certa maneira, é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares. E que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de copresença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, pág. 64)

Nesse sentido, o estado molar se mostra na investigação enquanto a impossibilidade da obra se desvencilhar de um projeto artístico previamente pensado. Contudo, não penso aqui na construção de uma obra sem projeto, mas sim, perceber momentos em que o projeto dissolve os territórios rígidos e consegue criar novos agenciamentos e nesse sentido, se aproxima dessa relação molecular, operando, portanto, sobre a ideia de devir, que não busca criar uma relação análoga à obra projetada, mas que a partir da relação com ela, consegue trilhar outros caminhos, com certa referência ao projeto, mas capaz de trazer consigo singularidades dadas a partir do percurso do processo. O projeto perde sua carga dependente de um modelo prévio a seguir, e adquire força de devir, operando longe da ideia de um guia normativo. Ou seja, aqui há um projeto, mas não finalizado, um esboço, um ensaio de projeto. Seria, portanto, esta a relação que aqui está sendo investigada a partir de Tadeusz Kantor.

Contudo, aqui não se propõe fechar questões, apesar do leitor logo mais se deparar com um percurso processual marcado por três momentos distintos dos ensaios efetuados: os ensaios que tomaram o texto enquanto imagem, os ensaios que buscaram explorar os chamados espaços mortos e os ensaios que trouxeram o espectador enquanto

contribuinte do processo. É importante salientar que esses três blocos de ensaio não se encerraram nestes momentos e estão ainda em constante reconstrução.

Inicialmente gostaria de descrever como, metodologicamente, esse procedimento do ensaio se dá na pesquisa, para posteriormente trazer cada um dos três momentos pelos quais ele transitou.

Buscamos nos desvencilhar do predomínio do texto no trabalho, não no ponto de vista de negá-lo, mas na perspectiva de gerar novos modos de afetação desse texto, deslocando-o do posto máximo hierárquico, dialogando assim com o pensamento de Kantor (2008), que se recusa a encarar a montagem de um espetáculo como uma tradução para a cena, de uma transcrição ou mesmo de representar uma obra literária, tão pouco, interpretar, reproduzir, ilustrar, explicar ou atualizar.

Kantor não se submete ao texto, ele não se submete tampouco a ele mesmo próprio. O texto não é Deus, o Pai, mas não é tampouco simples pretexto. Não se deve negá-lo, mas saber que o objetivo da arte teatral não é, em nenhum momento, o de tornar manifestos partes e elementos de literatura, de materializar o escrito. (BABLET, 2008, pág. XXXV)

Para tanto, era importante para nós que o texto não fosse deixado para trás, o que para nós seria reafirmar a hierarquia dos elementos da cena. Nesse sentido o jogo de poder entre os elementos da cena continuaria a prevalecer.

Buscamos, portanto, trabalhar o texto a partir da ideia dele enquanto imagem. Esta proposta se deu a partir de um dos atores envolvidos no processo, que ironicamente era o autor do texto, mas que se viu na necessidade de instaurar um autoquestionamento da sua própria condição de autor. Na verdade, a proposta em questão estava na tentativa de dar ao texto escrito a possibilidade de transitar por realidades outras, sob a perspectiva de outros modos de operação que se distanciavam da palavra (enquanto sentido semântico) e começava a se reconfigurar em imagem. Iniciamos daí, uma série de experimentos que buscavam trazer para o texto a força da imagem.

Começamos, portanto, a desenhar passagens do texto, ao acaso, e daí numa experiência ao acaso ir reunindo essas diversas imagens, oriundas do texto. Acabamos construindo uma extensão do texto, dezenas do que chamamos de quadros foram desenhados, sem uma lógica linear, sem obedecer a sequência textual, sem necessariamente criar conexões entre um elemento e outro.

Tínhamos, portanto, um mesmo texto, mas este passava agora a se apresentar enquanto um texto em processo de imagem. Tomamos o texto em seu caráter processual, susceptível as intervenções, um texto que saía de seu estado acabado e se permitia mais uma vez ser trabalhado, fragmentado.

Após o texto ser colocado em processo, resolvemos, então experimentar a força desses quadros a partir de sua experimentação. Agora, mais uma vez o texto era reprocessado, onde aquelas imagens dos quadros, passavam a se configurar enquanto cena. Foi aí que começamos a traçar os modos de operação das nossas experimentações, tendo a tentativa e o acaso como elementos cruciais.

Em linhas gerais, após a descoberta dos quadros e do estabelecimento do ensaio enquanto procedimento de experimentação, atuamos na seguinte perspectiva: 1) Os quadros foram trabalhados isoladamente em um momento inicial de experimentação com objetos e com o espaço; 2) Foram estabelecidos mecanismos que possibilitaram a geração de condições de acaso; 3) Após ter estabelecido este mecanismo de geração de acaso, os quadros foram “ensaiados” para o público; 4) Uma vez percebendo que a obra está se tornando uma obra acabada os ensaios deverão ser suspensos – e aqui, enveredamos mais fortemente ao trabalho de Kantor, de modo a perceber no nosso próprio trabalho, o que o artista polonês efetivamente propunha para sua cena: “introduzir a acidentalidade, e mesmo a desordem” (KANTOR, 2008, pág. 11). Aqui, o acidente e a desordem devem ser percebidos como potência, pois ao contrário, na obra acabada, não mais susceptível a estas “perturbações”, se perde a potência, uma vez o processo se dando como encerrado.

O texto que trouxemos para o trabalho tem como título “Animus”. Este texto foi apresentado a mim pela primeira vez no ano de 2012. Tratava-se na ocasião, de um convite do autor, para que eu o dirigisse. Junto à essa apresentação deste texto, estivemos discutindo o caráter do trabalho a ser realizado. Em meio a uma inquietação que há algum tempo pairava em nossos processos de trabalho, onde estávamos cada vez mais voltando o olhar para a investigação de nossos processos de trabalho, resolvemos optar pela realização de um procedimento de criação que enfatizasse esta nosso interesse pelo processo, ou seja, em que pudessemos investigar a processualidade. Descobri a partir daí a possibilidade de iniciar uma investigação processual a partir desse trabalho com este texto sugerido pelo Motim. Trouxe, portanto, para tensionar este trabalho, os pressupostos de Tadeusz Kantor.

O convite foi aceito. “Animus” é composto por seis quadros - Guarda-Chuva, Corpos, Fisiologia Animal, Agulha Assassina, Maquina de Gritos, Clown e Tv – o texto não possui estrutura dramática formal, os quadros são independentes uns dos outros tendo alguns que se dão por meio de réplicas e outro por narrativas de ações. O texto apresentava enquanto um teatro sem conflito explícito, portanto, não linear, como diversos fragmentos operando simultaneamente, o que sugeria uma carga de processualidade poética.

Desse modo, como dito anteriormente, a partir do estabelecimento do ensaio como procedimento de trabalho, começamos a realizá-los dentro do processo de investigação e nesse sentido este procedimento passou a se tornar uma poética pautada na potência do inacabado.

A seguir estão descritos modos como os ensaios ocorreram, ou seja, a singularidade de cada momento do ensaiar. É importante deixar claro que o procedimento se dava como o a presença da plateia, contudo não se tratava de uma apresentação de um espetáculo e sim, como dito aqui, um ensaio onde os atores conversavam sobre um possível roteiro de ações, que de acordo com as imagens trasposta do texto, as ações cênicas ocorriam segundo. Ou seja, a pauta acordada, mas não era fixa.

Primeiro grupo de ensaios [O texto é imagem, a imagem é texto]

Logo de início, o trabalho tendeu fortemente para um diálogo entre a palavra escrita e a imagem. Começamos a transpor em imagens o que tínhamos em forma de texto, criando o que por agora estamos chamando de “imagem sintética” não só de cada um dos quadros do texto, mas como de passagens em trânsito, que não necessariamente dizem respeito a um todo do quadro. Muitas imagens vinham de pedaços, fragmentos ou mesmo na passagem de um fragmento a outro.

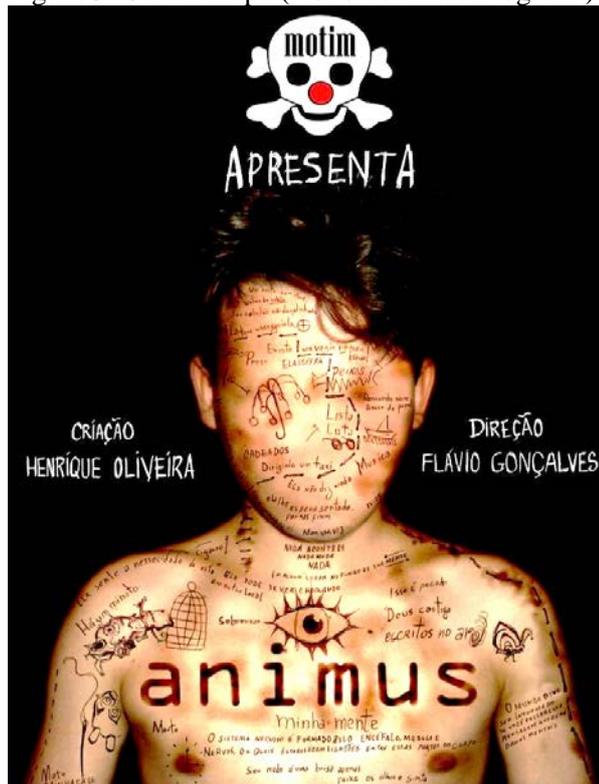
Nesse sentido, esta perspectiva se aproxima do fenômeno instaurado em meados dos anos de 1970, em que a cena se mostra na busca por possibilidades não-literais,

assim como afirma Lehmann (2007), contudo, ainda mais que isso, seria talvez uma aproximação do teatro com as artes visuais, de modo que:

A superação do corpo semântico proporciona novas forças ao teatro moderno e ao teatro pós-dramático. Um fato peculiar do teatro recobra seus direitos: nele se aplica a fórmula “a sensualidade subverte o sentido”. Pode-se ilustrar essa circunstância mediante a comparação entre uma cena teatral e uma pintura que é nela citada. A fixação de todos os dados sensíveis em uma pintura se oferece ao olhar como composição estética de tal maneira que cada detalhe, “eternizado” pela imobilização, pode ganhar uma plenitude de significado (...) (LEHMANN, 2007, pág. 334)

Desse modo, temos uma coleção fragmentos que apresentam o texto de maneira imagética. A partir deste momento, estivemos passando por um longo período de reflexão acerca de como estes fragmentos que se apresentavam enquanto imagem poderiam ser mais uma vez traspostos, mas dessa vez em ação, em cena.

Figura 5: Cartaz-mapa (rastros de uma cartografia)



Fonte: Acervo da Trupe Motim

Eis aí a tentativa operando no nosso processo, que se estabeleceu desde nossos primeiros experimentos enquanto uma chave operativa. Uma vez pensando a obra enquanto um processo de poética do inacabado, a partir dos trabalhos de Tadeusz Kantor, fomos nos desvencilhando da ideia de obra acabada e por conseguinte,

passamos a trabalhar sobre a perspectiva do devir, do experimento, do incerto. Assumimos a possibilidade de constante retorno ao meio, ao processual, desviando constantemente de um possível produto acabado ou mesmo despreocupado com a constante reconstrução. Resolvemos, a partir daí, pensar modos, a partir da tentativa, de transpor aquela imagem em uma sequência de ações, que por sua vez não perdesse os elementos que deram disparo para a criação e que ainda tivessem uma identificação com os fragmentos delas surgidos. Pensamos também de que modo essa imagem, a partir da ideia de um trabalho em processo, poderia ser afetado por elementos, tais como os objetos que trouxemos para o trabalho, e estivesse em constante devir.

Nesse processo de transposição do texto para a imagem, estivemos adentrando no campo da sensação, uma vez que queríamos fugir da figuração, do ilustrativo e do narrativo e, assim como nos diz Deleuze (2007), a maneira de ultrapassar esses aspectos seria por via da sensação que “(...) é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê (...)” (DELEUZE, 2007, pág. 42). Assim, um dos integrantes da Trupe Motim, Henrique Oliveira, propôs trabalhar as imagens de seu texto por via da sensação, onde a partir da leitura e de estímulos sinestésicos provocados pelos demais atores-pesquisadores do processo durante os laboratórios de construção das imagens, essas eram sendo produzidas em tempo real, em um verdadeiro processo de construção de dados de pesquisa e de material de cena: uma série de imagens que iam surgindo durante os trabalhos. Nesse processo de construção das imagens, Henrique esteve trabalhando com os demais atores-pesquisadores em espaços como uma sala-laboratório, ruas da cidade, mercados, praças e etc. O processo se dava sempre na seguinte esquemática: deslocamento para o local de experimentação; leitura de trechos do texto que poderiam ser sugeridos previamente ou escolhidos ao acaso; realização de ações nos locais escolhidos a partir da resposta corporal dos atores-pesquisadores, suas afetações e estímulos sinestésicos e posterior construção da imagem por Henrique Oliveira, que se dava tanto da sua experiência vivenciada ativamente ou de sua experiência sensível a partir do olhar.

Assim, no texto teatral temos por um lado o fragmento pré-estabelecido (molar), encerrado, escrito no papel sem ser trabalhado e problematizado, que na perspectiva de Deleuze e Guattari (1997) não entram em estado de devir, por não permitir que as partículas no fluxo de velocidades e lentidões, possam alcançar as linhas de vizinhança, permitindo com isso uma série de novas recriações, desdobramentos, de diálogos entre

quadros, agenciamentos, dissolução e por outro lado temos a reconstrução de territórios (molecular), que nesse caso, deixa o papel para se tornar ação, mas não no ponto de vista da representação, repetição mecânica, mas na perspectiva da geração de diferença.

Optamos, portanto em trabalhar com o acaso. Assim, os fragmentos seriam escolhidos pela plateia, sorteados ou escolhidos no momento presente pelos atores, dando ao experimento a possibilidade de um novo acontecimento a cada nova sessão, buscando (lembrando sempre dessa busca a partir da tentativa) assim, que o teatro se desse enquanto potência.

CORPOS

(Braços, cabeças, pernas de bonecas, trapos e botões espalhados pelo chão. Um homem segura uma boneca).

(O homem rega um osso plantando em um vaso).

(trecho do texto animus)

Figura 6: Desenho de transposição da cena para imagem



Fonte: Henrique Oliveira

GUARDA-CHUVA

Um homem, seu rosto não tem nenhuma expressão, nada de olhos, nariz, boca, apenas uma grande casca. Este ser está acorrentado numa pena. Ele segura um guarda-chuva na qual não tem tecido e nas pontas das armações.

Figura 7: Trabalho de transposição do texto escrito para imagem



Fonte: Henrique Oliveira

Nesse momento, começamos a dialogar com um aspecto bem particular do teatro da morte de Kantor, onde no jogo do acaso os corpos se mostram como que no seu momento original, pensando aqui numa relação muito mais de um golpe de presença física do ator do que uma mera delimitação de uma origem, estabelecendo um procedimento de criação, um jogo de construção poética. Esse momento presente, essa “apresentação” só é possível a partir deste impacto original. Ele gera e é gerado por

momentos originais, lidando com o novo, abrindo possibilidades, pois nunca é fixado, está sempre em estados movediços de presença como força corpórea, portanto, imanente.

Kantor aponta para a decisão do primeiro ator em se colocar em destaque perante o ato ritual, numa atitude comparada a uma verdadeira heresia. O sujeito que rompe com a ordem estabelecida, que avança para fora do coro, que desestrutura o comum, o corriqueiro do teatro clássico em um ato que rompe com o formalismo instaurado e que por desviar dos padrões previsíveis navega pela incerteza próxima aquela que se gera a partir do acaso. Uma presença como força corpórea, portanto, imanente.

Com certeza este ato foi julgado como traição às antigas tradições e as práticas de culto; viu-se nele uma manifestação de orgulho profano, de ateísmo, de perigosas tendências subversivas; aos gritos falam-se em escândalo, em amoralidade, em indecência; olhou-se o homem com desprezo como a um bufão grosseiro, um cabotino, um exibicionista, um depravado. O próprio ator, relegado para fora da sociedade, terá feito tanto inimigos cruéis quanto fanáticos admiradores. (KANTOR, 2008, p. 202)

O acaso opera na criação de repetidos momentos de estranhamento, tal qual Kantor traz no exemplo do ator que gerou o choque do ato de irrupção do comum. Do mesmo modo operam as obras de Marcel Duchamp (1887-1968), sendo este inclusive um artista com quem Kantor dialoga em seu pensamento artístico. Poderíamos pensar neste ato de irrupção em meio a atitude transgressora instaurada nos *ready-mades* – antiobras de arte, como afirma Octávio Paz (2008), ou ainda perceber tanto neste gesto de Duchamp, como no exemplo de Kantor do ator que rompe com a normatividade da cena, que “a contradição é a essência do ato (...)” e que “é crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos” (PAZ, 2008, pág. 23). Estranhamento causado pela quebra do corriqueiro, da transgressão do habitual e, portanto, um verdadeiro ato profano do ponto de vista da quebra de verdadeiros rituais do comum. Seria, então, o acaso sendo gerador desses repetidos atos originais, como que se o teatro pudesse enfim trabalhar sempre na perspectiva do ato inaugural, pois por mais que exista a defesa deste como uma arte do efêmero, assim como a dança, é possível que mesmo assim, esta efemeridade não dê conta da criação de momentos inaugurais. Contudo, é importante entender que este ato inaugural, se mostra enquanto gerador de diferença e por isso se apresenta enquanto ato incomum, sendo esta a potência que se dá na repetição de diferença.

Foi nesse momento, uma vez estabelecido os procedimentos para os experimentos e depois de já ter realizado 3 sessões que a investigação desse processo de criação se encontrou com a ideia de projeto poético. Assim, tendo como referência escritos de Cecília Almeida Salles (1998), especificamente na problematização de trabalho artístico e de projeto poético, estivemos revisitando nossa proposta no âmbito conceitual e posteriormente no âmbito prático. Foi a partir do momento que paramos para repensar nosso projeto poético, que novas proposições foram surgindo, em um movimento que se mostrava em sua carga também processual.

Estive a partir daí, ainda mais fortemente refletindo acerca da arte enquanto processo. Foi talvez este momento, primordial para o desenvolvimento da pesquisa, uma vez que a partir daí, fomos provocados e estivemos repensando e reelaborando os procedimentos, buscando novos elementos, problematizando a partir de leituras, todo o trabalho que havia sido efetuado até o momento, bem como estabelecendo novos rumos ou mesmo desdobramentos daquilo que tínhamos em mãos.

Figura 8: Trabalho de transposição do texto escrito para imagem



Fonte: Henrique Oliveira

Figura 9: Cena do experimento “Animus”



Fonte: Acervo Trupe Motim

Figura 10: Cena do experimento “Animus”



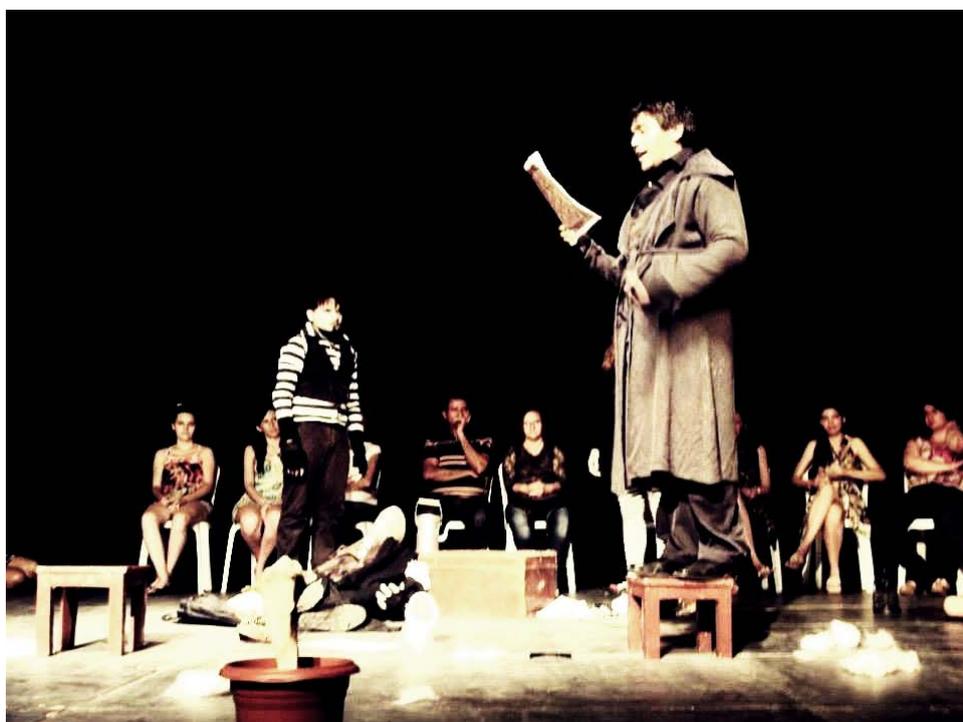
Fonte: Henrique Oliveira

Figura 11: Cena do experimento “Animus”



Fonte: Henrique Oliveira

Figura 12: Cena do experimento “Animus”



Fonte: Henrique Oliveira

Segundo grupo de ensaios [Descobrimos espaços mortos]

Busquei, portanto, traçar novas perspectivas para o trabalho, ainda sob o ponto de vista da tentativa e tendo como provocação dois aspectos que ainda não tinham sido explorados de maneira contundente.

Esses novos procedimentos a serem investigados seriam o espaço e como este poderia interferir de modo a afetar os atores e com isso permitir a construção de material para a cena e a plateia que a partir de agora seria explorada de maneira diferente, incorporando-se no trabalho de modo a contribuir quase que como num processo de coautoria.

A questão do espaço foi trabalhada a partir da ideia de “espaços mortos” ou “lugares mortos”, termo que surgiu dentro de nossos experimentos.

A noção de “espaço morto” dialoga com o conceito de “realidade degradada” proposta por Bruno Schulz (1961) ao escrever “*Traité des mannequins*” onde estabelece a relação dos manequins enquanto possibilitadores de uma segunda gênese do ser humano, ou seja, o manequim enquanto um substituto do ser humano, como que em um processo de segundo nascimento, segunda vida. Apesar da obra de Schulz servir como plano de fundo para o espetáculo “*A classe morta*” (1975) de Tadeusz Kantor, diferentemente, este artista percebe outro aspecto do manequim não enquanto uma “segunda chance” para o ser humano, mas como parte integrante desse ser, cheio de memórias e experiências, sempre tendo o manequim acoplado em seu corpo, como um verdadeiro fardo, um fardo de memórias. Nesse sentido, em nenhum momento Kantor busca substituir o ator pelo manequim, mas anexar este manequim ao corpo do ator, de modo a percebê-lo enquanto este prolongamento potente do corpo. Para Schulz não existe matéria morta, pois o estado de morte é apenas uma aparência e esta realidade degradada seria, uma nova noção para criação artística. Já Tadeusz Kantor nos fala a respeito de uma “realidade de classe mais baixa”. Tanto Schulz como Kantor, personificam o estado de morte na figura do manequim, contudo para o primeiro o manequim é utilizado como um processo de segunda gênese, uma tentativa de renascimento, da colocação de um novo corpo em vida e já para o segundo este deve se dar como um objeto que se prende ao corpo e transforma-se em um parceiro, carregando em si um o duplo sentido quando vemos ao mesmo tempo a imagem do homem e do

objeto. Uma vez que Schulz personifica a matéria morta, Kantor dá à matéria viva traços da matéria morta.

Nesse sentido, entendendo alguns espaços como portadores dessa matéria morta, estando dentro desta “realidade degradada” ou mesmo desta “realidade de classe mais baixa”, estes comportam em si a capacidade de instauração de uma segunda gênese, bem como tornar-se parceiro do ator, emprestando a estes os traços da matéria morta para estes seres portadores de vida.

Começamos a buscar, portanto, o espaço como mais um elemento para a efetivação dessa segunda gênese. Não buscamos do ponto de vista da total ideia de Schulz, mas a segunda gênese do ponto de vista de Kantor, enquanto traços da matéria morta, do espaço apresentando-se como um prolongamento do corpo do ator, como possuidor de rastros de memória uma vez que toda a construção poética aqui em jogo já se dava sob esta perspectiva – com a inserção de objetos de segunda ordem, um texto em desconstrução, imagens desenhadas em rascunho, bem como o próprio procedimento, que continha em si um aspecto de degradação, uma vez em meio as condições de incerteza geradas pelo acaso e inclusive o próprio caráter de inacabado da obra. Assim o espaço viria a potencializar poeticamente esses outros elementos de criação. Assim o espaço passou a ser encarado em seu aspecto de morte aparente que traz em si memórias, presenças e virtualidades que podem ser acessadas e capturadas e com isso tornar-se elemento de geração de material de cena.

Figura 13: Casa abandonada em ruínas, em Quixeré – Ce, onde foi realizado um dos ensaios



Fonte: Henrique Oliveira

Ainda sobre as virtualidades presentes nos espaços mortos, tomo como referência as palavras de Deleuze (1997), que nos fala que:

Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. Essa névoa eleva-se de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais se distribuem e correm as imagens virtuais. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou de indeterminação. Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual (“no centro da nuvem do virtual está ainda um virtual de ordem mais elevada... cada partícula virtual rodeia-se de seu cosmo virtual, e cada uma por sua vez faz o mesmo indefinidamente...” (DELEUZE, 1997, pág. 49)

Foi nessa perspectiva que partimos para a experimentação com os espaços mortos. Tendo como provocação o conceito de trabalho e este sendo problematizado a partir da ideia de trabalho artístico, nos encontramos na busca de experimentarmos em algum espaço que comportasse esse estado de morte, que nos desse elementos dessa matéria morta e que proporcionasse essa nova gênese, do ponto de vista dado pelo desdobramento de Tadeusz Kantor.

Esses objetos, principalmente aqueles da “realidade de classe mais baixa”, estão necessariamente associados a espetáculos que se realizam fora dos espaços tradicionais de teatro, fora da divisão tradicional entre palco e plateia, ou seja, entre ator e público. Nesse espaço “encontrado”, o objeto pode ser liberado de toda e qualquer possibilidade de servidão utilitária. (CINTRA, 2008, pág. 104)

Encontramos nessa busca uma casa em ruínas na qual poderíamos explorar este aspecto dos espaços mortos. Isso se deu já tendo como pressuposto a ideia do trabalho do artista enquanto um gerador de transformação, e nisso, pela primeira vez no processo o espaço passava a ter uma participação diferenciada, não mais sendo apenas plano de fundo, não mais agindo apenas como cenário para o experimento cênico, mas estando desta vez enquanto elemento de afetação dos atores e com isso gerador de possibilidades, tal como acontece com as imagens nas quais começamos a trabalhar no início do processo: o trabalho artístico enquanto ato de transformação operando.

Figura 14: Outra visão da casa utilizada em um dos ensaios, em Quixeré



Fonte: Henrique Oliveira

O espaço morto, abandonado, deixado para trás, tomado pela incapacidade de utilidade, marcado pela realidade do dejetos, da podridão e da morte compôs junto aos atores, as imagens e os objetos nos quais já eram presentes na experimentação cênica.

Figura 15: Ensaios ocorridos dentro da casa em ruínas em Quixeré



Fonte: Acervo Trupe Motim

Figura 16: Ensaios ocorridos dentro da casa em ruínas em Quixeré



Fonte: Acervo Trupe Motim

Figura 17: Ensaios ocorridos dentro da casa em ruínas em Quixeré



Fonte: Acervo Trupe Motim

Figura 18: Ensaios ocorridos dentro da casa em ruínas em Quixeré



Fonte: Acervo Trupe Motim

Nesse sentido este espaço carrega em si uma atualidade degradada. Uma série de virtualidades a partir da relação com um espaço singular, fora de qualquer categoria estável, marcado pela ruína, por uma vazão de classificação.

Terceiro grupo de ensaios [receptor-criador]

Partimos para um novo experimento onde teríamos a plateia como elemento de afetação, assim como estivemos experimentando com o espaço. Nessa perspectiva, assim como os espaços, cada pessoa que assiste a uma obra é única e carrega consigo sua carga de subjetividade. Assim, estabelecemos que o procedimento realizado para se obter a interferência da plateia deveria acontecer de modo a nunca manter as propostas surgidas para outras sessões.

Tendo a tentativa como premissa, percebemos que cada sessão deveria ser única e cada plateia afetaria de maneira singular o experimento. Então, neste momento não estávamos tentando colher elementos para a cena, no sentido de fixá-los, mas, muito mais a partir de operações do acaso, tornar cada sessão uma experiência única e próxima daquilo que Kantor nos fala sobre a condição de morte enquanto a instauração de momentos inaugurais.

Em face daquele que permaneceu deste lado aqui, um homem se levantou exatamente semelhante a cada um deles e, no entanto (em virtude de alguma operação “misteriosa” e admirável), infinitamente longínquo, terrivelmente estranho, como que habitado pela morte (...) ele perceberam a imagem do homem, gritante, tragicamente clownesca, como se eles o vissem pela primeira vez, como se acabassem de ver a si mesmos (KANTOR, 2008, pág. 202)

Aqui está em jogo, no sentido performativo, a abertura da percepção e de desnaturalização do habitual, portanto, se dando como uma brecha e uma fissura no que é corriqueiro. A morte enquanto perturbação do naturalizado, do normal. É como nos fala Antônio Araújo, a respeito do que ele nos traz como encenação performativa:

A encenação performativa, nesse sentido, vai buscar justamente se libertar da construção da unidade, do discurso homogêneo e do sentido articulador. Ela procurará se deixar atravessar por sentidos, por linhas de força, por heterogeneidades materiais, discursivas e de linguagens. Ao invés da “produção de sentido”, busca-se como na performance, a “produção de presença”, ao

invés da “organização simbólica”, da “homogeneização dos materiais” ou da amarração de um sentido, emergem “pedaços de sentidos”, possibilidades tateantes de significação, postas em movimento e em contato, por ação do diretor. (ARAÚJO, 2009, pág. 257)

Nesse sentido, essa encenação ainda de acordo com Antônio Araújo (2009) se objetiva muito menos no que ele chama de uma amarração estética e vai de encontro com a possibilidade da produção de experiência, assim a encenação deve, como afirma Lehmann (2007) “mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida” (LEHMANN, 2007, pág 224)

Pensamos, portanto, na plateia lançando estímulos para os atores, bem como estes sendo resultantes de outros estímulos lançados para a plateia pelos próprios atores. Assim neste momento inicia-se um processo de retroalimentação onde nem somente atores afetam a plateia e nem somente a plateia afeta os atores, mas ambos se afetam e são afetados.

Este processo de atravessamento sensível dialoga com a ideia de propriocepção em Hubert Godart (2001) que vai além de um percepção do artista da cena, seja ele o ator, dançarino ou performer, apenas de seu corpo ou das partes de seu corpo, ele vai nos trazer a ideia de um corpo enquanto *soma*, um corpo da experiência, da vivência em seu próprio espaço-tempo.

Enquanto dispositivo poético trouxemos a questão das imagens, anteriormente citada, para trabalhar com a plateia. Nesse sentido, assim como realizamos a transposição para imagem, do texto que tínhamos inicialmente, propomos à plateia a criação de imagens, dessa vez não a partir do texto, mas a partir das imagens que já apareciam presentes no experimento.

Figura 19: Ensaio realizado no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. No momento, a plateia se insere na cena, criando em tempo real com os atores



Fonte: Acervo Trupe Motim

A exemplo desse procedimento, temos a imagem acima, que se formou a partir do desenho realizado por um integrante da plateia. Também nessa imagem, podemos visualizar uma mulher sentada com um véu vermelho sobre sua cabeça. Esta mulher não se tratava de uma atriz da Trupe Motim, mas sim mais uma pessoa da plateia que foi convidada a jogar junto com os atores. Assim, duas relações foram criadas, uma do espectador que cria uma imagem a ser encenada e outra se torna atriz na obra.

A intervenção da plateia no trabalho firmou ainda mais fortemente a questão da tentativa, bem como proporcionou ainda mais que o elemento do acaso operasse dentro da experimentação. Agora, tínhamos também o espectador contribuindo na construção da obra no momento presente a partir do sorteio de quadros aleatoriamente. Desta forma, o acaso que antes era trabalhado no sortear dos quadros a serem encenados pelos artistas, desta vez estava presente também na imprevisibilidade que se dá a partir do momento que temos como parceiro um componente da plateia, um sujeito repleto de subjetividade, onde não mais dependemos apenas do jogo com um objeto, mas também com o jogo estabelecido entre pessoas – atores e público que se mostram, então, na condição de performers. Nesse jogo “aceitar a intervenção do imprevisto implica em compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que

ele fez. Admite-se, assim, que outras obras teriam sido possíveis” (SALLES, 2004 pág. 42). É nesse lugar do possível que buscamos investigar durante o trabalho prático na pesquisa, não apenas admitindo outros possíveis, mas capturando esses possíveis e incorporando-os ao projeto poético, ou seja, tornando esses possíveis em executáveis. Essa incorporação dos possíveis se dão do mesmo modo que Kantor trabalha com a realidade, não no sentido de representa-la, mas de anexá-la, em um processo de captura. Assim, temos aqui um processo de captura desses múltiplos possíveis.

É exatamente nessa perspectiva que o trabalho aqui em processo caminha, em diálogo com Cecília Salles (2004), a obra se configura, portanto, em uma múltipla rede de possibilidades sendo com isso aberta ao deslocamento, a descoberta de novos elementos a cada nova sessão. Nesse sentido a obra se abre ao devir, a medida que não se preocupa mais com a mera representação, que não busca a imitação, mas acima de tudo, busca se deixar atravessar por elementos que possibilitam o seu deslocar do comum e do habitual. Aqui, por tratar-se de uma operação de devir, não se trata de uma obra antes projetada, mas sim uma obra que se faz a partir dos estímulos do processo. E talvez nesse sentido, a plateia tenha uma operação significativa, pois além da mera observação da obra, ela também se mostra como elemento que além de ser afetado pelo trabalho artístico também é capaz de num movimento de troca, também afetar de maneira significativa o processo em questão.

Seria este, portanto, o projeto poético em que estamos imersos, uma vez pensando a partir de Cecília Salles (2009):

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 2009, pág. 44)

E nesse caso, o projeto pessoal, singular e único aqui em questão, além de ter envolto seus aspectos mais íntimos e singulares, transita também pelo território do imprevisto. É nessa tensão que se estabelece o caminhar do processo, sem meta prévia, construindo a cada novo passo o caminho a ser percorrido. Nesse sentido o caminho nunca é unilateral, nunca se dá em forma de reta, mas tangencia e é atravessado por vetores que se configuram enquanto circunstâncias surgidas interna ou externamente ao processo, mas que são imediatamente incorporadas, pois geram perturbações no sentido

de trazer sempre uma perspectiva de constantes desvios do que pode estar se mostrando como fixo, ou seja, o processo sofre fortemente, as influências do contexto em que está inserido.

É importante ressaltar que a mera constatação da influência do contexto não nos leva ao processo propriamente dito. O que se busca é compreender como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra, em como a realidade extrema penetra o mundo que a obra apresenta. (SALLES, 2009, pág. 45)

Além desse aspecto trazido por Salles, como contexto operam ainda no nosso trabalho os elementos materiais que nos atravessam, sendo a questão do espaço e sobretudo a questão do espectador. Neste caso, este não é somente um contexto que influencia em um jogo de co-pertencimento, de um lugar ou época, mas à imersão mesma do espectador em cena ou mesmo outro ator ou outros atores que se põem em processos de devir.

Por outro lado, é interessante pensar também no aspecto da obra enquanto um contínuo. O pensar a obra e o próprio processo, estes se confundindo, a partir da ideia de uma continuidade. Para este processo aqui descrito, o que fica é a perspectiva de que a infinidade do fluxo da tentativa possibilita, talvez, de certo modo desviar daquilo que se mostra enquanto objeto acabado, a obra eternizada.

Aqui interessa, talvez, como a cada nova sessão ir traçando uma rede de possibilidades e nesse sentido não existe o ponto final e sim, fluxos que atravessam e entrelaçam cada vez mais a rede de criação.

[DES] LINHAGEM

Pensar a cena contemporânea requer um trabalho de construção rizomática. Engendrar o pensamento numa lógica não binária, a partir de princípios de conexão e heterogeneidade em que qualquer ponto do rizoma pode se conectar com qualquer outro ponto do rizoma, de multiplicidade onde se dissolve o uno do sujeito e do objeto, sem pontos e sem posições, apenas a partir de linhas de multiplicidade, bem como no princípio de ruptura a-significante que se dar à medida que o rizoma pode ser rompido ou interrompido, mas sempre recomeça formando territórios de estratificação, significação e organização. Esse rizoma possui também linhas que explodem em movimentos de fuga e desterritorialização, como nos fala Deleuze & Guattari (1995). Nesse sentido, a cena contemporânea, por mim entendida a partir dos princípios do rizoma em Deleuze & Guattari (1995) se mostraria em uma constante desconstrução, sendo esta talvez capaz de estabelecer um novo estatuto do real, longe da lógica binária do centro e da periferia, trazendo consigo disjunções e pulsações a partir dos movimentos de ruptura dos territórios e dos movimentos de reterritorialização, tornando com isso, potencializadoras do múltiplo e do devir: distanciando-se da representação, da imitação e da relação de analogia, ou seja, aqui encontra-se relações de territorializações e desterritorializações – afetar e se afetado, velocidades e lentidões de partículas e com isso movimentos de troca.

A cena contemporânea se mostra polifônica e polissêmica. E essa característica de multiplicidade exige que se estabeleça para esta discussão, que tipo de cena contemporânea seria esta que está sendo levada em consideração aqui neste trabalho, uma vez admitindo que na sua complexidade e multiplicidade, seria um erro trabalhar a partir de generalizações. Esta escrita, se por um lado busca se distanciar das generalizações, por outro lado procura romper com os rótulo e da imposição normativa. Como nos fala Josette Féral, “não podemos agrupar a multiplicidade de práticas de todo esse período em uma só entidade, que partilharia as mesmas características” (FÉRAL, 2009, pág. 267). Assim, a autora nos alerta para a possibilidade que a cena contemporânea tem em se mostrar em suas diversas manifestações e por tanto não seria correto pensar em um aspecto generalista dessa cena. A pesquisadora afirma ainda, a respeito da cena contemporânea e suas práticas, que essas são:

múltiplas, excessivamente diversificadas e às vezes não apresentam nenhuma ligação uma com as outras. Logo designá-las sob um termo genérico me parece um pouco abusivo e forçosamente aproximativo (...) (FÉRAL, 2009, pág. 267).

Assim esta cena contemporânea se aproxima daquela pautada em um teatro performativo, não sob um ponto de vista de rotulação, como mesmo já foi levantado acima, mas a partir da própria ideia deste teatro que ainda segundo Féral (2009) se constitui enquanto “uma ilha nesse oceano do teatro tradicional” (FÉRAL, 2009, pág. 260).

Esta cena é, portanto, descontínua e é regida por tempos outros e nesse sentido se aproxima daquilo que Deleuze (1992) estabelece enquanto ‘imagem-tempo’, a partir do seu pensamento sobre o cinema e nisso estabelece um outro modo de reconhecimento do tempo em relação a ‘imagem-movimento’. Por imagem-movimento podemos entender esta, ligada a um regime clássico em que uma imagem se dá como prolongamento da outra, sendo estabelecido neste sentido, um tempo cronológico. Além disso, a imagem-movimento estabelece uma percepção sensório-motora, onde “as ações encadeiam-se com percepções, as percepções se prolongam em ações” (DELEUZE, 1992, pág. 68). Já na imagem-tempo, temos o estabelecimento de um tempo crônico, cristal que se contrapõe ao orgânico da imagem-movimento.

O tempo não resulta mais da composição das imagens-movimento (montagem), ao contrário, é o movimento que decorre do tempo. A montagem não desapareceu necessariamente, mas muda de sentido, torna-se “mostragem”, como diz Lapoujade. (DELEUZE, 1992, pág. 69-70)

A cena contemporânea aqui em questão passaria, então, a exercer este modo de imagem-tempo, uma vez que rompe com o cronológico, dando margem a aspectos de um tempo crônico, que é maturado e potencializado em cena.

O efeito teatral de imobilidade produzido pelas estéticas da duração e da repetição tem notável consequência de introduzir na percepção do teatro o foco na imagem-tempo, a específica disposição perceptiva para a contemplação das imagens. Ao ativar a percepção teatral essa disposição que antes só estava em jogo nas artes plásticas, o teatro passa a fazer parte da problemática da temporalidade dos fatores visuais. (LEHMANN, 2007, p. 313)

Aqui o tempo se dá a partir das espacializações, rompendo com a ideia de linha e de elementos temporais colocados em sequência para a ideia de elementos temporais justapostos, a partir de um processo de acumulação, assim como nos assemblages e na *collage* e por isso mesmo sua narrativa é composta pela simultaneidade. Eis aqui uma

forte interferência da imagem, nessa cena contemporânea que não mais se vê em dependência do texto dramático, dando abertura ao jogo imagético, dialogando fortemente com esses elementos, oriundos das artes visuais. Assim, a *assemblage*⁶ que estabelece verdadeira acumulação dos elementos, numa experimentação não só da forma como da textura, da profundidade, gerando camadas e a *collage*⁷ que introduz um modo de criação não linear, em que os objetos da criação são colocadas de maneira a se intercruzarem, criando inter-relações, se mostram enquanto elementos da cena teatral contemporânea. Na *collage* opera a mostragem de elementos, fazendo com que estes se choquem, explicitando uma ruptura a-significante (pois o corte pode se dar em qualquer lugar, em qualquer combinação), bem como o teor performativo, pelo toque visual em jogo.

Nessa perspectiva a imagem ganha força em contraponto ao texto enquanto narrativa linear e se apresenta como potencializadora do estabelecimento de uma relação sinestésica da cena. Inclusive aqui, os encenadores deste teatro contemporâneo começam a jogar com outros recursos midiáticos como o vídeo, que traz uma tensão provocada entre o paralelismo do movimento, quase que se dando numa segunda qualidade de tempo do movimento. Gera-se uma duplicidade que não é mera representação, mas, uma dilatação virtual do corpo, com alterações de cores, luz e enquadramentos que em comparação com o corpo vivo do ator, a partir do jogo de captura visual do espectador. Esse compartilhamento entre real e virtual, gera verdadeiro efeito de presença e co-presença de um mesmo corpo ou mesmo a produção de uma multiplicidade de um mesmo corpo.

Diversos encenadores contemporâneos se valem desse recurso para a construção imagética da cena, a exemplo disso temos a peça *Calígula* (1996) do grupo Holandês *Het Zuidelijk Tonee* dirigido por Ivo Van Hove onde a imagem midiática ganha força junto aos corpos dos atores em cena instaurando com isso esse efeito de co-presença ou mesmo de uma tele presença.

⁶ Na *assemblage* opera o princípio da acumulação de elementos para gerar o objeto artístico. Jean Duduffet é um dos nomes mais significativos neste modo de produção artística.

⁷ Na *collage*, opera a relação de sobreposição ou mesmo junção de imagens. Tem como importante influencia os movimentos cubista, o dadaísmo e o surrealismo.

Figura 20: Peça Caligula (1996) do grupo holandês Het Zuidelijk Tonee dirigido por Ivo Van Hove



Fonte: <http://comcom.uvt.nl/e-view/99-1/groot.htm>

Com o auxílio de câmeras visíveis, os movimentos e as falas dos atores são registrados e reproduzidos paralelamente em monitores - mas frequentemente modificados, mais lentos ou acelerados, parados, combinados com material pré-filmado. Assim, pode surgir no espectador uma incerteza sobre quais imagens são “reais” (provenientes da apresentação a qual ele está assistindo) e quais não são. O que ocorre aqui é uma intensificação e uma desconstrução do teatro em vários níveis. Por um lado, o teatro “vivo” é posto em suspensão e passa a ser uma ilusão, um efeito de uma máquina de efeitos. Por outro lado, experimenta-se na atmosfera intensa e vital do trabalho uma tendência inversa: a tecnologia das mídias é teatralizada. (LEHMANN, 2007, pág. 384)

Encenadores como Bob Wilson, por exemplo, vão trazer em suas obras esta perspectiva temporal da imagem, que além disso, também é apontado por trazer em sua encenação elementos próximos daqueles da fotografia. A capacidade de causar na sua presença a pausa do sentido, o teatro desses encenadores, foram apontados como possuidores daquilo que Roland Barthes chamou de “*punctum*” na fotografia.

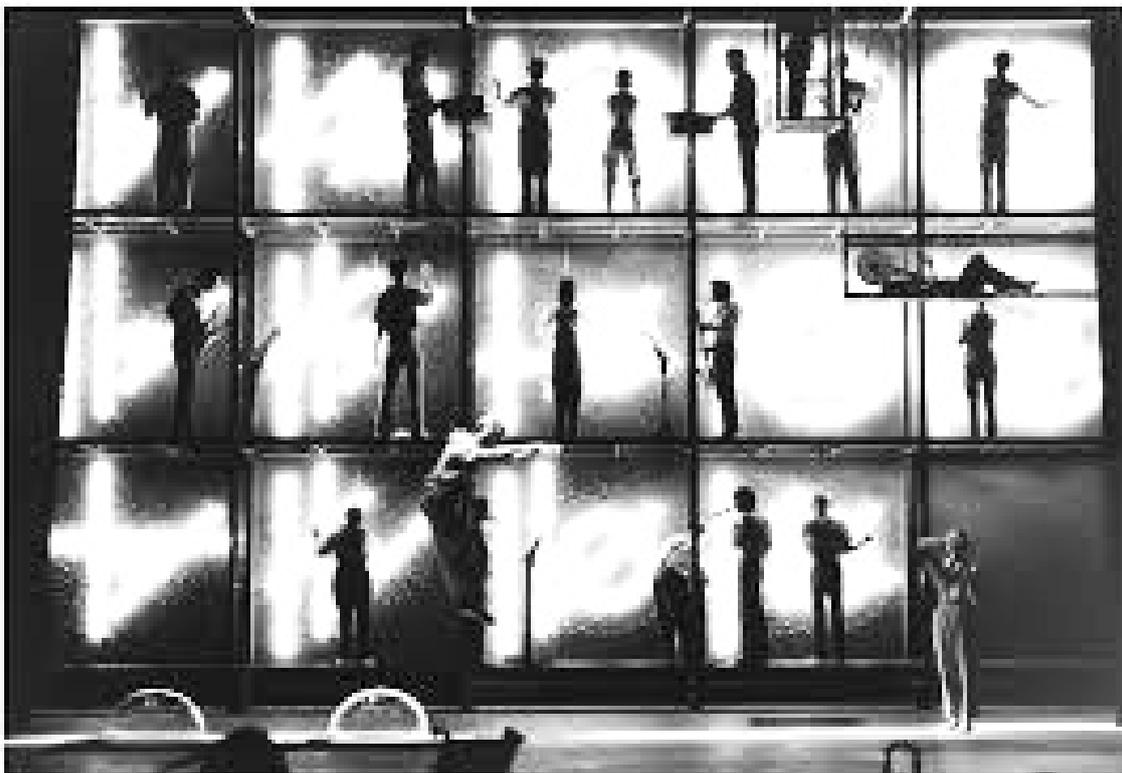
Trata-se do detalhe ocasional, da singularidade que o teatro pós-dramático leva ao espectador: à visualidade opaca dos corpos, a sua peculiaridade não-conceitual, talvez trivial, que não se pode denominar, à idiossincrática graciosidade de um andar, de um gesto, de uma postura, de uma proporção corporal, de um ritmo de movimento, de um rosto. (LEHMANN, 2007, p. 337)

Figura 21: Bob Wilson – Ópera dos três vinténs



Fonte: <http://mrzieg.com/blog/2012/11/zieg-viu-a-opera-de-tres-vintens-com-berliner-ensemble-sp/>

Figura 22: Einstein on the Beach (1994) – Bob Wilson e Philip Glass



Fonte: <http://lespaced.blogspot.com.br/2012/01/einstein-on-beach-1976-bob-wilsonphilip.html>

Portanto, o teatro de Bob Wilson⁸ se dá como grande representante dessa cena contemporânea que percebe na imagem uma das suas forças.

Renato Cohen (1998) delimita a cena contemporânea enquanto campo de configuração, sendo desse modo expandida para as relações de imagem e ação, da cena cultural, da cena midiática, bem como da cena mental. Segundo o autor esta cena contempla na sua configuração o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros, assim como prevê um grau zero da representação ou mesmo sua dissolução.

Conjuga-se a cena da perplexidade, do paradoxo, da crise, da numinosidade: Malévitch anuncia a condição do deserto, o grau zero da representação, o fim da representação. Artaud insurge-se contra a palavra literária, lexicizante e redutora do mistério e da crueldade. Grotowski declara o fim do público e do olhar distanciado, contextualizador. Chegamos ao fim da narrativa – linear -, ao fim do teatro. (COHEN, 1998, pag. XXV)

A citação acima de Renato Cohen (1998) nos traz um reflexão a respeito de rompimento e fim. Contudo, em que sentido podemos considerar este fim, como podemos lidar com a ideia de um fim do Teatro? Esta questão de fato permeia a cena contemporânea, mas talvez, muito mais que um fim do Teatro enquanto um encerramento, poderíamos entender este processo como um fim de um Teatro da representação, um teatro da fabulação. Nesse aspecto, o Teatro tem seu fim no aspecto da figuração, da narrativa que se dá exclusivamente em um âmbito linear. Aqui nos vemos em diálogo com o pensamento que talvez já viesse sido pensado pelos artistas visuais bem antes que se mostra materializado, por exemplo, no trabalho de Marcel Duchamp. Esse artista se mostra como um problematizador da arte, pondo a mesma em xeque e que ao trazer seus *ready-mades* à tona instaura a perspectiva de uma anti-arte, não no sentido de uma negação da mesma, mas muito mais no sentido de colocá-la em suspenso e com isso possibilitar uma reflexão crítica ao seu funcionamento normativo. Assim, a partir da ideia de anti-arte, aqui pensado na ótica de Duchamp, poderíamos pensar em um anti-teatro e talvez daí a ideia levantada por Cohen (1998) de um fim do Teatro.

⁸ Nesse sentido, inclusive, quase numa situação por demais irônica, Roland Barthes, que nunca teceu nenhum comentário sobre o teatro de Bob Wilson ao ver uma fotografia do mesmo, falou: “O Bob Wilson dotado de um *punctum* indefinível, a quem eu gostaria de conhecer”. (LEHMANN, 2007, p. 337). Um acaso notável, descreveria Lehmann.

Em termos de criação, a cena contemporânea traz consigo duas relações entrecruzadas, uma que diz respeito ao encenador que na sua maioria se mostra também enquanto autor e com isso mostra uma acumulação de criação e outra que diz respeito ao receptor que passa a ser incorporado no processo se tornando um receptor-autor. Eis, portanto, uma hibridização gerativa na cena contemporânea, estabelecendo uma nova relação de autoria-obra.

A cena contemporânea é construída por procedimentos de collage, montagem e mediação. Criação e recepção deixam de ocupar polos distintos e mergulham na tessitura do jogo teatral contemporâneo. Aparecem aí fraturas oriundas do pós-moderno, estabelecendo um “*continuum* nas discontinuidades” (COHEN, 1998, pág. XXIV), ou seja, cria-se uma relação em que a discontinuidade passa a operar em um movimento de continuidade. Nesse sentido o autor aponta, por exemplo, para as cenas experimentais das vanguardas futuristas, na sua forma autônoma, o dadá, no seu sonorismo e o surrealismo, no seu fluxo automático, bem como da *performance*.

Cohen (1998) aponta na cena contemporânea a possibilidade da criação a partir da ideia da obra em processo em contraponto com uma obra de arte acabada, um *work in process* – um procedimento em que a obra está diretamente ligada ao processo, em vias do risco e na alternância entre criadores e atuantes. A partir do entendimento desse procedimento em que o processo se dá enquanto elemento de criação e mais ainda, onde a criação não mais se dá apenas na figura de um dramaturgo ou mesmo de um encenador, mas é partilhada inclusive com os atores, fomos traçando os caminhos que se estabeleceram inicialmente como uma busca por um trabalho que não estivesse dependente da obra finalizada e, portanto, fomos configurando este projeto poético.

Inclusive, é este modo de enxergar o trabalho artístico enquanto percursos poéticos que também me despertou interesse na investigação do teatro de Tadeusz Kantor e que também me fez voltar o olhar para a Trupe Motim, que em meio a um certo isolamento geográfico e político-cultural, se vê fazendo teatro numa pequena cidade do interior do estado de Ceará, numa atitude completamente focada na experimentação, no confronto de seus procedimentos poéticos e a própria cidade, explorando outras maneiras de vê-la, dando visibilidade aos aspectos singulares e muitas vezes obliterados da mesma.

Para Cohen (1998), o que ele chama de um *work in progress*, tem no risco, na permeação, no entremeio criador-obra, na interatividade de construção e na possibilidade de incorporação de acontecimentos em percurso, as ontologias dessa linguagem.

A característica ontológica do *work in progress* – processualidade pelo uso da trama de *leitmotiv*, rastros de passagem, vicissitudes – e a especificidade dessa operação criativa – hibridização, superposição de conteúdos – fazem com que o recorte do objeto aponte a observação para desde manifestações transitórias (cenas não configuradas, laboratórios, situações cotidianas), contextos ulteriores ao contexto artístico (“cena da vida”, “cena da mídia”), até expressões híbridas, fronteiras (*performances*, manifestos, intervenções) e, finalmente, a cena teatral contemporânea. (COHEN, 2006, pág. 5-6)

Como apontado anteriormente, ocorre na cena contemporânea a dissolução das relações hierárquicas dos elementos da criação, não sendo mais, portanto, observado a preponderância do texto que dá espaço aos demais elementos, que agora partem para um patamar de igualdade no processo de construção cênica. Assim, nesse modo de operação, pautado na valorização do processo e do inacabado, é comum o uso de narrativas disjuntivas, sempre no ponto de vista de múltiplas possibilidades de enunciação.

Uma dissolução da dramaturgia em contraponto a sua preponderância em relação aos outros elementos se estabelece e começam a surgir verdadeiras escrituras de processo, que trazem consigo a imagem enquanto texto cênico ou ainda a superexposição do objeto, criando com isso corporificações e espacializações. É também nessa dissolução da dramaturgia que se encontra a possibilidade de uma dramaturgia de outra ordem, expandida, ou seja, da imagem, do som, da iluminação. Nesse aspecto, começam a surgir outros modos de escritura da cena, dando margem a entrada da imagem enquanto próprio texto ou elemento constituinte desse texto, efetivação somente possível a partir dos procedimentos desta cena contemporânea.

Segundo Cohen (1998), as operações que se apresentam enquanto criações em processo, que se estabelecem enquanto uma linguagem *work in progress*, muitas vezes dispensam a dramaturgia, entendendo-a aqui no seu sentido mais corriqueiro, enquanto texto teatral. Mesmo quando o texto é inserido no processo de criação, este se apresenta enquanto atravessamentos criativos, deslocado da sua antiga posição hierárquica condicionante. Ele se mostra ainda, muito mais enquanto uma escrita de processo, ou

mesmo um elemento que é afetado pelo processo, sofrendo inferências, estando sujeito à proposições surgidas no percurso de criação. O texto, nessa perspectiva, sofre ainda influência dos acontecimentos de acaso e incorpora situações e se mostra em trânsito, acumulando e justapondo elementos como que num processo de *collage*.

Desse modo, dissolve-se a figura unilateral da criação, uma vez que a ideia de autoria ganha novas possibilidades. O até então dramaturgo, dá espaço muitas vezes para a figura do dramaturgista, que estabelece um trabalho muito mais próximo de um escritor de processo, assim como aponta Cohen (1998).

Além disso, o texto teatral passa a se estabelecer muitas vezes como matrizes de sonoridades, paisagens visuais e vocais, espacialidades, diferenciais de ritmos, jogos temporais, proposições performáticas e etc. Nesse novo jogo de escritura, o texto passa a estabelecer capturas de intensidades.

Tadeusz Kantor entende o texto dramático enquanto material a ser trabalhado ativamente pelos atores, o texto se mostrando quase que como uma substância a ser modelada, construída, desconstruída, feito e refeito:

Em minha realização final
o texto dramático
não é representado,
ele é discutido, comentado,
os atores lêem-no, rejeitam-no,
retomam-no, repetem-no;
os papéis não são
indissolúvelmente ligados
a determinada pessoa.
*Os atores não se identificam
com o texto.*
*Eles são um moinho
a moer o texto.*
Um moinho deve interpretar?
Eis um gênero de questão e de problema
que oferece uma alternativa incômoda
na convenção antiga,
mas se torna supérfluo
na situação
que proponho.
Basta construir o moinho. (KANTOR, 2008, pág. 64-65)

Assim, a relação estabelecida entre atores e texto passa a se estabelecer não mais em um sentido de mera reprodução ou representação, mas a partir de um jogo de processamento desse texto, na materialidade mutável, desconstruindo-o e reconstruindo-o. Daí a ideia do moinho que vai trabalhar diretamente com a materialidade do texto,

nesse sentido o moinho não interpreta, senão pela seu alcance maior que é ir além da representação e trazer consigo um processo de colocação em jogo do texto. Ao moê-lo, temos a possibilidade de traçar multiplicidades de possibilidades.

Lehmann (2007) nos fala a respeito dessa relação entre texto e cena no teatro contemporâneo, a medida que afirma que “o novo teatro aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito” (LEHMANN, 2007, pág. 245) e nesse sentido nos traz um pensamento a respeito de uma certa subordinação e de compromisso entre ambos. O autor nos fala de uma “poética teatral da perturbação” (Lehmann 2007, pág. 248) uma vez pensando a própria história do teatro como uma história da perturbação recíproca de texto e cena.

Assim, a cena contemporânea começa a lançar um olhar para esta relação com a dramaturgia, aqui ainda entendida enquanto texto teatral, e inicia aqui um reconhecimento de que esta “estética dramática” favorece, sobretudo, a aparência e a instauração de realidades aparentes. Talvez aí esteja o cerne desta perturbação, quando há a necessidade de se voltar o olhar para as relações do cotidiano, em contraponto à mera ilusão artificial, que tanto tempo pairou toda a arte, enquanto esta se dava enquanto cópia da realidade, presa ao aspecto figurativo. Desse modo surge a ideia de que o processo teatral cada vez mais se distancia da ideia de obra e passa a se ver enquanto acontecimento, e assim a arte se mostra questionadora de seus próprios princípios. Começamos, portanto, a perceber uma transformação no papel do texto teatral.

Como diz Foucault (2001):

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 2001, pág. 69-70)

Com isso, anuncia-se na cena contemporânea o desaparecimento do autor?

Em um momento em que a autoria se dissolve quase que por completo, numa justaposição de autorias onde a obra passa a ter participação criativa inclusive da recepção. Desse modo, mais uma vez vou de encontro com o pensamento de Foucault (1969), na medida que além de se questionar a condição do autor na cena contemporânea, questiona-se primeiro a própria condição da obra. Foucault (1969) nos indaga “o que é um autor?”, mas antes mesmo nos pergunta “o que é uma obra?”

É certo que Foucault (2001) se remete ao autor em uma perspectiva mais ampla, contudo, o recorte aqui feito desloca o pensamento para a figura do autor teatral, do dramaturgo, da inversão causada pela passagem do textocentrismo para os trabalhos, por exemplo, como os de Alfred Jarry, ainda no século XIX até a efervescência dos experimentos textuais da metade do século passado para o presente momento, inclusive tomando como referência o trabalho realizado por Tadeusz Kantor, quando pensamos na sua relação com o texto. A experimentação poética realizada nesta pesquisa tem relação direta com texto e como este pode ser dobrado e desdobrado, tornando-se ao certo, mais um elemento de um processo em construção.

Novas configurações para a obra se estabelecem na cena contemporânea, o encenador antes fadado a reprodução do que era dado pelo dito autor da obra, aquele cujo nome vinha estampado tal qual “um dedo apontado, uma descrição” (FOUCAULT, 1969), agora se vê partilhando da criação que agora se dá no processo, na coleta de situações ao acaso, no entremeio criador-obra, na interatividade de construção e na possibilidade de incorporação de acontecimentos em percurso – ações surgidas no imprevisto e incorporadas à cena, reflexões surgidas durante os ensaios, interferências da plateia que são trazidas para dentro da experimentação, etc. Desse modo, a não existência do autor enquanto condutor da obra propicia uma escrita aberta à leitura e significação do leitor, ou seja, um movimento de escrita processual.

Eis aqui alguns traços que delineiam a cena contemporânea, traços esses que evidenciam o que Renato Cohen (1998) traz como uma *contemporary consciousness*, que talvez além de uma consciência, é também um *modus operandi* que vai explorar ao máximo a ideia de uma “mensagem fragmentada e sintética, preponderância da imagem

sobre o texto, hipertexto, hiperexposição do objeto, justaposição de conteúdos.” (COHEN, 1998, pág. 02)

Cohen (1998) nos dá ainda indícios para o que ele chama de linhagem da cena contemporânea. Esta linhagem traz consigo uma série de artistas que em suas obras apresentavam pistas e rastros dessa *contemporary consciousness*. Ele aponta para o teatro de Richard Foreman, para o discurso do Wooster Group, na performance de Joseph Beuys, para a escritura disjuntiva de Samuel Beckett, para as poéticas minimalistas de Bob Wilson e Lucinda Childs, para as repetições de John Cage e Merce Cunningham, para as representações espasmódicas de Pina Bausch e do Butô, para os *environments* plásticos de Christo, para as alusões de Robert Morris, para as epifanias visuais de Bill Viola e Gary Hill, dentre outros.

Nessa linhagem, o autor traz ainda o Teatro da Morte de Tadeusz Kantor. Eis aqui a necessidade de trazê-lo para a reflexão, uma vez que a obra teatral de Kantor se dá enquanto elemento constitutivo da pesquisa aqui apresentada.

Kantor e a cena contemporânea

O teatro não é um aparelho de reprodução da literatura.

O teatro possui sua própria realidade autônoma.

O texto dramático não é senão um elemento

que se apresenta por si

totalmente pronto

fechado

e indizível,

é uma realidade de alta “condensação”,

que possui sua própria perspectiva particular,

sua própria ficção

seu próprio espaço psicofísico.

É um *corpo estranho*

na realidade *que se recria*:

O JOGO. (KANTOR, 2008, pág. 41)

Interessa-me perceber como Tadeusz Kantor se insere, não somente nesta linhagem da cena contemporânea, mas como ele se mostra presente e atual nesse modo de operação da *contemporary consciousness*.

Kantor já apontava para o revés de uma cena hierarquizada, investigando desde então uma verdadeira fusão dos elementos constituintes da *mise-en-scène*. Contudo, o pensamento dele a respeito de certa fusão dos elementos, não se ampara na *gesamtkunstwerk* wagneriana⁹, por exemplo, que pode nos remeter a uma ideia de harmonia do todo. Para Kantor, a heterogeneidade, pautada no reconhecimento, ao mesmo tempo, da unidade e da complexidade deve se apresentar na obra fazendo com que os elementos da expressão cênica se estabeleçam por tensões que regem suas relações. Nesse processo heterogêneo, se estabelece intenso procedimento de *collage*.

Para Tadeusz Kantor, “todos os elementos da expressão cênica, palavra, som, movimento, luz, cor, forma são arrancados uns dos outros, eles se tornam independentes, livres, eles não se explicam mais, eles não mais se ilustram uns aos outros.” (BABLET, 2008, pág. XXX). Já naquela época, a cena do teatro de Kantor se mostra alternadamente projetada, contudo, repleta de rejeições e rompimentos. Ela é geradora de fato de uma instabilidade, característica da cena contemporânea. Ele recusa o ilusionismo e todas as suas tentativas de explicar ou expressar uma realidade prévia, diferentemente da arte tradicional. Ele busca perturbar o espectador e a sua presença cênica em meio aos atores propondo-lhes questões e liberta-os das miragens.

(...) Ao lado do texto, coloca-se

outros elementos:

objeto

movimento

som

sem intuito de ilustração recíproca,

de explicação...

a interação desses elementos

⁹O compositor alemão, Wilhelm Richard Wagner no século XIX propunha a convergência entre as linguagens artísticas, estabelecendo o que ele chamava de “obra de arte total” ou *Gesamtkunstwerk*. Wagner acreditava que na tragédia grega, a música, o teatro, a dança e demais elementos estavam unidos e que em algum momento estes se separaram. Para ele, esses elementos faziam parte de um corpo total da arte e deveriam se encontrar articulados entre si em uma obra de arte total.

se faz *espontaneamente*,
segundo o princípio do “acaso”,
e não é explicável racionalmente.
(KANTOR, 2008, pág. 42)

Kantor prefere, ao invés de tentar explicar a realidade, apreendê-la e anexá-la. Objetos dessa realidade são capturados e estabelecem uma composição por justaposição. Desse modo as obras desse artista se inscrevem numa “estética da destruição, da negação”, “ele se engaja no risco” (BABLET, 2008, pág. XXX).

Já a ideia de processualidade, que dialoga com as relações disjuntivas e heterogêneas no trabalho de Kantor, que estabelece atravessamentos dele com a cena contemporânea, se dá a medida que ele entende a criação artística como uma não-separação entre o trabalho e o resultado. Ele nos fala que montar um espetáculo é antes de tudo encetar um processo. Neste sentido, vejo aqui, a partir das contribuições que Kantor dá as artes da cena o ponto de partida para esta pesquisa, que vem refletindo sobre a relação de teatro e processo como potência poética. O ensaio, este estado entre o inacabado e o acabado, se mostra enquanto poética.

Assim também, o ator em Kantor introduz um processo, uma prática em que este indivíduo, o ator, se encarrega de intervir, criando uma verdadeira rede de relações, de afetações e de operações sinestésicas.

É um ensemble, um conjunto vivo que se recria por assim dizer a cada espetáculo, uma harmonização profunda a tecer entre seus membros uma trama invisível tal que as relações entre atores, entregues ao jogo da atuação, não se situam tanto no plano das situações, das ações e reações, dos estímulos e das respostas, quanto no de uma invisível rede telepática. (BABLET, 2008, pág. XXX)

Seu convívio com os dadaístas também fez incorporar para sua cena, a decisão e o acaso. Este último opera na renovação do fluxo da criação e o primeiro garante a fixação dos elementos capturados no momento criativo. Desse modo, o acaso não se mostra enquanto um descontrole, mas sim, se apresenta como uma decisão poética e como um dispositivo de captura de possibilidades de construção de elementos de criação cênica. Estabelece-se um jogo com o acaso, onde constrói-se a partir desse jogo

uma relação de força poética na obra. Assim, o acaso é desdobrado, possibilitando a abertura dos sentidos, sua multiplicação e sua complexificação.

Assim, Kantor exclui a obra de arte acabada, uma vez que considera muito mais importante que a obra-produto, eterna e congelada, a atividade mesma de criar. Ele se engaja no risco. “Aos olhos de Kantor, a separação entre trabalho e resultado, ensaios e espetáculo, é incompatível com a noção mesma de criação artística.” (BABLET, 2008, pág. XXX).

Nesse sentido, se dá todo este trabalho aqui apresentado, uma vez estabelecido o desejo pela desconstrução dos padrões normativos da arte e da obra de arte enquanto objeto inatingível. É esta noção mesma de criação artística que aqui interessa, capaz de se dar em deslocamentos, de desvios, não estando, portanto, na dependência de um fim, de uma obra-fim.

UM MOTIM EM KANTOR

Trago à tona o que poderíamos chamar de “inter-encontro”. Um intercruzamento que se deu entre a Trupe Motim, coletivo de artistas localizados em uma cidade do interior do Ceará, Quixeré, localizada numa região denominada Vale do Jaguaribe. Nesta região se desenvolve um movimento teatral organizado por grupos de teatro de 17 municípios da região, cujo movimento é intitulado como “Mergulho Teatral do Vale do Jaguaribe” o teatro do artista polonês Tadeusz Kantor.

A potência desta pesquisa se dá exatamente no intercruzamento desses dois elementos, aparentemente distantes, tanto geograficamente como culturalmente, mas que me possibilitou enxergar certa relação a partir do despertar para a percepção tanto do teatro de Kantor como o da Trupe Motim como as práticas arraigadas de um teor de processualidade no seu fazer artístico.

Assim, fui estabelecendo conexões a partir do intercruzamento desses dois objetos de estudo que se fundiam na minha investigação.

Numa perspectiva pragmática, a investigação foi se constituindo e tomando corpo a partir da ideia da experimentação de um procedimento artístico, um processo criativo junto a Trupe Motim, intitulado “Animus”, título do texto apresentado por Henrique Oliveira, um dos idealizadores da Trupe Motim.

No decorrer deste texto, traçarei inicialmente os aspectos da Trupe Motim, como ela surge e a que ela se coloca, posteriormente, traçarei um breve percurso cronológico da obra de Tadeusz Kantor, bem como a relação estabelecida com seus escritos enquanto potencializadores da pesquisa.

De um motim surge o Motim

Nosso teatro vai além do cenário, ou figurino. É realizado nas ruas, cara a cara com o público. Em qualquer praça, em um galpão, lixão, cemitério ou nos mercados, qualquer lugar é teatro quando se há teatro!!! (OLIVEIRA, 2012, p. 01)

A citação acima, trata-se de um escrito de Henrique Oliveira acerca do que para ele seria a missão do coletivo artístico Trupe Motim. Henrique ao idealizar a Trupe, se coloca na ação de amotinar sublevando-se, provocando a revolta sobre uma prática. Insurgir não sobre a arte mas sobre as impossibilidades dadas à arte. Uma obstinação. Um território da desobediência, da legitimação do pensamento crítico, poético e político. Um motim no âmbito da auto referência da arte. Quando a arte busca deslocamentos.

Nesse ambiente de deslocamento surge o Motim. Um grupo de artistas dissidente de uma companhia de teatro conhecido como “Fênix” é convidado para realizar uma animação em uma festa de políticos. O convite é aceito, contudo, estes artistas resolvem promover um “motim”. Desmotivados pelo não apoio das instancias públicas para com o movimento teatral da cidade de Quixeré, eles resolvem realizarem um ato de protesto. Sem que os políticos soubessem eles vão ao evento mas ao invés de apresentarem seus tradicionais números de entretenimento para os políticos, o coletivo de artistas preparam um esquete em que de maneira irônica eles promovem uma crítica ao abandono cultural feito por parte da prefeitura. Eles jogam com situação em que o dinheiro e corrupção estão presentes. Realizam verdadeiras paródias do ato de prestar serviço à uma grupo de políticos que não dão retorno às ações culturais da cidade. Eles promovem naquele momento um motim que inspirou a própria identidade do coletivo. Surge, portanto, a Trupe Motim, a partir de um ato de amotinamento. Um ato clandestino que iniciaria a partir daí uma nova maneira de enxergar o teatro na região e especificamente na cidade de Quixeré.

Trabalhar a arte em suas mais diversas manifestações (teatro, música, cinema e artes visuais) buscando uma estética específica a cada projeto. Causando um motim na própria arte, refletindo os problemas sociais e denunciando a arte antipoética. O Motim nasce numa desordem interna e se universaliza trazendo ao público os desafios da alma humana e sua relação com a sociedade. (OLIVEIRA, 2012, pág. 01)

A Trupe Motim busca desde sua criação, trabalhar a arte a partir de uma perspectiva transgressora. Eles enxergam nessa transgressão uma potência criadora e a possibilidade de efetuar processos em que a experimentação de modos de fazer artístico que se desloca das práticas tradicionais de realização. Nesse sentido, enquanto prática tradicional poderíamos trazer os modos de fazer teatro relacionados à região onde o

coletivo está inserido, como tido antes, o movimento teatral do Vale do Jaguaribe – Mergulho Teatral. Esse movimento reúne grupos de diferentes municípios desta região, em encontro trimestrais para discussão de políticas culturais, atividades de formação como oficinas, mesas redondas, workshops, cursos de curta duração, seminários e etc. e além disso os grupos circulam pelas cidades com seus espetáculos, proporcionando com isso, ainda, a formação de plateia no Vale do Jaguaribe.

As práticas desses grupos está bastante pautada em um formato de Teatro de Rua, bastante difundido nos anos 90 no interior do estado do Ceará, a partir de influências do diretor, dramaturgo e ator, Junior Santos, além de programas de formação desenvolvidos em parceria com as secretarias de estado como Teatro de Rua contra a Aids e projeto Amor à vida. Estes programas formativos foram responsáveis pela implementação de uma poética do Teatro de Rua que foi sendo replicado nos grupos da região que paralelo a isso, incorporaram elementos da cultura tradicional local e regional¹⁰. O Motim, portanto, se encontra em um território diferenciado não no sentido de uma negação de uma identidade poética da região, mas no sentido de se permitir investigar outras possibilidades poéticas, inclusive no aspecto da arte contemporânea e todas as suas implicações.

Nesse sentido, na pesquisa de uma poética própria eles vão de encontro com a dissolução de qualquer aspecto normativo. A Trupe Motim vai, portanto, jogar com a desconstrução dos elementos do Teatro. Por isto mesmo se abriu o diálogo para pensar em um processo criativo que indagasse o aspecto processual, e o ensaio enquanto poética.

Eles buscam de início, o jogo com espacialidades diversas. Experimentam performances em espaços públicos. Criam quadros que são apresentados nos mercados e vielas de sua pequena cidade – Quixeré.

MOTIM É A RUA! Motim é a revolução. Queremos mudanças sociais. O teatro é um meio para que estas mudanças aconteçam. Um teatro engajado politicamente e que se propõe a refletir os problemas sociais. Criamos "uma arte mais livre, interpretada com o coração, fazendo o público sentir-se vivo". Nosso teatro vai além do cenário, ou figurino é realizado nas

¹⁰ A cultura da região do Vale do Jaguaribe tem no tradicional forte influência dos Bumba-meu-boi, dos Papangus (conhecidos em outras regiões como Caretas), dos Dramas Rurais, do Teatro de Mamulengo (Teatro de Bonecos), dos Repentes de Viola e das Emboladas de Pandeiro, do corpo-cênico das Quadrilhas Juninas, etc.

ruas, cara a cara com o público. Em qualquer praça, em um galpão, lixão, cemitério ou nos mercados, qualquer lugar é teatro quando se há teatro!!! Palhaços (piolhos) que provocam os passantes, atuações de denúncia social, ações levadas ao extremo de pôr em alerta as denúncias da ordem pública. Há limites sem censuras, só ideias, e todas são válidas se são capazes de conseguir que o espectador deixe de ser espectador e passe a fazer parte da representação; se surpreenda, se assuste, ria ou chore. Seja o processo! O teatro como a vida, a vida como o teatro... Já não há diferença. (OLIVEIRA, 2012, pág. 01)

No pensamento da Trupe Motim também habita certa auto-referenciação da arte e nesse sentido enxergamos um caráter vanguardista, no que diz respeito à prática da região em que o coletivo está inserido.

Além disso, a hibridização das linguagens também percorre o trabalho desse coletivo, que transita pelo teatro, pela performance, pelas artes visuais e pelo audiovisual. Um verdadeiro motim na arte, uma resistência ao corriqueiro, um desvio aos modelos engessados.

O Motim surge da necessidade da experimentação. Dentre seus trabalhos estão realizações cênicas, performáticas e no campo do audiovisual, onde transita a pesquisa por uma poética que vai se mostrando em seu nível processual uma vez que não se põe numa relação normativa da obra de arte. São experimentos que se dão fortemente em um aspecto de ironia ao ponto de realizar processos que por si só são auto questionadores e auto referentes.

Por muitas vezes a ironia no trabalho da Trupe Motim se dá na experimentação com aspectos do palhaço, sendo inclusive a partir desta estética que foi realizado o primeiro trabalho do grupo. Contudo, o aspecto investigado no palhaço no Motim vai permear o sarcasmo e extrapolar a lógica de uma não lógica, além de estabelecer sempre uma forte crítica à própria condição humana. Os palhaços do Motim, por eles intitulados enquanto “piolhos”, se valem do riso a partir do cruel, da extrapolação da situação do homem posto em frangalhos. Estes palhaços, piolhos que incomodam, que perambulam pelas ruas relevando o bizarro da pequena cidade em que habitam, se vestem de preto e tratam de maneira irônica o cotidiano de Quixeré.

O palhaço está presente tanto enquanto obra cênica, como, por exemplo, os espetáculos “Palhaços na festa de aniversário para os mortos” de 2012 e “Mingau e o

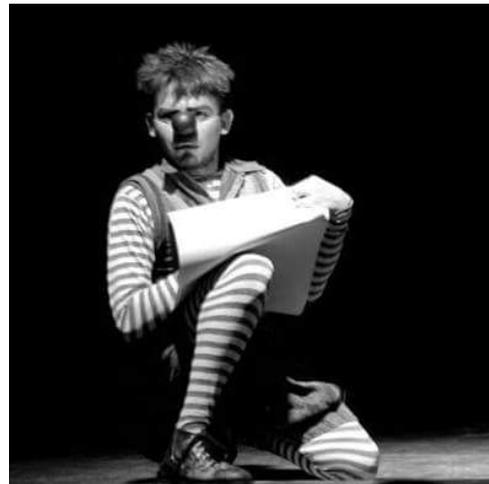
zoo-ilógico¹¹” de 2014 como também está presente em atos performáticos que são realizados pela Trupe Motim, como, por exemplo, a performance intitulada “Dinheiro vivo” de 2013.

Figura 23: Espetáculo “Mingau e o zoo-ilógico” de 2014



Fonte: Acervo Trupe Motim

Figura 24: Palhaço Mingau



Fonte: Acervo Trupe Motim

¹¹ Link de registro em vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=t-J-bWOxyx0>

Figura 25: Performance “Dinheiro vivo” de 2013



Fonte: Acervo Trupe Motim

Ainda no campo da performance, poderíamos ainda apontar a obra “Carne enlatada” de 2013, concebido por Henrique Oliveira e Beatriz Souza que vai trazer aspectos voltados para a crítica da condição dos corpos em meio à sociedade contemporânea em meio a uma metáfora antropofágica das relações humanas.

Figura 26: Experimento com imagem. Performance “Carne enlatada” de 2013



Fonte: Acervo Trupe Motim

No campo do audiovisual, o Motim possui alguns trabalhos que vão de encontro com vídeo experimental, a manipulação digital de imagens, fotografia e construção de

roteiros experimentais. Tem como referência na fotografia, por exemplo, Joel-Peter Witkin (Nova Iorque, 1963) que trabalhou como fotógrafo de guerra durante a Guerra do Vietnã. O Motim busca trabalhar a manipulação digital da imagem, na sua maioria das vezes tendo os corpos dos artistas do coletivo como matriz de trabalho de manipulação da imagem. No campo do vídeo, tem destaque dois roteiros experimentais: “Criação de porcos” de 2012 e “Gaiola”¹² de 2014, além de uma obra de vídeo poesia, de caráter experimental em parceria com um coletivo de audiovisual da cidade de Fortaleza chamado “Entre olhos”. Este trabalho tem por título “Rastro I” e tem como mote a exploração da imagem enquanto estímulos sinestésicos.

A cena do Motim busca experimentar o corpo-espaco-objetos como elementos para a criação, além de enveredar por temáticas que permeiam questões do inconsciente e do âmbito da loucura e seus desdobramentos no campo filosófico, social e artístico. Anterior ao trabalho “Animus” a Trupe Motim montou em 2013 o espetáculo “Rabiscos de uma quase existência”.

Figura 27: Obras de manipulação digital de imagens



Fonte: Acervo da Trupe Motim

O espetáculo tem por base a obra de Antonin Artaud intitulada “Van Gogh: suicidado pela sociedade”. O trabalho procura fazer um leitura da obra de Artaud e vai trazer elementos do teatro da Crueldade.

¹² Trailer do vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eYhQrvL_rZ0

Figura 28: Espetáculo “Rabiscos de uma quase existência de 2013



Fonte: Acervo Trupe Motim

Figura 29 – Espetáculo “Rabiscos de uma quase existência de 2013



Fonte: Acervo Trupe Motim

Este espetáculo ainda compõe o repertório da Trupe Motim e veio ao longo desses anos sofrendo constantes reelaborações no sentido de um trabalho em processo. Nessa perspectiva, a noção de processo também é muito valorizado no trabalho da Trupe Motim, além do uso apurado dos objetos em cena, e como dito anteriormente, a exploração de espaços diversos. Isso me fez despertar certa aproximação com o que de algum modo, para mim se aproximava de alguns aspectos do teatro de Kantor e que me causava fascínio: uso dos objetos e dos espaços diversos, além da repetição. O objeto em Kantor me trouxe a Duchamp e a seus *ready-mades*, que operariam em processos semelhantes no trabalhos dos dois artistas. Assim como Kantor cria objetos híbridos

cujo o funcionamento se aproxima de máquinas, Duchamp traz em sua obra o que Octávio Paz (2008) chama de “mecanismos delirantes” ou talvez, poderíamos trazer a ideia de antimecanismos. Similar a isso, pensa Kantor. Seus objetos, por vezes máquinas, destilam a crítica em si mesmas e na obra.

As máquinas são agentes de destruição e daí que os únicos mecanismos que aproximam Duchamp sejam os que funcionam de um modo imprevisível – os antimecanismos. Esses aparelhos são os duplos dos jogos de palavras: seu funcionamento insólito os nulifica como máquinas. Sua relação como utilidade é a mesma que a de retardamento e movimento, sem sentido e significação: são máquinas de destilam a crítica em si mesmas. (PAZ, 2008, pág. 13)

A aproximação que acabei traçando entre o teatro da Trupe Motim e do teatro de Kantor se concretizou a partir da apresentação de um texto teatral, feita a mim por um dos integrantes do grupo, Henrique Oliveira, acontecimento marcante, uma vez que viria a dar origem a todo este processo criativo e acadêmico. Comecei a partir da leitura desse texto a verificar indícios da morte enquanto poética, mesmo tendo ciência de que os contextos históricos de Kantor e da Trupe Motim possuem radicais diferenças, a relação dessa poética da morte se dá à medida que ambos traçam um relação envolta a ideia de uma anti-arte e de uma anti-instituição da arte. Wagner Cintra (2010) problematiza o teatro de Tadeusz Kantor a partir dessa ideia da morte como poética trazendo em um de seus artigos a reflexão em que se percebe que:

[...] no teatro de Tadeusz Kantor, a morte é elevada à condição de elemento estético e é um processo criativo que nada tem de sobrenatural. A morte em Kantor significa conquistar outra dimensão na qual a arte se institui como realidade sensível e, ao mesmo tempo, desconhecida por estar oculta dos sentidos. (CINTRA, 2010, pág. 01)

Na investigação dessa poética, deflagrou-se o entendimento da morte em uma relação bastante complexa, que vai além do campo de meros elementos de composição estética para a cena e passou a se estabelecer enquanto uma complexa reflexão a respeito do lugar da arte, bem como o lugar da representação. Nessa perspectiva, a morte aqui em jogo, diz muito mais respeito a uma certa morte da representação. É necessário, contudo, entendermos que estamos sempre a mercê da representação, mas que a partir desta poética da morte da representação estaremos de fato extrapolando este processo, quando não mais nos mostramos dependentes de uma imposição, de uma ideia prévia. A representação se dá enquanto “presentação”, ou seja, enquanto momento presente, como que um acontecimento em constante trânsito. Assim, a ideia de

colocação da representação em suspenso se dá por meio de aspectos próximos ao pensamento de Deleuze (2006) que nos diz que:

[...] o pensamento da representação foi sendo profundamente formado por uma imagem dogmática (da identidade e da semelhança) e que tal imagem influenciou significativamente os padrões lógicos de entendimento e de significação acerca do mundo e da vida. Tal proposta de pensamento reconhece uma espécie de imagem cognitiva, da adequação e designação do que é, que tende a gozar de uma natureza reta e moralizante, bem como do exercício de uma prática ascética e de mortificação do corpo e da linguagem. Essa imagem tende a difamar tudo o que seja devir na existência e procura um telos, um porto seguro, uma ancoragem, negando o despertar da potência criadora da vida. Assentado em bases moralizantes, o pensamento da representação é configurado em sua severidade identitária, o que leva a uma vida cansada e enfadonha. Tal pensamento se estabelece pela identidade, pela oposição ao predicado, pela analogia no juízo e pela semelhança na percepção. O pensamento da representação “se define por essas quatro dimensões que o medem e o coordenam” (DELEUZE, 2006, p. 365).

Assim, a morte, pressuposto do teatro de Kantor apresenta-se como elemento de criação, uma vez que produz condições de acaso, deslocando assim a ideia da representação¹³, uma vez estabelecendo um estado de presentificação do corpo na cena, e da própria cena e seus elementos constitutivos: uma apresentação – que lida com aspectos do momento presente, estar “diante de uma estética que rompe com a representação, propondo a ‘apresentação’, ou seja, o estar presente, com maior ou menor compromisso com a verossimilhança.” (RIBEIRO, 2011, p. 173).

A morte em Kantor se mostra como um jogo do acaso onde os corpos se mostram como que no seu momento original, estabelecendo um autêntico procedimento de criação, e por isso, poético. Esse momento presente, essa “apresentação” só é possível a partir deste impacto performativo. Ele gera e é gerado por momentos originais, lidando com o novo, abrindo possibilidades, pois nunca é fixado, está sempre em estados movediços de presença.

A Trupe Motim tem no seu nome a representação de seu ideal. Ela se coloca na proposta de estabelecer um motim nos modos de fazer artístico da região na qual está inserida, bem como a partir desta atitude amotinada propor um novo olhar da cidade para seus processos de produção cultural, seria portanto, a partir daí propor-se à criar

¹³ Este aspecto do acaso enquanto procedimento poético é abordado mais intensamente no pacote/envelope que trata do ato de ensaiar.

um motim da representação e nesse sentido justifica-se este olhar diferenciado para a cidade abordado acima.

Assim também fez Tadeusz Kantor, em meio a seu trabalho que também se mostrou em um verdadeiro motim, passeando pela clandestinidade e estando na margem dos teatros ditos profissionais ou que obedeciam as égides da arte teatral polonesa e europeia.

Tadeusz Kantor: o artista clandestino

Tadeusz Kantor nasce no ano de 1915 na Polônia um ano após o início da Primeira Guerra Mundial. Nascido em Wielepole, realiza seus estudos em pintura e cenografia até 1935, ano que se inicia a Segunda Guerra Mundial. Do seu nascimento à sua formação enquanto artista visual e cenógrafo, Kantor presencia duas grandes guerras numa Europa atravessada por profundas tensões políticas.

Nasci no dia 6 de abril de 1915, no leste da Polônia, em um pequeno povoado que tinha uma praça do Mercado e algumas pequenas ruelas miseráveis. Na praça do mercado erguia-se uma pequena capela que abrigava a estátua de um santo para servir os católicos e um poço junto ao qual se desenrolavam, ao clarão do luar, núpcias judaicas.

De outro lado, uma igreja, um presbitério e um cemitério; do outro, uma sinagoga, estreitas ruelas judaicas e outro cemitério, mas um cemitério diferente.

As duas partes viviam em perfeita harmonia. Cerimônias católicas espetaculares. Procissões, bandeiras, trajes folclóricos em cores vivas, camponeses. Do outro lado da Praça do Mercado, ritos misteriosos, cantos devotos, preces, gorros de pele de raposa, candelabros, rabinos, gritos de crianças.

Para além da vida cotidiana, esse silencioso povoado estava voltado para a eternidade.

Por certo havia um médico, um farmacêutico, um mestre-escola, uma cura, uma chefe de polícia. A moda datava do pré-guerra (a primeira guerra mundial).

Deixando-se a Grande Praça, penetrava-se nos campos, campos de trigo, colinas, em seguida florestas e, mais longe ainda, em alguma parte, havia uma estrada de ferro.

Meu pai, professor primário, não voltou da guerra. Minha mãe, minha irmã e eu, fomos para a casa do irmão de minha mãe. Foi lá que fomos criados. Ele era cura. Portanto, o presbitério.

A igreja era uma espécie de teatro. Ia-se à missa para assistir ao espetáculo. Para o Natal, construía-se na igreja um presépio com

diversas estatuetas; para a Páscoa, uma gruta com cenários em bastidores, em que eram dispostos, em pé, bombeiros de verdade com capacetes dourados na cabeça.

Eu imitava tudo isso em dimensões menores. Confundia o teatro com a estrada de ferro que vi, pela primeira vez, depois de ter feito uma longa viagem num vagão bagageiro. Com caixas de sapatos, vazias, construí diferentes cenas. Cada caixa formava uma outra cena. Eu as ligava como vagões, com barbante. Depois, fazia-os passar por um pedaço grande de papelão com uma abertura (que se poderia dizer cênica): obtinha assim mudanças de cena.

A meu ver foi meu maior sucesso de teatro (BLABLET, 2008, pág. XXVI)

Durante a ocupação da Polônia pelo exército alemão, Tadeusz Kantor se empenha na produção pictórica e na escrita de textos teóricos. É também durante este período, especificamente no ano de 1942, que ele cria um teatro experimental e clandestino. Denis Bablet (2008) nos diz:

1942. Na Polônia ocupada reina o terror, a vida cultural é destruída, os laços são destruídos. Uma só solução: as catacumbas. Kantor com os jovens de 18 a 25 anos, pintores na sua maior parte, cria em Cracóvia, um teatro clandestino. Numa época em que a realidade e suas aparências refletem o horror, em que a tradicional perfeição da natureza só pode ser posta em dúvida, esse teatro experimental é colocado sob signo de uma abstração que não esquece Schelemmer e o Bauhaus. Primeira realização: *Balladyna*, de J. Slowacki. Todo enfeite romântico é excluído. Mas quando Kantor monta *O Retorno de Ulisses*, de Wyskiński, 1944, o estilo muda, o tom é a *démarche* também. Como no caso de *Balladyna*, o local do espetáculo não é um teatro. Em um apartamento, um salão exclui o confronto palcosplateia. Um público de uma quarenta pessoas circunda a área de atuação: matéria bruta, poeira, lama, um canhão, tábuas velhas, caixas empoeiradas... Pela primeira vez, Kantor utiliza os materiais e os meios de um “novo realismo” que ainda não efetuou seu aparecimento na vida da arte, ele anuncia a arte “informal” que irá praticar. (BABLET, 2008, pág. XXIX)

Após a fundação de seu teatro clandestino, Kantor inicia uma árdua carreira como cenógrafo e figurinista, assinando cerca de cem trabalhos durante um período em torno de quinze anos, onde também passa a ser nomeado professor na Academia de Belas Artes da Cracóvia, cargo do qual é demitido no ano de 1949.

Apesar de ter em vistas uma promissora carreira enquanto cenógrafo, Kantor não se contenta em situar-se nos modos de fazer teatral oficiais, tendo, portanto, no ano de 1955 criado o teatro Cricot 2.

O teatro Cricot 2 declara-se de pronto, como oposto aos teatros oficiais e convencionais. Eles são “empresas” que “programam”, “fabricam” espetáculos que entregam ao “consumo” ao ritmo das temporadas. Tantos produtos por ano! Kantor recusa a engrenagem produtor-produto-consumidor. A criação artística não suporta uma programação contrária a sua especificidade, geratriz de rotina e prejudicial a sua qualidade. No teatro Cricot 2, a criação nasce de uma intensa necessidade interior e se realiza no trabalho dos ensaios. Aos olhos de Kantor, a separação entre trabalho e resultado, ensaio e espetáculo, é incompatível com a noção mesma de criação artística. (BABLET, 2008, pág. XXXI)

Vemos aqui que Kantor estava claramente interessado em se empenhar na construção de uma estética que não estivesse dependente dos padrões do teatro em que ele estava cercado. Nesse sentido, além de uma clandestinidade de caráter sócio-cultural, onde ele se negava a estar no circuito artístico tradicional, ele também se mostrava em uma clandestinidade no campo dos ideais poéticos e estéticos. Assim, Kantor se mostra um clandestino político. Assim, em Kantor, política e poética se inter cruzam à medida que se estabelecem em torno de jogos de poder e se vêm em espaços de disputa por uma construção de sentido no que tange a sua produção, em meio à um ambiente de hostilidade provocado por tensões de guerra, influenciando, com isso, os aspectos de construção artística.

Kantor, durante sua vida transitou por algumas fases. A primeira diz respeito ao Teatro Independente, criado em 1942 por Kantor e um grupo de jovens pintores, que se configurou numa ação clandestina e experimental durante a ocupação nazista. Nessa fase, Kantor realizou, entre outros, o espetáculo “O retorno de Ulisses” considerado por muitos como sendo o primeiro espetáculo concebido intencionalmente para ser apresentado fora do teatro. No manifesto do Teatro Independente o artista nos fala que “uma obra de teatro não se olha como se olha um quadro pelas emoções estéticas que procura: é vivenciada em concreto” (KANTOR apud TOLENTINO, 2016). No espetáculo, a personagem encontra-se sentada em uma cadeira de cozinha, representando o “ato de estar sentada” como um ato humano acontecendo pela primeira vez e aí, podemos traçar o diálogo entre este ator original e o aspecto do acontecimento na arte, inclusive não por acaso Tadeusz Kantor tenha se interessado pelo trabalho com o *happening*, uma vez que sai das artes visuais, que de algum modo trabalha no aspecto da contemplação e vai para o teatro, tendo consciência do impacto corporal que a cena gera. Na ótica de Kantor o ator estaria muito mais performando do que representando,

Nesse sentido opera este aspecto do acontecimento enquanto um ato performativo, e portanto, transgressor e questionador da própria condição da arte.

Para Kantor após a II Guerra, o abstracionismo desapareceu, a arte e sua reprodução estética perderam seu poder e o homem só pôde se agarrar ao que estava mais próximo que era o objeto real, chamando, portanto, a partir disso de obra de arte. Porém, uma vez encarado como obra artística, este objeto se torna pobre, despojado e sem função, ou seja, “artístico”. A cadeira de cozinha, esvaziada de qualquer função era um objeto vazio. Quando sua função era imposta, isso acontecia como se estivesse sendo realizado pela primeira vez.

Com a criação do teatro Cricot 2, Kantor, propõe a ideia do teatro que se realize como OBRA DE ARTE. Uma renovação da cena, possibilitada pelo diálogo entre pintores e poetas de vanguarda. A relação palco e plateia é modificada, o teatro passa a se estabelecer como acontecimento. Para Kantor o teatro deveria seguir o exemplo do Circo onde objeto, movimento, som – sem intenção de ilustração recíproca, de interpretação, de explicação - integram-se espontaneamente, segundo o princípio do “acaso” e não é explicável racionalmente. O teatro encontraria com isso sua força vital, fala Kantor, uma vez que o circo atua de maneira desinteressada e sem camuflagens.

Em 1963 é encenado “O louco e a freira” apresentando a ideia do Teatro Zero. Para Kantor reduzir a vida cotidiana a zero é tentar destruí-la, mas quando isso é feito em arte, o efeito é totalmente inverso, pois tira o peso cotidiano. Nivelar e reduzir a zero fenômenos, sucessos e acidentes potencializam estes como matéria cênica livre para tomar forma.

No intuito de criar uma “zona de pré-existência” do ator, de suas atividades inatas e primárias, que não estão comprometidos com a realidade ilusória do texto, é criado em 1967, o teatro happening. O ator não representa nenhum papel e se assume consciente de seu destino e situação. Sobre o teatro happening Kantor fala:

Tomo previamente a realidade, os fenômenos e os objetos mais elementares, os que constituem a “massa” e a “pasta” de nossa vida de todos os dias, me sirvo deles, jogo com eles, tiro-lhes sua função e sua finalidade, desarmo-os, deixando-os levar uma existência autônoma, dilatar-se e desenrolar-se livremente. (KANTOR apud TOLENTINO, 2016)

Essas experimentações com os *happening* demonstra seu interesse por um teatro além das práticas tradicionais. Kantor é um dos percussores desta linguagem na Polônia.

Ele se empenha fortemente nesta investigação aproximadamente por um período que vai até 1972. Wagner Cintra (2008), traz uma declaração presente nos arquivos da Cricoteka¹⁴, onde o crítico polonês Klossowicz, cita Tadeusz Kantor:

Até o presente, eu pretendia subjugar a cena, doravante eu renuncio a toda cena, quer dizer, ao espaço que permanece em uma relação definida com os espectadores. Em minha busca por um espaço novo, eu tive à minha disposição, no princípio, toda a realidade da vida. (CINTRA, 2008, pág. 08)

Por fim em 1975, Kantor estabelece o seu Teatro da Morte, sobre o pressuposto de que nada expressa melhor a vida do que a ausência dela. Nessa fase são montados os espetáculos: “Wielopole-Wielopole”, “Que morram os artistas”, “Aqui não volto mais”, “Hoje é meu aniversário” e “A Classe Morta”.

No manifesto do Teatro da Morte, Kantor traz à tona as ideias de Gordon Craig a respeito da substituição do ator pela supermarionete. Essa ideia simbolista parte do entendimento do ator como um ser susceptível as fraquezas humanas e a única solução seria substituí-lo por marionetes. Contudo, Kantor alerta para ineficiência dessa ideia de Craig em substituir o ator pela marionete. Ele utilizou em seus espetáculos da fase do Teatro da Morte manequins, mas sobre outra ótica. Para ele o manequim configura-se como uma espécie de prolongamento imaterial, algo assim como um órgão complementar do ator que era seu “proprietário” ou ainda duplo dos personagens vivos, como se estivessem dotados de uma consciência superior, marcados pelo selo da Morte.

Verifica-se hoje no Brasil uma incipiência de pesquisas sobre a prática teatral de Tadeusz Kantor, contudo, já é possível verificar um crescente aumento a respeito de investigações deste objeto, confirmando-se, com isso, a relevância de sua prática para a construção de um pensamento crítico à respeito não somente do Teatro, mas bem como da arte contemporânea no âmbito geral.

Assim, uma dessas relações que podem ser utilizadas, se dá, visto o escasso material de pesquisa sobre este artista, no debruçar sobre os escritos de Tadeusz Kantor, sobretudo no seu livro “O Teatro da Morte”, uma verdadeira reunião dos apontamentos, imagens, rascunhos e etc. oriundos dos processos de criação do artista.

¹⁴ Centro de documentação da arte de Tadeusz Kantor, fundada pelo próprio artista no ano de 1980 na Polônia. Possui página na internet, nos idiomas polonês, inglês ou francês, disponível no seguinte endereço: <http://www.cricoteka.pl/>

Nesse sentido, dialogo com o trabalho da pesquisadora Galciani Neves (2009) a respeito de livros de artistas, sobretudo sua dissertação de mestrado intitulada “Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: Por uma gramática do livro de artista”.

Uma primeira pista que traço a partir do diálogo com a obra de Galciani Neves (2009) diz respeito ao caráter do livro de artista onde obra e processo não se apresentam em separado, pois são sempre “um somatório de procedimentos, linguagens e pensamentos em rede – uma trama descentralizada -, na qual incidem possibilidades e potencialidades de variações artísticas e extensões conceituais” (NEVES, 2009, p. 272)

Assim, nesta perspectiva o livro de Tadeusz Kantor aponta para uma dimensão performática da escrita, além disso apresenta-se como uma compilação da maioria dos manifestos de Kantor organizados por Denis Bablet, além de anotações dos processos de criação de seus espetáculos, bem como os escritos que compõem suas peças que se constituem de maneira bem singular, uma vez que mistura desenhos, textos teatrais, textos teóricos, manifestos e etc. quase como que num processo de acumulação, de montagem, de justaposição. Esses processos, se mostram enquanto elementos chave no trabalho de Kantor, que estaria em diálogo direto com os aspectos presentes nas artes visuais, que o artista polonês ressignifica tanto enquanto obra artística como enquanto escritos de seus processos criativos e nesse sentido escrita e obra artística se confundem e operam na mesma condição: a quebra dos aspectos normativos e a inter-relação elementos constitutivos. Assim, a imagem é marcante nos escritos de Kantor, que por alguns é considerado o poeta da imagem. O livro é não somente um retrospecto do percurso artístico como também uma fonte de teorização do que Kantor propôs durante sua vida, como nos fala Galciani Neves (2009):

(...) não somente montar um dossiê retrospectivo e descritivo da construção dos livros de artista, mas propor “teorizações”, que interligassem os procedimentos, as referências, os percursos e recursos criativos, ou seja, aproximações dos vínculos entre processo e obra. (NEVES, 2009, p. 273)

O livro de Tadeusz Kantor traz um aspecto bem peculiar do artista que vai de encontro com o caráter de hibridez da arte, uma vez vindo da pintura e somente depois enveredando para a linguagem teatral. Formou-se em pintura e cenografia na academia de Belas-Artes de Cracóvia, estudando com um dos maiores cenógrafos do teatro polonês, Karol Frycz, que foi aluno de Gordon Craig. Sua aventura pela literatura e pelo teatro tem influência do simbolismo de Maerterlinck, do fantástico de Hoffman e do universo de Kafka. Kantor traz em seus escritos uma perspectiva pictórica sendo assim a

imagem elemento chave da trama da rede de criação e da gramática presente em sua obra.

Os escritos apresentam as fases pelas quais Kantor transitou, um total de cinco fases que Bablet optou por organizar de maneira cronológica, contudo, em cada uma das sessões do livro, operam diversos elementos, como dito anteriormente: imagens, manifestos, roteiros, desenhos, croquis de cenário – os elementos constituintes da trama e da gramática do livro de artista.

Tadeusz Kantor buscava ainda um teatro que trouxesse de volta à experiência similar a primeira vez que o ator (homem) apareceu diante do espectador (outros homens), ou seja, iguais e ao mesmo tempo estranhos. Só no limite da condição de morte podemos nos fazer perceptíveis, adverte Kantor.

O artista acreditava que a obra pronta, de certo modo, menospreza o processo de criação. As obras desse artista foram concebidas para estarem em constante modificação. Um exemplo disso é o espetáculo “A classe morta” que deixou de ser apresentado depois de algumas tantas apresentações, pois segundo Kantor este estava se configurando em uma *obra de arte acabada*.

O olhar voltado para o livro de artista de Tadeusz Kantor, nos faz atentar para a valorização o processo, como tentativa de demonstrar o acontecimento artístico através de velocidades e lentidões de suas partículas, através de seus vetores e fluxos a obra dissolve seu caráter exclusivamente molar, perpetuado na obra acabada e passa a transitar por territórios também do molecular que não se encerra em uma obra final acabada.¹⁵

A partir dessas reflexões, vejo a análise de processo a partir do livro de artista como mais um potente procedimento de pesquisa, uma vez que não somente se estabelece como um dossiê do artista como apontado por Galciane Neves (2009), mas que se estabelece quase que como a desdobramento linguístico-imagético do pensamento do artista. Assim o livro de artista se mostra como a materialização do processo ou mesmo como a ressonância deste processo, transposto para outros meios de disseminação. Poderíamos, talvez dizer que o livro de artista é também uma materialização do processo, que vai além do mero registro e se dá enquanto objeto do processo e ainda enquanto dispositivo de diálogo possível entre pesquisador e objeto de

¹⁵ Este aspecto do molar e do molecular da obra de arte, tem referência na filosofia de Deleuze e Guattari e pode verificado com maior profundidade nesta dissertação nos textos da introdução, como já verificado, bem como quando se é abordada a questão do ato de ensaiar.

pesquisa e nesse sentido ele se dá enquanto chave de leitura para a obra do artista em questão. É, portanto, uma rede de criação que se estabelece através das tramas que se criam entre os escritos do artista que por sua vez representam toda a potência de seu processo criativo e o trabalho do pesquisador. Nesse caso, a potência processual se dá em Kantor, tanto no âmbito de sua prática artística como no âmbito de sua escrita, reflexão crítica desta prática. Assim, ambos aspectos se configuram em possibilidades de uma construção em vias de uma processualidade.

READY-TEXTO, READY-MEN: OS OBJETOS E SUA POTÊNCIA NO VAZIO

Figura 30: Marionete (dança da morte)



Fonte: Henrique Oliveira

O objeto no teatro de Tadeusz Kantor se mostra de diversas maneiras. No enalço de enumerar os modos nos quais os objetos se apresentam na obra do artista polonês, Wagner Cintra (2008), nos traz quatro categorias que mostram os modos de utilização desses objetos na cena de Kantor: objetos reais, objetos híbridos, objetos cópias e objetos máquinas. A partir destas categorias de objetos, é importante levar em consideração o modo como estes chegam à cena, seja a partir da ideia de objeto pronto ou encontrado, seja a partir da ideia de objetos construídos pelo próprio artista.

Segundo Wagner Cintra (2008), esse primeiro modo de obtenção do objeto dialoga com o Ready-made de Marcel Duchamp que se constituem enquanto um objeto ora sem valor estético, que retirado de sua função cotidiana e por conseguinte, de sua função original, passa a se estabelecer enquanto um objeto que vai em direção a ideia própria de arte, colocando em suspenso as relações de sua função estética. Nesse caso, estaria aqui enveredando para uma ideia de uma arti-arte, uma vez que estes objetos se apresentam enquanto provocadores, ou mesmo, perturbadores de um padrão de arte,

tendo assim, o estabelecimento de um jogo poético. Ainda segundo o autor, essa categoria de objeto em Kantor dialogaria também com a ideia de um objeto pertencente a chamada realidade de classe mais baixa: um objeto deslocado, capturado, que transita por territórios desconhecidos. Com isso, estes objetos nos remete, ao deslocamento não só deles mesmos, mas como da própria arte.

Figura 31: Espelho (Objeto pronto)



Fonte: Henrique Oliveira

O segundo modo de trazer os objetos para a cena em Kantor estaria relacionado a um universo poético ligado à construção destes objetos, não mais arrancados do cotidiano, mas construídos, fabricados, pairando por um universo de invenção e de

criação. Objetos híbridos, muitas vezes numa simbiose entre matéria inanimada e mecanismos animados. Engrenagens, rodas, polias, as mais diversas peças constituíam esses objetos fabricados. Eles permeavam a intenção e a inserção da potência conceitual que Kantor trazia para o objeto em seu teatro, o que nos transporta para a criação de uma forte relação à se estabelecer entre o próprio Tadeusz Kantor e o trabalho de Marchel Duchamp que a exemplo do artista polonês também criou objetos em forma de máquinas e engrenagens, seus ready-mades.

Figura 32: Pá e novelo de lã (Objetos prontos)



Fonte: Henrique Oliveira

O trabalho de investigação poética realizada na pesquisa junto ao coletivo Trupe Motim de Quixeré, na qual trata esta dissertação, uma vez tendo como referencial o teatro de Tadeusz Kantor mostrou interesse pela a exploração do objeto e nesse sentido, as duas concepções para o objeto em Kantor acima relacionadas estiveram presentes na construção da obra em processo intitulada “Animus”. Essas duas ideias, uma pautada no objeto pronto e encontrado e outra pautada na ideia da elaboração intencional do objeto, estiveram presentes. Inclusive, a ideia de objeto extrapola o campo do objeto utilitário

ou representativo e se desdobra para a compreensão do trabalho com o texto escrito, bem como com o próprio trabalho do ator.

Assim, em nossa investigação o objeto se mostrou em quatro aspectos: um relacionado aos objetos oriundos de uma realidade de classe menor, encontrados, capturados. Outro relacionado à um processo de construção intencional de objetos não corriqueiros. Outro em que estabelece o texto enquanto um objeto a ser trabalhado. E um último que estabelece o ator a partir da ideia de um objeto, ideia esta que se dá do deslocamento de um homem (o ator) de sua função cotidiana e sua colocação em uma situação artística, o homem enquanto objeto artístico.

A partir daqui, buscarei discorrer a respeito de cada um desses aspectos, assim como buscarei apontar o lugar do referencial de Tadeusz Kantor em cada um deles, contudo, é importante apontar para uma relação em que os escritos de Kantor se deem enquanto provocadores de uma construção poética que não se contenta na mera reprodutibilidade dos trabalhos do artista polonês, mas que busca jogar numa relação de criação poética que reverbera em uma também provocação ética e política. Nesse sentido, os aspectos dos objetos de Kantor, se apresentam nessa pesquisa enquanto elementos que encontram-se no lugar do questionamento do próprio teatro enquanto instituição, ou seja, vai buscar um ato crítico e nesse sentido, a tomada do acaso enquanto dispositivo se mostra importante, vista a possibilidade de se instaurar o que por ventura poderíamos apontar, em meio às reflexos acerca do trabalho de Kantor, como uma anti-arte, um anti-teatro.

O objeto pronto

Parte do procedimento de criação de “Animus” esteve pautada na relação entre o texto e seu desdobramento enquanto imagem. A partir desta perspectiva, diversos objetos eram apontados e descritos no texto e dentre estes objetos estavam aqueles que pertencem a esta categoria de objetos prontos (ready-made).

Figura 33: Chaleira (Objeto pronto – encontrado).



Fonte: Henrique Oliveira

É importante apontar que nesta primeira perspectiva, o objeto descrito no texto não se apresentava numa relação significado-significante. Para este trabalho, o interesse pela descoberta da criação a partir da processualidade caminhava para o entendimento do objeto em uma potência no vazio.

Esta potência no vazio se estabeleceu a partir da possibilidade do objeto se colocar enquanto uma anulação de qualquer sentido correspondente inicial. Nesse caso, o objeto se mostrava em sua força performativa, pois o impacto se dava pelo objeto enquanto corpo cênico, mais do que dentro de uma grade de significação que o levasse a representar alguma coisa previa.

Assim, diversos objetos retirados do cotidiano foram trazidos para a cena como, por exemplo, a mala de madeira, bancos, relógio despertador, gaiola, pá, guarda-chuvas, etc. Como dito anteriormente, estes objetos chegavam à cena sem uma prévia significação. A eles não foram estabelecidos nenhuma representação. O propósito estava em descobrir a potência destes objetos ao se colocarem, como que pela primeira vez, no espaço cênico, ou seja, em que se estabelecesse uma desconstrução desta significação em meio a uma perturbação gerada em seus significados e funções costumeiras.

A partir daí, poderíamos tomar como referência o trabalho com o objeto estabelecido por Tadeusz Kantor na sua obra “O retorno de Ulisses”. Neste espetáculo o objeto “cadeira” ganha sua potência na sua própria existência. A personagem se encontra sentada sobre a cadeira e, como diria Kantor (2008), “era o ato de estar sentado em estado puro, não motivado, que inflava, crescia, se reproduzia, e vivia como parasita, desinteressado e esplendido” (KANTOR, 2008, pág. 162). A potência no vazio do objeto estaria, na perspectiva de Kantor, na realidade pura do fenômeno de sentar. Como nos fala Tadeusz Kantor, um objeto que ao se apresentar pura e simplesmente em sua auto-existência põe-se enquanto uma obra que “não exala nada, não exprime nada, não age, não comunica nada, não é um testemunho, nem uma reprodução, não se refere à realidade, ao espectador, nem ao autor” (KANTOR, 2008, pág. 167). Para Kantor a questão da pureza do objeto, passa pelo aspecto do não intencional do sujeito, não estando dirigido ao espectador enquanto mensagem a ser processada, muito menos faz parte de uma ideia de um autor a ser demonstrada. Aqui se quer mostrar o objeto na sua estranheza do real, ainda fora do campo da significação. Contudo, ainda nos resta o corpo do objeto, sua imagem, sua marca sensível que toca o espectador.

Nesse sentido, ainda segundo o artista polonês esta condição faz do objeto e, por conseguinte, da obra de arte como pertencente a “parte nenhuma, para o desconhecido, não sendo mais que um vazio, um buraco na realidade” (KANTOR, 2008, pág. 167). Ele nos fala que este fato, põe toda a realidade circundante do objeto em uma situação irreal, por se dizer artística. Aqui trago ainda uma reflexão de uma instância além deste irreal enquanto uma realidade artística, e tencionar uma ideia de desta realidade enquanto uma situação em que a arte torna-se suspensa, no âmbito de uma auto-referenciação, da crítica da sua própria existência enquanto arte. Estaríamos, portanto, no campo de uma anti-arte.

O objeto germinado

Outra categoria de objetos trazidos à cena no experimento “Animus” se dá na perspectiva da construção daqueles descritos no texto, objetos construídos, germinados muitas vezes a partir junção de elementos de objetos prontos, que ao sofrerem o processo de acumulação tornam-se objetos híbridos.

Estes objetos estavam descritos inicialmente no texto escrito e foram como nos demais elementos, desdobrados em imagens e posteriormente estas imagens se atualizavam após a construção desses objetos.

Figura 34: Relógio na gaiola (Objeto híbrido).

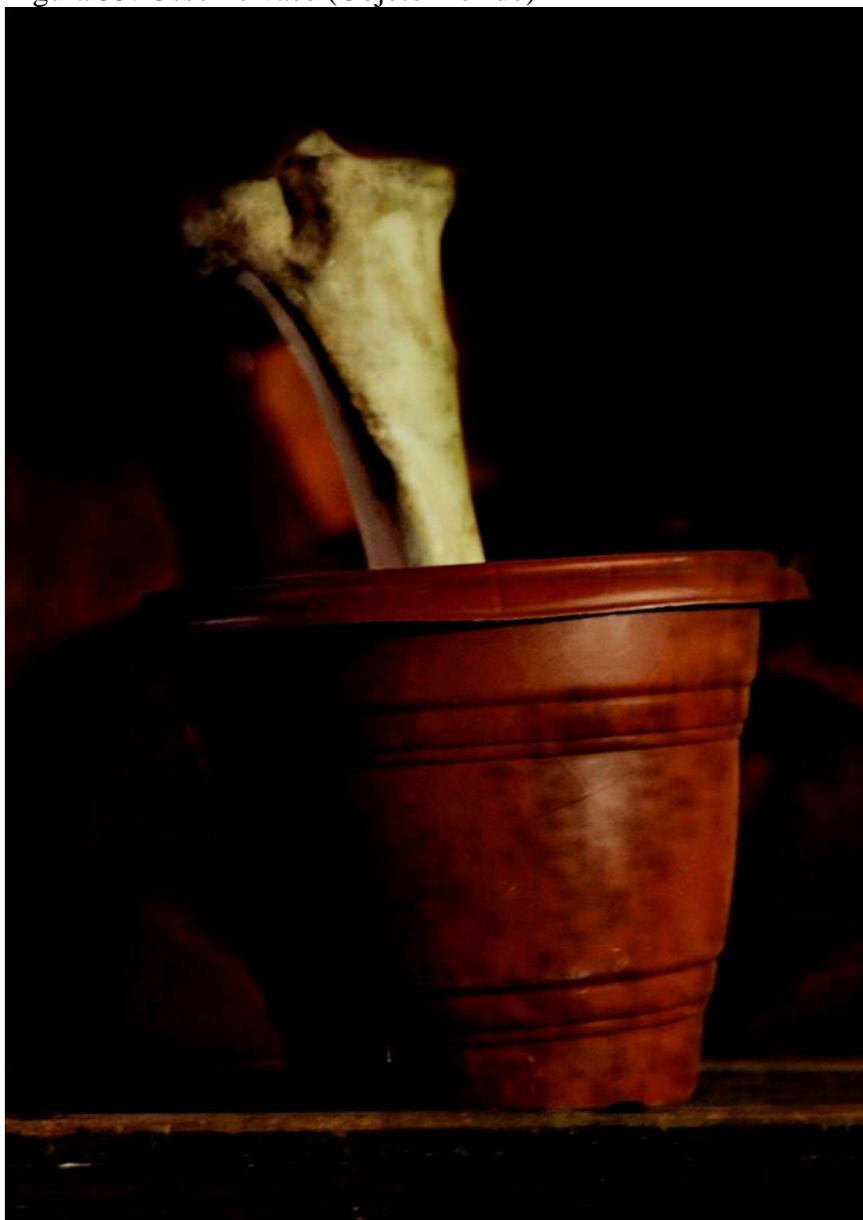


Fonte: Henrique Oliveira

Dentre eles poderíamos listar, por exemplo, o osso no vaso, o guarda-chuva com meias de listras pretas e uma de listras vermelhas penduradas, o capacete de antenas, o bastão com sineta na ponta.

Segundo Wagner Cintra (2008), no teatro de Tadeusz Kantor, objetos híbridos eram bastante presentes, anterior mesmo à fundação do Teatro Cricot 2, onde o artista polonês desenvolveu grande parte de sua obra. Os híbridos, portanto, conforme nos fala o autor se mostravam enquanto objetos alheios a memória da utilidade, possuidores de atributos estranhos e desconhecidos.

Figura 35: Osso no vaso (Objeto híbrido)



Fonte: Henrique Oliveira

Nesse sentido a multiplicidade da forma à partir da agregação de formas de diferentes objetos, totalmente sem relação nem correspondência de sua função cotidiana, sugeria em Kantor, diferentes usos e segundo Cintra (2008) possibilita ao espectador adentrar no campo do desconhecido e com isso operar no campo da construção de sentidos. Contudo, seria importante problematizar esta relação, a partir da ideia de além de uma construção de sentido, efetivar-se uma suspensão de sentido, ou seja, trabalhar ao mesmo tempo em um processo de destruição de sentidos, o que por vez geraria esta suspensão.

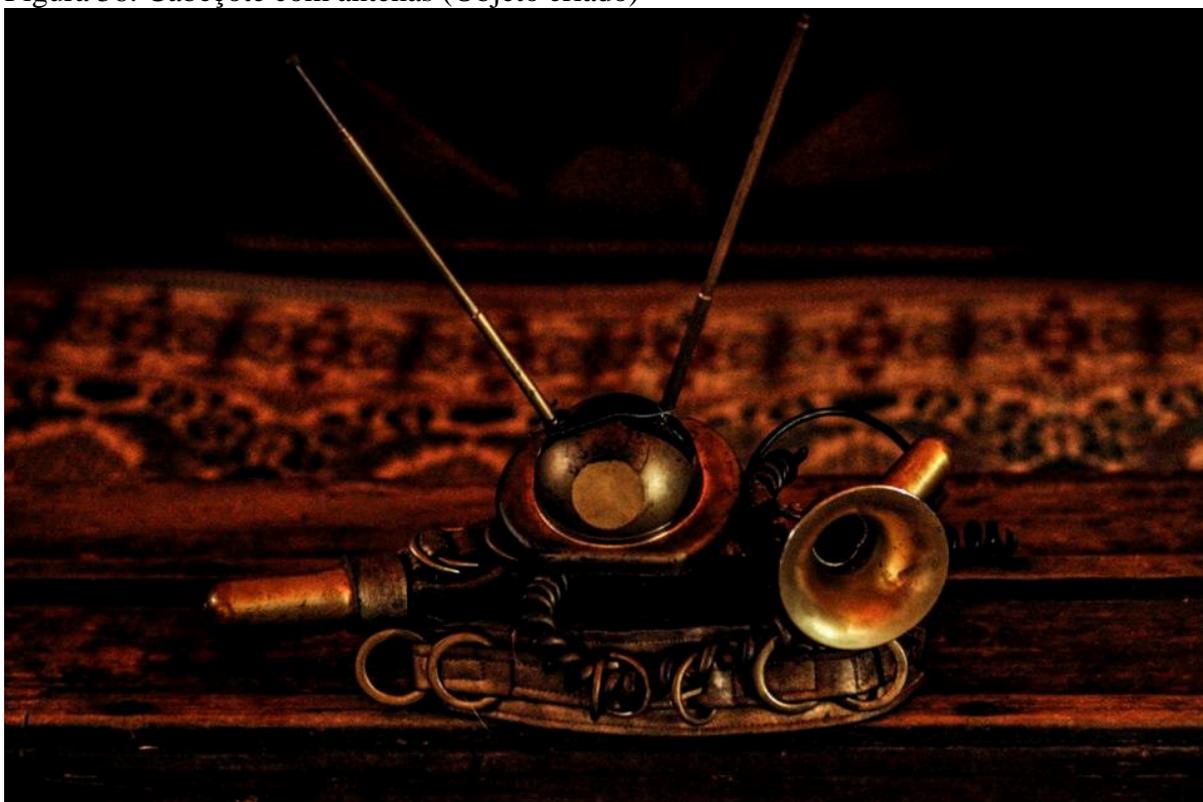
Da mesma maneira, operam os objetos híbridos no experimento com a Trupe Motim. Assim como os objetos prontos, estes construídos a partir da junção de dois ou mais objetos não foram concebidos na perspectiva da significação. Mais uma vez eles se mostravam enquanto um significante, deixando em suspenso o significado, operando como anteriormente apontado, na potência do vazio.

Esta potência do vazio vai dialogar com a ideia de processualidade que estivemos experimentando durante a pesquisa. Nesse sentido, o objeto se dava na possibilidade de construir uma processualidade dos sentidos, onde no momento do contato visual com o objeto o espectador iniciaria um processo de construção de sentido, numa via processual e em meio às possibilidades múltiplas de criações. Contudo, esta possibilidade de construção de sentido se dava fortemente pela opção de retirar qualquer significação prévia do objeto. Intencionalmente os objetos eram colocados em cena sem nenhuma relação signo-significado. O objeto naquele momento se tratava apenas do objeto puro, vazio e livre da representação e susceptível à operar a partir da processualidade contida no trabalho realizado. Como dito anteriormente, que não se refere a nenhum testemunho e nem a nenhuma representação, que não exala e nem exprime, que no sentido da obra de arte se mostra sem forma e sem valor estético, dentro de padrões de estilos específicos. Possível, sim, pela sua atividade criadora.

O objeto pronto ou encontrado ou o objeto germinado/híbrido se estabeleceram no trabalho enquanto potência. Contudo, ao mesmo tempo em que o objeto no experimento feito com a Trupe Motim para esta pesquisa de Mestrado se apresenta sem sentido prévio e estabelece a potência neste vazio de sentido, a partir do momento em que ele é colocado em cena, inicia-se um processo de construção de sentidos não somente pelo espectador, bem como pelos atores. É aí que os objetos entram no jogo

estabelecido neste trabalho que se constitui em criar a partir das relações de afetação, entre atores, objetos, dramaturgia das imagens, som, espaço e demais elementos da *misè-en-scène*. Assim, a obra é construída no tempo presente, a cada novo ensaio que se faz, a cada nova relação que se estabelece que irá variar de acordo com o modo que esses objetos estarão dispostos a cada novo acontecimento. O objeto se mostra, portanto, assim como para Kantor e para Duchamp, o primeiro a partir dos objetos de classe mais baixa e o segundo a partir dos seus *ready-mades*, ambos operando em um sentido de instauração de uma anti-arte, uma vez estabelecendo-se enquanto impulso criador no experimento em questão.

Figura 36: Cabeçote com antenas (Objeto criado)



Fonte: Henrique Oliveira

Contudo, é importante ressaltar que neste trabalho o objeto mesmo liberto de uma significação prévia não pode ser encarado enquanto simples adorno. Ele não se mostra enquanto adereços que compõe um cenário ou um plano de fundo. Estes objetos são acima de tudo elementos chave na construção de narrativas a partir de suas relações com os atores e espectadores. Portanto, este modo de enxergar os objetos na cena dialoga com o aspecto do objeto na obra de Kantor, uma vez que segundo Cintra (2008)

“nenhum objeto no teatro de Kantor é decorativo. Ele existe no espetáculo para acentuar um efeito” (CINTRA, 2008, pág. 200).

Kantor (2008) traz em seus escritos a crítica a esta relação de significação do objeto. Para ele o objeto utilitário posto em cena à serviço de uma representação, portase de acordo com a relação do objeto e da pintura, ou seja, o objeto enquanto um modelo. A pintura está sempre no encaicho de reproduzir o objeto, repeti-lo e dispô-lo. Do mesmo modo age o objeto no teatro quando dele se tenta extrair uma significação. Para Kantor o objeto na pintura a partir dos dadaístas, e aí podemos também trazer o ato de Duchamp, passou a encarar o objeto enquanto própria obra de arte, sem a criação de uma ligação externa de sentido.

O ato de criação se transportou para outros domínios: os da decisão, da iniciativa, da invenção na esfera mental. O objeto e a realidade reais e brutos fizeram irrupções na esfera dos valores estéticos, no terreno da ficção imagética, modificando completamente suas funções, ditando seus direitos e sua própria organização. (KANTOR, 2008, pág. 102-103)

Esse deslocamento do objeto de sua função na qual aponta Kantor corresponderia a esta cerca potência do vazio, a ponto que retira-se do objeto além de sua significação a sua função utilitária. Assim o objeto se liberta inclusive de sua carga de valor utilitário, no qual está entranhado em sua forma e em seus contornos a medida que se estabeleceram a ruptura do senso comum da utilização do objeto.

Kantor recusa-se a fazer da arte a reprodução ilusionista, a apresentação ou a representação, a explicação ou a expressão de uma realidade prévia, meta da obra de arte tradicional. Ele se apodera da realidade apreende-a, “anexa-a”. Objetos verdadeiros, situações, *entourage* são capturados, na verdade, presos na armadilha. A obra de arte não é mais um fim. O que conta é a negação da forma e da expressão, a valorização do comportamento, a manipulação e a utilização gratuita e inútil do real. O gesto e o ato. (BABLET, 2008, pág. XXXIX)

Desse modo além da negação de uma utilidade cotidiana do objeto, podemos verificar esta mesma negação no âmbito da utilidade da própria arte, uma vez esta estando no território de uma utilidade enquanto mercadoria, enquanto valor simbólico, espiritual ou de status. Por isso mesmo, Kantor se nega a representação, a explicação ou a expressão, entendendo esses aspectos enquanto essa utilidade da própria arte.

Assim, no experimento realizado nesta pesquisa o objeto escapa à estas formas de captura da representação/significação. Os objetos vão de encontro à ideia de

Duchamp, que pressupõe uma irrupção nos modos de percepção do objeto. É nessa perspectiva que busca-se o diálogo com Kantor, uma vez que ele “tira do objeto de que se apodera sua significação original, sua função utilitária, seu simbolismo, para reduzi-lo a sua neutralidade de sua autonomia concreta. Arrancando-o ele o protege” (BABLET, 2008, pág. XXXIX).

O ator ready-men

Como dito anteriormente, o trabalho com o objeto dentro do experimento “Animus” se expandiu para os territórios do texto e do ator. Nesse sentido, além da utilização do objeto enquanto elementos que se inseriam na cena de maneira descomprometida de sentido único, ou mesmo quando se dá em um suposto sentido verdadeiro e com isso suscitando a construção processual de seus sentidos, o ator passou a ser percebido enquanto um desses objetos. Para Tadeusz Kantor o trabalho com o ator deveria se fundamentar na ideia de uma “zona de pré-existência”.

Até o final dos ensaios eu continuo desconfiado daquilo que concerne a uma PROGRAMAÇÃO completa do ator.

Quero reter, no maior tempo possível, a etapa de suas “PREDISPOSIÇÕES” ELEMENTARES.

Fazer brotar suas possibilidades e suas atividades “inatas”, “primeiras”, criar essa ZONA de “PRÉ-EXISTÊNCIA” DO ATOR, que não está ainda encoberta pelo universo ilusório do texto.

Isso não resulta nem de uma hostilidade a respeito do texto, nem de uma intenção de relega-lo ao segundo plano. Pelo contrário.

QUERO QUE A REALIDADE REIVINDICADA PELO TEXTO NÃO SE CONSTITUA FÁCIL E SUPERFICIALMENTE, QUERO QUE ELA SE AMALGAME, QUE SE UNA INDIVISIVELMENTE COM ESTA PRÉ-EXISTÊNCIA (PRÉ-REALIDADE) DO ATOR E DA CENA, QUE ELA SE ENRAIZE E QUE SURJA. (KANTOR, 2008, pág. 135)

Kantor, portanto, entende o ator enquanto uma potência, mas não enquanto um elemento a ser moldado de acordo com uma “programação”, pensando aqui no formalismo da arte teatral, seus caminhos já trilhados, ou seja, as poéticas já formatadas. Para ele, o ator se mostra na potência de uma pré-existência na qual podemos encarar enquanto uma pré-existência em relação as formas teatrais.

A crítica de Kantor a essa formatação do ator, no qual ele chamou de “programação completa”, alimenta a nossa percepção para o seu teatro enquanto uma rede processual. O ator seria, portanto, como que um elemento dessa rede processual.

Figura 37: Quadro “Guarda-chuva”



Fonte: Acervo Trupe Motim

O trabalho com o ator, então, opera do mesmo modo que o trabalho com o objeto, entendendo ambos como elementos de uma realidade na qual Kantor captura, anexa e joga. O artista polonês nos fala de um procedimento pautado na tomada da realidade, contudo, uma realidade já pronta, pré-existente. Ele se vale dos objetos *ready-made*. Ele trabalha com o objeto de uma realidade pronta e pré-existente do mesmo

modo que trabalha com a ideia de uma ator que também é elemento dessa realidade pré-existente. O ator se mostra, portanto, enquanto um ator *ready-made*.

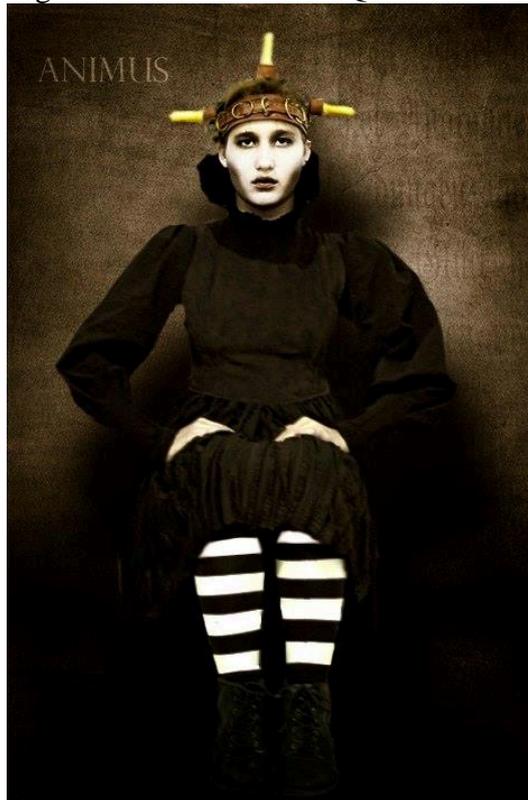
O ator não representa nenhum papel, não cria nenhuma personagem, nem a imita, ele permanece antes de tudo ele mesmo, um ator carregado de toda essa fascinante BAGAGEM DE SUAS PREDISPOSIÇÕES E DE SUAS DESTINAÇÕES. Longe de uma cópia ou reprodução fiel de seu papel, ele o assume, consciente sem cessar suas destinações e sua situação” (KANTOR, 2008, pág. 136)

Como no objeto *ready-made*, o ator se mostra enquanto material do qual é subtraído sua função e sua finalidade, permitindo com isso uma existência autônoma, de dilatação e de desenvolvimento livre e sem objetivo. É nesse sentido que nos encontramos mais uma vez com este estado processual verificado no teatro de Tadeusz Kantor e que esteve pairando o trabalho de criação junto à Trupe Motim de Teatro de Quixeré a partir do trabalho “Animus”. O atores neste trabalho se encarregaram de se libertar de todo e qualquer objetivo pré-estabelecido. Eles se apresentam em um nível pré-existente, não se encarregam de representar uma personagem, exploram sua condição primeira de *ready-men*, termo este, apresentado por Kantor.

Kantor nos traz um pensamento a respeito desta condição do ator ao ponto de que este se apresente desprovido de toda e qualquer programação, desse modo as poéticas clássicas, que por vez estiveram pairando o trabalho do ator no teatro ocidental, a partir de um determinado período, em especial aquele que se estabeleceu o texto enquanto centro de referência. Para Kantor, a realidade reivindicada pelo texto, deve ser amalgamada ao ator e não simplesmente imposta, pois aí estaríamos apenas encobrimo a partir de um universo ilusório a potência inata e pré-existente do ator. Assim, o trabalho do ator para Kantor, estaria supostamente muito mais voltada para um processo de descobertas conjuntas entre texto e experimentos de uma realidade pré-existente do ator, do que com o estabelecimento de uma realidade programada, alheia e simplesmente inserida através da apresentação do texto. Assim, seria de valia que o ator estabelecesse um jogo de múltiplas relações com o texto e com a própria atividade criadora, em que a bagagem de suas predisposições se configurem enquanto material para a efetivação do processo de construção poética.

Seria, portanto, para Kantor, que o ator não representa nenhum papel, não cria nenhuma personagem, nem a imita, ele permanece antes de tudo ele mesmo.

Figura 38: Beatriz Sousa. Quadro “TV”



Fonte: Acervo Trupe Motim

Assim, sob o ponto de vista do ator *ready-men*, estivemos investigando em “Animus” a partir da ideia de atores em sua realidade pura, na sua inutilidade nua da atividade criadora, como diria Kantor. Desse modo, assim como nos alerta Kantor, buscamos nos afastar de certa programação do ator. Essa programação, entendida como um processo formatação do ator, muitas vezes a partir do texto e do que ele sugere ou mesmo a partir da ideia do encenador, colocaria o teatro dentro da condição de obra de arte acabada e por conseguinte, que não se dá em sua potência processual. Nesse sentido a ideia da colocação da arte em suspenso, considerando, portanto, uma perspectiva de uma anti-arte, ou seja, de uma anti-institucionalização da mesma, esteve presente nesse processo de construção. Assim, a partir desta suspensão da arte, estivemos também pensando também nesse ator, que se vê agora se colocando no percurso de uma desinstitucionalização de seu trabalho.

É importante situar este aspecto da processualidade, bem como estabelecer como esta se apresenta no trabalho do ator. A processualidade se mostra à medida que o ator se põe em cena desprovido de uma construção prévia de um papel, por isso a relação deste trabalho com a ideia de uma anti-arte. Enquanto *ready-men*, os atores estão ali

enquanto eles próprios, não interpretam ou representam um texto ou um roteiro. Eles se mostram enquanto um elemento da rede processual, que se constrói a cada nova experiência, a cada novo ensaio, a cada nova sessão de encontro para a produção poética, problematizado enquanto corporeidade, na medida que lidamos com o trabalho de construção artística do ator e que alcança outras instâncias, que poderíamos dizer, cênica, uma vez que lida com elementos de constituição do teatro. Assim, sugere-se um anti-teatro. Que por vez se mostra enquanto processualidade de um estado de devir, sabemos que o devir está sempre nos remetendo ao inusitado a partir das relações com o outro, comportando nisso as linhas de fuga desterritorializantes. Isto se dá no campo da composição de afetos entre os corpos. Cada corpo é por si só uma multiplicidade.

Ready-texto

Assim da mesma forma como consideramos nesta pesquisa o ator enquanto um objeto, o texto também se configurou enquanto tal. Esta perspectiva do texto enquanto objeto tem relação direta com o modo com que Tadeusz Kantor enxerga e lida com o texto. Segundo ele “o texto existe antes mesmo do espetáculo e de sua preparação, que é ‘um objeto totalmente pronto’ (entendemos a expressão no sentido dadaísta de *ready-made*, objeto pré-fabricado, corpo estranho introduzido na realidade da ação cênica).” (KANTOR apud BABLET, 2008, pág. XXXVI).

Figura 39: Texto “Animus” (escrito e em imagem)



Fonte: Henrique Oliveira

O modo como qual Kantor lida com este texto enquanto um objeto pronto, fortalece a possibilidade de se perceber em seu teatro a carga de processualidade. O texto é, portanto, um disparador para a criação ao invés de uma referência ou algo a ser representado. Nesse sentido como que mais um objeto, o texto é posto em um jogo cercado de processualidade que vai se constituindo a medida que a representação dá espaço para a criação no momento presente, no jogo de anexação da realidade pronta. Kantor nos traz a seguinte questão: “*Je ne joue [...], je jou avec*” que em português corresponderia a “eu não jogo (represento) [...] (o texto), eu jogo **com** (o texto). Nesse jogo de criação em que o texto aparece em toda sua processualidade como objeto, o ator, mais um desses objetos, é visto enquanto um jogador que joga com o texto, distancia-se, retornando, rompendo com a barreira da fabulação.

[...] o texto literário é prodigiosamente importante. Ele constitui uma condensação, uma concentração da realidade, de uma realidade tangível. É uma carga que deve estourar. Não é um suporte para o teatro. Não é nem agulhão, nem uma inspiração. É um parceiro. (KANTOR apud BABLET, 2008, pág. XXXVI)

Dessa maneira, o ready-texto, se constitui enquanto um objeto deslocado. Esse deslocamento permite, portanto, essa parceria que por sua vez estabelece esse

mecanismo de jogo, um jogo de elementos, um jogo de objetos da *mise-en-scène*. O ready-texto comunga ainda com o princípio da subversão dos *ready-mades* (Duchamp), pois elege um objeto entre vários iguais a ele (universo dramático), retira-o do contexto e o reapresenta num encontro de objetos díspares – diferentes elementos, nas suas materialidades incorporados à cena. Contém ainda em si ações prontas e acabadas, comportando suas próprias tensões. Essas tensões relacionam-se com outras tensões oriundas dos demais elementos de cena. Kantor (2008), na sua análise entre pintura e o teatro, nos fala que enquanto na primeira, se estabelece uma relação de tensões direcionais, no segundo, se estabelece uma relação de tensões dinâmicas. Assim o teatro na sua visão se dá nesse jogo de tensões dinâmicas. Do mesmo modo, Kantor também considera uma interpenetração dessas linguagens. Ele possibilita a partir de seus procedimentos criadores, que pintura e teatro reajam um sobre o outro.

Figura 40: Texto “Animus”



Fonte: Henrique Oliveira

O ready-texto para Kantor (2008) não estaria, portanto, na ideia da negação do texto, muito menos de sua deformação. Ele vai trabalhar na materialidade concreta do texto, na materialidade que o texto pode apresentar enquanto um objeto. Como dito acima, ele desloca o papel do texto, de ponto de partida para um objeto a ser trabalhado.

[...] Eu sou [...] bem mais fiel ao texto do que qualquer outro, devido ao fato de que eu o trato como uma soma de significações, mas as situações cabem a mim criá-las. Em função da etapa que a minha consciência artística atingiu (KANTOR apud BABLET, 2008, pág. XXXVI)

Assim, dentro do processo de construção processual de “Animus” buscamos trabalhar a partir desta materialidade do texto. Buscamos transpor sua função de ideias a serem reproduzidas, ou seja, a mera transposição do texto dramático para o texto espetacular. Propomos manusear o texto a ponto de dar a ele participação material na cena.

Inicialmente, estivemos empenhados na resignificação do texto enquanto literatura. Reescrevemos este texto por meio de imagens. Estas imagens se fundiam aos trechos escritos e em pouco tempo tínhamos em mãos uma nova versão do texto.

O texto agora se mostrava quase como que um texto-*collage*. Trouxemos esta *collage* para a cena. Trazíamos este *ready-texto*, objeto pronto, manufaturado, modificado, hibridizado para servir como disparo e provocações para a construção dos quadros cênicos.

Em minha realização final
o texto dramático
não é representado,
ele é discutido, comentado,
os atores leem-no, rejeitam-no,
retornam-no, repetem-no;
os papéis não são
indissociavelmente ligados
a determinada pessoa.
Os atores não se identificam
com o texto.
Eles são um moinho
a moer o texto.
Um moinho deve interpretar?
Eis um gênero de questão e de problema
que oferece uma alternativa incômoda
na convenção antiga,
mas se torna supérfluo
na situação
que proponho.
Basta construir o moinho. (KANTOR, 2008, pág. 64-65)

É importante levar em consideração a citação acima, em especial a ação de moer e da qualidade de moinho dada ao ator. É interessante pensar este moer enquanto a desconstrução da forma, da institucionalização da arte e do teatro. Nesse sentido, o ator em Kantor, estaria a moer o texto à medida que o desconstrói e o coloca em suspenso.

Eis aí novamente a possibilidade de entender o trabalho de Tadeusz Kantor enquanto esta rede processual, em vias que ao moer o texto, entendendo este enquanto um material bruto, a partir de Kantor, que pode ser moído, tornado textura, tornado sensível, o ator dá margem à assumi-lo processualmente.

Desse modo, o texto era colocado em cena desprovido de uma carga de reprodutibilidade. Ele era colocado sob o regime de uma construção processual, que nisto se mostra liberto do formalismo, da institucionalização. Uma processualidade que vai além de um mero percurso ao encontro de um fim, de um produto, mas uma processualidade que extrapola os padrões e põe em suspenso a relação do texto com a ideia de obra de arte e com isso, se dá no campo de uma anti-arte, ou mesmo de um anti-teatro. Assim, esse teor processual do texto ia se dando à medida que se desenrolava cada novo experimento.

DESDOBRAMENTOS POSSÍVEIS DE UMA PESQUISA [O que se chama de considerações finais]

O que se espera de um processo?

Esta talvez seja a questão primordial acerca de uma possível escrita das considerações finais deste processo de pesquisa. Contudo, como é possível traçar considerações finais de um trabalho pautado na processualidade, ou seja, de aspectos que operam na ideia de um trabalho em constante progresso?

De fato, tornar-se-ia contraditório, para esta pesquisa, a escrita de um fechamento, de uma tomada conclusiva que estabelecesse com isso uma fixação em uma finalização de percurso. Desse modo, buscarei aqui mais do que levantar conclusões, traçar desdobramentos de um processo que se deu início no encontro com a Trupe Motim e com o diálogo desta com o Teatro de Tadeusz Kantor e que configura agora enquanto um disparo para investigações futuras no âmbito da criação em processo.

Esse desdobrar opera, dentro da perspectiva que permeou todo este trabalho, na relação envolta nos fluxos molar e molecular, que por hora trouxe para as discussões envoltas à criação artística, mas que também se mostraram pertinentes ao pensamento dos possíveis múltiplos novos percursos da pesquisa aqui desenvolvida. Como na relação do uno e do múltiplo, traço aqui as possibilidades da construção de novos afetos no percurso do processo.

Assim, muito mais que apontar os possíveis desdobramentos, prefiro que isso se dê no âmbito do lançamento de questões, que assim, no exercício da reflexão gerariam esses desdobramentos que mais do que indicar caminhos, estaria lançando questões para se estabelecer um nova construção processual de novas perspectivas de pesquisa.

Desse modo, reflito:

De fato, o aspecto de processualidade verificado no Teatro de Tadeusz Kantor estaria ligado à sua relação com a morte e nesse sentido, esta a morte do limites impostos pelas convenções teatrais fixadas e normatizadas.

Estamos, então, lidando com a morte da representação, no sentido da possibilidade de escapar dos moldes pré-fixados e das ideias pré-concebidas.

Ainda nessa perspectiva, considero Kantor como tendo sido um grande articulador do tempo. Seja na relação de seu deslocamento de sua época por meio de seus trabalhos de vanguarda, em que ele se coloca à frente, em todo seu aparato poético, seja no trabalho em cima do próprio tempo enquanto construção e criação.

Nesse sentido, Kantor jogaria com o tempo gasto, deixando com isso as sombras de seu teatro passeando em um tempo-espaço alternativo. E é nesse tempo que se gasta e que deixa sombras, que a representação se põe em cheque.

Por muitas vezes percorrendo os escritos dessa dissertação, é possível ler a expressão “ato original” que, então, passou a ser colocado enquanto ato de irrupção com a representação. Desse ato espera-se a produção de diferença, a ação constitutiva da mesma e, portanto, performatividade do ato.

No tempo da origem não há gasto, contudo esta se oculta para que possa ser repetida, *ad infinitum*, em uma norma oculta do tempo, onde a representação marca sua força. A força da representação é a força que impede, anula, oblitera o gasto.

Qual seria, portanto, a potência desse tempo gasto?

Como a Trupe Motim pode se deixar operar por este tempo gasto, no sentido da repetição *ad infinitum*, não no âmbito da repetição arbitrária que não gera possibilidades, mas na relação com a construção de múltiplos possíveis de atuação neste tempo gasto?

Seria essa, portanto, a ideia envolta ao ato de ensaiar?

Como a Trupe Motim pode permear com suas sombras esse tempo, insurgindo em um ato inaugural não da representação, mas da repetição e do tempo gasto, o que rompe com o normativo e com isso constitui o processual no trabalho desenvolvido?

Este trabalho talvez acima de tudo percebe a potência de duas poéticas, que se mostram inquietas no seu fazer artístico, que em tempos e espaços diferentes e, portanto, em contexto desencontrados, se vê em diálogo, não porque se dão no campo da reprodução, mas sim na relação de devir.

O jogo de ambos está no questionamento da condição da arte. Da ruptura com a norma. Na busca pela construção livre do produto artístico final.

Estariamos, portanto, no campo da experimentação. E assim como em Duchamp, estabelecer um jogo de saída, do pôr para fora. E quando questionamos a representação, questão chave dessa investigação, sempre deixamos algo de fora, e é nesse fora que deveremos trabalhar.

Desse modo, retorno à questão:

O que se espera de um processo?

Ainda nesta reflexão acerca do trabalho desenvolvido nesta pesquisa, cabe aqui também levantar a perspectiva de um alcance crítico e político desta processualidade, uma vez não recaindo apenas no campo do estético.

Trago aqui ainda a questão envolta ao gasto do tempo que por sua vez reflete um outro gasto do tempo, este ligado ao tempo histórico. Assim, lanço a questão a respeito ao que sobraria neste tempo histórico?

Deveremos aqui considerar esse jogo com tempo histórico e seu gasto.

Tadeusz Kantor se coloca enquanto proponente de uma poética que antes de mais nada rompe com os padrões normativos da arte e em especial com a relações das convenções teatrais, se mostra enquanto um artista de um trabalho em meio a clandestinidade. Seu trabalho artístico, vai desafiar um tempo-espço permeado pela guerra, pelo caos de uma Polônia arrasada.

Kantor, ocupa as ruínas da guerra em uma atitude estética, contudo, mais ainda em um ato de transgressão política em meio aquele cenário de horror de uma Europa em conflito.

Do mesmo modo, a Trupe Motim se mostra enquanto perturbadora de um tempo-espço em que domina o descaso e a corrupção. Eles se põe enquanto detentores de uma atitude crítica em um ambiente em que a ordem é a permanência do silêncio diante das ações efetivadas por uma classe que domina todo o funcionamento da pequena cidade de onde o coletivo se construiu.

Assim, a Trupe Motim estabelece uma militância artística, mas que também não se limita apenas ao ataque direto à essa classe política, mas que toma atitudes, no âmbito de sua poética que se configura enquanto ato político.

Nesse sentido, opera um aspecto de semelhança entre as duas poéticas, uma proposta por Kantor e outra pelo Motim, que vai no caminho do espaço.

Kantor e Motim, tornam o espaço como um dispositivo de protesto. Kantor ocupando-o em uma Polônia de guerra, desafiando a ordem imposta e desse modo, efetuando uma atitude de amotinação e a Trupe Motim, que ocupa espaços de uma Quixeré que de certo modo parou no tempo no âmbito das práticas artísticas e em meio as velhas práticas teatrais da região se mostram enquanto um grupo que se porta em certa clandestinidade à arte normativa de sua cidade, trazendo isso em forma de ocupação dos espaços mortos, que se esgotaram, mas guardam nas suas estruturas a potência.

Ambos, Kantor e Trupe Motim se colocam contra um tempo oficial, dando a perceber esse outro tempo, o tempo do gasto, o tempo histórico gasto e desse modo se levantam como críticos do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antonio. A encenação performativa. **Revista Sala Preta**, São Paulo, ECA/USP, n. 8, p. 253-258, 2008.

BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CINTRA, Wagner. **No limiar do desconhecido: reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor**. 2008. 596p. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. A morte como poética no teatro de Tadeusz Kantor. In: **60. Congresso ABRACE**, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2010.

COHEN, Renato. **Working in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gille; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995. Vol. 1

_____. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol. 4

DELEUZE, Gilles. 1996. O atual e o virtual. In: **Éric Alliez. Deleuze Filosofia Virtual**. (trad. Heloísa B.S. Rocha) São Paulo: Ed.34, pp.47-57.

_____. **Conversações**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FÉRAL, Josette. Teatro Performativo e Pedagogia. **Revista Sala Preta**, São Paulo, ECA/USP, n. 9, p. 255-267, 2009.

FONSECA, T.M.G; NASCIMENTO, M.L.; MARASCHIN, C. **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema** (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: Univercidade, 2001.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KOBIALKA, Michal. Kantor está morto! Esqueçam Kantor! In: **Sala Preta**. Departamento de artes cênicas da ECA-USP, n. 5, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LOWY, M. **As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento**. 6 ed. São Paulo: Cortez, 1998.

NEVES, Galciane. **Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: por uma gramática do livro de artista**. Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2009

OLIVEIRA, Henrique. **A missão da Trupe Motim: entrevista** [mai. 2015]. Quixeré, 2015. 1 texto manuscrito.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.) **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2008. Tradução de Sebastião Uchoa Leite.

RIBEIRO, Walmeri. Por uma estética da espontaneidade. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antônio Wellington (org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão gráfica, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo, Annablume, 1998.

_____. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SCHULZ, Bruno. **Traité des mannequins**. Paris: Julliard, Les Lettres Nouvelles 15, 1961.

TOLENTINO, Cristina. **Várias fases do Teatro de Tadeusz Kantor**, 2016. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/teatro-contemporaneo/tadeusz-kantor-fases.html>>

ANEXO A – TEXTO “ANIMUS” DE HENRIQUE OLIVEIRA

Animus

“Meus devaneios”

GUARDA-CHUVA

Um homem, seu rosto não tem nenhuma expressão, nada de olhos, nariz, boca, apenas uma grande casca. Este ser está acorrentado numa pena. Ele segura um guarda-chuva na qual não tem tecido e nas pontas das armações encontram-se várias outras cabeças sem rostos, suspensas.

Outro homem sem rosto aproxima-se, uma por uma corta as cabeças do guarda-chuva as colocam em um vaso.

A uma mangueira sai da cabeça do homem acorrentado e termina no funda do vaso na qual serão colocadas as cabeças.

Após colocar todas as cabeças o homem derrama farinha no vaso.

O homem acorrentado se contorce como se as cabeças passassem pela mangueira e entrasse em sua cabeça.

O outro homem pega uma marreta gigantesca e quebra a pena, libertando o acorrentado.

O homem que estava acorrenta entrega o guarda-chuva ao outro homem. Em seguida ele pega o vaso e sai.

O homem segura o guarda-chuva, outro homem entra, ele pendura meias nas pontas do guarda-chuva.

CORPOS

(Braços, cabeças, pernas de bonecas, trapos e botões espalhados pelo chão. Um homem segura uma boneca).

(O homem rega um osso plantando em um vaso).

HOMEM - Meu sofrimento está presente nos meus sonhos e nas minhas palavras, nada mais. Se você abrir meus olhos e com uma lanterna procurar algo, lá estará ela, amarrada em correntes e cadeados inquebráveis. Quando as lágrimas escorrem sobre um rosto desprezível. Nada pode ser mudado, nada pode ser discutível, nada. A verdade comprimida numa lagrima. Lá está ela, nos meus buracos.

(O homem acende uma lamparina que está em cima de uma caveira de boi).

HOMEM- Um rosto sem olhos procura algo em comum com a agonia interior. Sua face oculta está coberta de segredos. Perceber que tudo feito, tudo que já existiu ou existirá pertence aos seus olhos cautos. O rosto sem olhos é um pequeno desleixe que nos cobre de uma pequena falta de memória, em particular a dúvida respondida e a resposta

enquadrada a destinos alheios não são meus, são deles, mais eles não os tem. Meus olhos são os seus olhos. Sua vida em um pequeno fio, que sai do meu corpo já cansado e frio. Um ruído sai por um tubo chamado boca. Sua boca é tudo o que lhe resta neste festival de ruídos sensatos. A boca é o seu pior defeito, a presença do som, a deixa mais desprezível e favorável diante de mim. O que ele é? O que ele sente? Será que Deus o conhece? Ele é apenas um rosto sem olhos...

HOMEM- Seus olhos são bolas de sabão que flutuam sobre porcas cabeças. *(Costurando os olhos de botões na boneca).*

HOMEM - Seus cabelos são desalinhados e molhados. Cada fio contém uma gota de suor. *(Penteando a boneca)*

HOMEM - Suas pernas finas e tortas. *(Tirando as meias da boneca)*

HOMEM - Seus dentes são podres e pontiagudos. Uma mordida de tubarão! *(Abrindo a boca da boneca com as mãos)*

HOMEM - Existe um vazio no seu olhar. A sensação de ausência que é indescritível. *(Retirando enchimento pela boca da boneca)*

HOMEM - Ela tem uma gaiola. *(Abrindo uma gaiola e tirando um relógio de dentro)*

HOMEM - Um dia você irá ser preso pela gaiola. *(Ajustando a hora do relógio)*

HOMEM - Ao descrevê-la esclarecemos o que ela é por que ela é.

HOMEM - Ela está em milhares de lugares, entre pontes, ruas vazias, prédios e hotéis anônimos. Ela está do outro lado do espelho. *(Mostrando um espelho)*

HOMEM - Seus olhos se espalham por todo o lugar, ela o conhece muito bem, mas não se preocupe são os olhos dela.

HOMEM - Ela lhe espera sentada, em sua postura o dor não lhe dar ordens.

HOMEM - Na sua presença a felicidade é inimaginável.

HOMEM - Ela resolveu fazer uma lista de coisas que a deixam feliz. *(Escrevendo)*

HOMEM - Ela escreve peixes no topo da lista. Então ela olha para o papel enquanto pensa em algo mais. Nada, ao não ser um quarto vazio com uma gaiola pronta para prendê-lo. Ela lhe espera tranquila. Espera. Sentada na ponta de uma agulha. Dirigindo um taxi. Na caixa de bonecas. Pescando numa igreja. Tocando flauta na tempestade. Remando em um barco de papel.

HOMEM - Ela espera.

HOMEM - Ela não diz nada.

HOMEM - Seu pai até fala com ela.

(O homem começa a gritar desesperadamente)

HOMEM - Embora ela nunca responda.

HOMEM - Todos os dias seu pai anda pelo quarto com ela.

(O homem passeia com a boneca)

HOMEM - E a coloca numa cadeira.

HOMEM - Ele até coloca sua música preferida.

(Toca uma música, o homem pega uma marionete e dança.)

(Após a música).

HOMEM - Nada acontece.

HOMEM - Nada muda.

HOMEM - Nada.

HOMEM - Em algum lugar no fundo de sua mente...

HOMEM - Ela pode ser ver chorando.

HOMEM - Um pássaro bate na janela. *(O homem retira um corvo de um ovo)*

HOMEM - Ele não parou continuou voando como se pudesse atravessar a janela.

HOMEM - Foi bem encima dela, escutando o barulho do vidro.

HOMEM - Um cachorro comeu o pássaro suicida. *(Arrancando a cabeça do pássaro)*

HOMEM - Ela viu que o pássaro tinha uma mensagem para ela amarrada na perna.

HOMEM - O pássaro se matou para que não descobrissem algo sobre ela.

HOMEM - O mundo deve ser informado.

HOMEM - Se você passar essa mensagem sofrerá danos mentais.

HOMEM - Quem estava por traz disso?

HOMEM - Ela sente a necessidade de está em outro lugar.

HOMEM - Ela escreverá suas sabedorias nos lençóis.

HOMEM - E todas as outras pessoas do mundo irão agradecê-la pelo seu conhecimento.

HOMEM - Em algum lugar de sua mente ela o assusta.

HOMEM - Por que tem tanta gente lá dentro dela?

HOMEM - Seu pai fuma.

HOMEM - Um cigarro mal apagado destrói toda a casa.

HOMEM - Uma trilha de peixes coloridos surge no céu.

HOMEM - SIGA AQUELES PEIXES ela grita!

HOMEM - Eles escaparam seguindo uma trilha de peixes.

HOMEM - O pássaro suicida avisara de um incêndio.

HOMEM - Outras mensagens estão no céu.

HOMEM - Borrões escritos no ar.

HOMEM - Crianças montadas em lesmas garantem a proteção dos pássaros.

HOMEM - As lesmas cantam as canções mais belas que existem.

HOMEM - Os pássaros estão satisfeitos, suas mensagens foram entregues.

HOMEM - Ela canta junto com as lesmas.

HOMEM - Sabendo que elas vão embora.

HOMEM - Ela está em paz com sua alma.

HOMEM - A lei pretende mostrar seu devido caráter! Este ser diante de vocês foi pego mostrando sentimentos! Mostrando sentimentos de uma natureza quase humana. Isso não presta! Sempre achei que dela não viria coisa boa. Eu a colocarei na linha! Esses artistas pregando a insanidade! Isso não presta! Louca! Macacos me mordam. Foram fisgados mesmo? Louca! Macacos me mordam. Seu merda! Agora não tem como escapar. Tomara que eles engulam as chaves. Não tem como escapar! Você devia ter falado mais vezes comigo, agora estão todos contra você. Meu bebê! Deixe-me abraçá-la! Venha! Louca! Embaixo do tecido ela ele é louca! Não há dúvida que ela deva receber a pena máxima! Sua mãe! Seus sentimentos me enchem de vontade de vomitar! Vai nessa santíssima! Merda neles! Minha amiga desde que você revelou seu medo mais profundo, eu lhes sentencio a viver com os seus semelhantes! Viver com os seus semelhantes!

(O homem queima a boneca com a lamparina).

HOMEM - Seu medo é uma brisa apenas feixe os olhos e sinta.

(O relógio alarma).

HOMEM - Os cachorros comeram uma criança viva, deixaram apenas o osso, bem branquinho.

HOMEM - Mas procurava a boneca indefesa?

HOMEM - É tarde procurar o mais último amor sufocado em meus fios de lã.

HOMEM - Eu entendo que já estou nesse momento muito preocupado com os minutos que levam a minha morte.

HOMEM - Nos sempre sairemos da nossa aventura inferior, agora me diga o que falta?

HOMEM - Mostre-me quem eu sou! Preciso de você para viver! Nada de espelhos, nada de lembranças! Eu sou tudo aquilo que você me viu há um minuto.

HOMEM - Há um minuto.

HOMEM - Mesmo quando consigo aquilo que me vem à cabeça, posso ver aqui um pássaro suicida a provocar-me. Por quê? Por que nada foi em vão... Eu não posso ver mais do que a fome de tentar de novo algo que não foi agora aplaudido. Mas que merda, o dia está clareando e nada me vem à cabeça. Meu filho me pergunta coisas que não vi e não vou falar coisas que já vi há muito tempo. O ouro sendo extraído e a vida sendo retirada a acordos.

HOMEM - Aquilo que mais temo é a pergunta. Meu coração é de verdade? Não posso viver.

HOMEM - Desligado.

HOMEM - As luzes me guiam para meu destino quase incerto, faixas brancas me guiam por caminhos que bem conheço, mas ainda me confunde. Sozinho a esperar um tropeço ao acaso e vê-la sorrindo pra mim e sentir seu cheiro. A passar pelas faixas quietas. Ela passa e o mundo se apaga suas cores tomam conta de minha visão deixando-me perto de Deus, será um anjo? Que ser é esse que tanto destrói minhas infelicidades e me permite sorrir ao acaso. Ela passa, continuo a caminhar, as luzes se apagam, entro numa penumbra em que nada pode me guiar só à certeza que vou para casa, sozinho. Nada. Como marionetes, cada um de nós possui cordas invisíveis, até que a noite chega e somos deixados de lado.

FISIOLOGIA ANIMAL

(Duas pessoas. Várias tiras de tecido da cor preta, amarradas numa cruz, uma pessoa desamarra as tiras e amarra na segunda pessoa.)

(Amarrando a primeira tira.)

Homem 01- O sistema digestório é formado pelo tudo digestivo, boca, faringe, esôfago estômago, intestinos, anus e pelos órgãos anexos: dentes, língua, fígado, glândulas salivares, vesícula biliar e pâncreas.

(Amarrando a segunda tira.)

Homem 01- A respiração é conjunto de processos cuja finalidade é a liberação de energia contida em moléculas de compostos orgânicos existentes no interior das células. Sendo a troca de gases entre o ser vivo e o ambiente. No homem o ar entra pelas narinas, passando pela faringe, laringe, traqueia brônquios bronquíolos e alvéolos.

(Amarrando a terceira tira.)

Homem 01- Excreção é o processo de eliminação de substâncias em excesso no organismo, produzidos na atividade celular ou ingeridas em quantidade elevadas.

(Amarrando a quarta tira.)

Homem 01- O esqueleto humano tem como funções a sustentação do corpo e a proteção de órgãos internos, além de ajudar na fixação dos músculos. É constituído de ossos e cartilagens. Os ossos ligam-se uns com os outros através de articulações que juntas permitem os movimentos do corpo.

(Amarrando a quinta tira.)

Homem 01- O sistema nervoso é formado por encéfalo, medula e nervos, os quais estabelecem ligações entre essas partes centrais e as demais partes do corpo.

(Chama alguém da plateia para amarrar a sexta tira.)

Homem 01- Reprodução é capacidade que os seres vivos possuem de produzir descendentes. No ser humano, a reprodução é sexuada, ou seja, dela participam dois indivíduos dos sexos opostos o homem e a mulher.

(Chama outra pessoa da plateia para amarrar a sétima tira.)

Homem 01- Todas as populações de organismos têm potencialidade para crescer rapidamente, porém em cada geração, o número de indivíduos de uma espécie permanece constante.

(Chama outra pessoa da plateia para amarrar a oitava tira.)

Homem 01- O número de indivíduos numa espécie permanece constante por que há competição por alimento, água, luz, temperatura e outros fatores do ambiente.

(Chama outra pessoa da plateia para amarrar a nona tira.)

Homem 01- há variações em todas as espécies, então dentro de uma mesma espécie são diferentes entre si.

(Chama outra pessoa da plateia para amarrar a décima tira.)

Homem 01- Os organismos que apresentam variações favoráveis conseguem sobreviver e reproduzir-se, e uma grande parte com dos organismos com variações desfavoráveis morre.

(Chama outra pessoa da plateia para amarrar à décima primeira tira, o deixando totalmente imobilizado).

Homem 01- Variações favoráveis são transmitidas para os descendentes e acumulando-se com o tempo, dão origem a diferenças notáveis, que passam a constituir. Novas espécies.

(O homem 01 ESPANCA o homem amarrado. Depois ele pega uma faca dando a entender que irá matá-lo, mas na verdade ele corta as tiras dando-lhe a liberdade).

AGULHA ASSASSINA

(Costurando sua roupa)

-Foi no dia das mães à primeira vez que Deus abandonou-me. Todos os dias eu o abandono. Abandono o banho babado banhado de banhas. Estava seguro dentro do útero da minha mãe. Ali não havia nada de amor ou ódio, nada de pessoas boas ou ruins, nada de mim mesmo. Apenas o sangue que me protegia. O sangue de uma mulher que nunca fora tão passiva com minhas opiniões, sempre dizendo algo do tipo: Menino isso é pecado! Menino Deus castiga! Menino depois quando não estiver arrependido... Ao sair do meu intimo ganhei meu primeiro presente, algo chamado amor. A mulher

insensata com sua criação não pode lhe dar melhor presente. Esse e o tipo de presente que nunca quebra ou acaba, todos os dias se renova. Enquanto os estranhos que surgiam em minha vida se matavam para comer sua própria genitora. A mulher confusa com sua infante, incapaz de comprar uma veste com uma estampa famosa, mata-se de trabalhar para vesti-lo com trapos costurados a mão. Sua criança bem vestida nunca agradeceu nenhum furo provocado pela agulha assassina. Um homem bruto carregado de pecados e fardos incultos usa de sua potencia vocal para lapidar o filhote da mulher confusa. Gritos! Seus gritos perturbam e causam o caos na pequena mente do garoto sem potencia vocal para gritar. Sua mãe lhe dar sua mais descartável obrigação. Ela o instala numa coisa com o nome de igreja. Ali o pequeno garoto sem potencia vocal para gritar e defender-se de tais monstros é bombardeado por regras. O menino cresce obedecendo tais ordens e decorando textos que irá livrá-lo de todo o mal, amem. Ordens que seus juízes jamais as cumprirão. Como um texto que não foi feito por você pode falar de você? Menino isso é pecado! Menino Deus castiga! Menino depois quando não estiver arrependido! Então no mais cume formação! O pequeno cristão recebe um certificado ao qual não lhe dará nenhum emprego e que nunca matará sua fome, esse certificado não é feito de papel e sim de um material comestível do qual só dura o tempo que sua baba o corroer. A mulher que me trouxe para esse mundo não entende sua criação, o homem bruto não liga pra isso ou para meu abandono ele está mais preocupado em gritar. Agora eu mato em silencio o tecido que cobre minha verdadeira face.

MAQUINA DE GRITOS

(Personagens: Núcleo e Extração).

NÚCLEO

Olá senhora e senhores! Agrada-me que eu lhes interesse aponto de assistirem essa peculiar apresentação. Agente sempre espera que uma história seja que nem bicho tenha cabeça, corpo e rabo. Mas eu conheço uma porção de bichos que não tem rabo. Como por exemplo, as baratas. E de barata eu entendo, por que brinquei por muito tempo com elas. Cheguei a criar algumas. As pessoas têm medo de baratas. Elas são inofensivas, é só seguirmos elas e vemos que não vão a lugar algum. Por isso eu digo que essa história não tem cabeça nem rabo, mas tem uma direção. Mas se vocês quiserem podem escolher qual é a cabeça e o rabo da história. Vocês podem tirar suas percepções, suas próprias conclusões, porém não irão entender nada. Não há nada pra explicar eu estou apenas mostrando um ponto de vista diferente. Pode ser um tanto o quanto arriscado. A plateia pode ficar mal impressionada, com minhas opiniões, ou quer dizer, minhas fantasias. Mas não a nada de fantasioso em meu trabalho. Eu não posso prosseguir com minha experiência sem a permissão de vocês. Assim como muitos de vocês, reprimi meus sentimentos para ocupar meu devido lugar na sociedade. Assim como todos vocês, aprendi a desempenha meu papel com perfeição. Ou seja, um

fracassado! Vamos cortar a realidade! Existe uma fronteira sutil e entre sanidade e loucura! Mudamos nossa aparência para nos convenceremos da nossa diferença, quem de vocês é igualzinho a alguém? Os fundos para minha experiência foram suspensos. Nada de contribuição, verba, patrocínio. Não há apoio nenhum nessa humilde apresentação. Bem... Como podem perceber eu não estou pedindo que vejam. Sei que a censura comestível de seus olhos procuram algo extremamente comercial. Vocês podem muito bem ignorar esse maldito ator e irem embora. O objetivo aqui é somente um, destruir! Somente eu conheço minha verdadeira natureza, até hoje o mundo só viu uma pequena parte do meu ser. Quando acionar está máquina as fantasias tornaram-se realidade. Sei que estarei eternamente condenado.

(Núcleo escreve a palavra barata na lousa e liga a máquina. Os personagens dançam como baratas, depois da dança ele escreve a palavra inferno)

NÚCLEO:
Quem é você?

EXTRAÇÃO:
Quem sou eu? Eu sou aquilo que há de mais grave em você. Agora... Quem é você? De que está fugindo?

NÚCLEO:
Não há nada que já tenha feito que se não fosse com a pretensão de fugir ao inferno.

EXTRAÇÃO:
E a máquina?

NÚCLEO:
Que a máquina torna-se uma verdadeira fábrica, uma usina, mas onde não devemos esperar para vislumbrar o que ela afinal irá produzir.

EXTRAÇÃO:
É uma tanto o quanto ariscado.

NÚCLEO:
É o que irá ser gerado por mim. Como a máquina, seus mecanismos suas passagens de um para o outro.

EXTRAÇÃO:
Mais o fracasso está presente.

NÚCLEO:
Sim, mas não significa sua realização.

(Núcleo escreve palavras aleatoriamente na lousa, Extração assume várias formas, procurando na mesma experimentação, “Devir; Corpos sem órgãos”, as palavras devem ser inéditas, para Extração, enquanto isso Núcleo fica quieto)

NÚCLEO:

Todos os dias eu escuto coisas estranhas. Vários gostos peculiares que me visitam a toda hora. E se você pudesse mudar as coisas? Mudar tudo que existe. As histórias, os paladares, os acasos. Uma ideia pode mudar tudo. As palavras oferecem um meio pro significado e assim para a verdade.

EXTRAÇÃO:

Há muito tempo o homem descobriu sua verdadeira face! A dor latente exposta e crua! A dor chorando de medo! A dor perdida entre mim e você. A própria dor teme sua força! Jamais olho para se? Está cego? A terra escuta e baba! A terra grita em silêncio! Escuto fantasmas que trepam! Dois pregos! Cada um em cada mão! Ele temeu sua dor?!

NÚCLEO:

Cure-me!

(Núcleo escreve a palavra Matilda).

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Olá.

NÚCLEO:

Oh você me assustou.

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Perdoe-me, mais quem mais poderia ser num lugar desses.

NÚCLEO:

O que foi?

EXTRAÇÃO (MATILDA):

A casa está suja.

NÚCLEO:

Está tudo nos seus devidos lugares como de costume! Mais por que liga?

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Sua saúde! A casa está empestada de baratas.

NÚCLEO:

Minha saúde?

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Eu me importo com você! Tenho medo que você faça alguma loucura, aqui sozinho.

NÚCLEO:

Loucura?

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Sim, do jeito que você estar.

NÚCLEO:

Por que me deixou?

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Por quê? Você me deixou! Estava mais preocupado com suas experiências do que comigo. Sempre estava longe! Eu não te deixei! Se ao menos você estivesse comigo.

NÚCLEO:

A culpa é toda minha então!

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Não existe culpa!

NÚCLEO:

Você me ama?

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Bem essa pergunta exige um por que e o porquê disso tudo eu ainda não sei.

NÚCLEO:

Mais você me ama.

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Talvez.

NÚCLEO:

Você me disse que morreríamos juntos!

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Talvez se eu te matar! E depois suicidar-se!

NÚCLEO:

Você não mudou nada.

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Mudar? Pra que mudar! Ainda somos os mesmos.

NÚCLEO:

Sim. Eu tenho que encarar que isso não é real! (*Devaneio*) De repente à dor chega e me traz flores. Meus amigos destruíram meu coração... Minha infância foi clamada por anjos negros... As baratas eram minha comida. Meu pai criou um monstro! Ele regou a primavera com o sangue! Suas flores nasceram dementes. Meu pai era meu exemplo de Deus! Ele abandonou-me... Minha mãe satisfazia os boêmios da cidade! Seu corpo jogo era jogado a grandes apostas! Minha mãe era meu exemplo de vida! Ela está morta! Matilda! É só você que tem a cura pra minha doença! Só você! Só você! Você é minha droga! Sua baba me cura da peste! Seu corpo é minha arma suicida a teste! Sua lagrima é meu orgasmo em calma! O gosto de sua dor está inflamado em minha alma! Venha comigo até a morte! O homem chora de dor...

EXTRAÇÃO (MATILDA):

Adeus!

(Núcleo escreve a palavra morte).

EXTRAÇÃO:

Olhe! A casa está vazia! Solidão! Nada de horas, nada de visita, nada de amigos, apenas uma maquina e a sórdida companhia de baratas!

NÚCLEO:

O que quer de mim?

EXTRAÇÃO:

Seus atos me trouxeram aqui.

NÚCLEO:

Deixe-me em paz!

EXTRAÇÃO:

Já disse que não posso deixá-lo! Você me pertence! Eu lhe pertencço! Varias pessoas lutando pelo controle!

NÚCLEO:

Controle do quê?

EXTRAÇÃO:

Da mente! Do corpo! E alma! Do homem!

NÚCLEO:

Que homem?

EXTRAÇÃO:

Este homem! Olhe! Eu sou real!

NÚCLEO:

Baratas! Ajude-me meu Deus! Por favor, ajude-me! Vá embora!

EXTRAÇÃO:

Como? A mente controla o corpo! Mas quem controla a maldita da mente?! Se entregue a mim! Dê-me a sua alma! Para sempre!

NÚCLEO:

Por que está me destruindo! A princípio era mais forte, mas agora, pouco a pouco ele cresce dentro de mim! Uma doença! Em breve deixarei de existir! Uma arma?! Eu vou matá-lo!

EXTRAÇÃO:

Se me matar! Estará matando a se mesmo!

NÚCLEO:

Eu tenho que encarar essas criaturas! São todas feitas pela maquina! O lado mortal do homem!

EXTRAÇÃO:

Sejamos um só eternamente!

NÚCLEO:

Eu estou com medo! Eu tenho medo de mim mesmo! Dos meus demônios! As trevas se fecham sobre nós! Eu o destruirei para sempre! O mal que abita dentro de mim! Ó Deus! Que eu possa acordar num mundo diferente! Esse é o verdadeiro horror de minha morte.

(Extração Aponta a arma na cabeça de núcleo).

(Núcleo escreve a palavra grito).

CLOWN

Sejam todos bem vindos!

Olhe!

Veja!

A plateia está faminta!

Vamos lhe dar o pão de cada dia!

Prestem bem atenção!

Um palhaço que come gritos!

Vejam estão todos possuídos, sempre viveram como possuídos!

Mas agora meus olhos são as cinzas.

Meus dentes podres apodrecidos pelos seus atenderes!

Aprenderam!

Disseram que o sol queima!

Disseram que o sol queima!

Disseram que o sol queima!

Ele foi a última gota de sangue da prometida da terra dos cães!

Meus amigos vão para casa dos cães.

Meu amigo você não é tão esperto?!

Vamos comer carniça!

Vamos comer os ratos, vamos comer uma perna?!

Que tão um pezinho ai?

Quem quer um pezinho ai?

Perdoe-me, não estava assistindo TV, não o que vocês gostam?

Algum programa? Algo familiar!

PEITOS!
SMS!
SORTEIO!
BUNDAS!
VÍDEOS ENGRAÇADOS!
Eu tenho algo bem melhor!
Algo que carrego comigo!
Algo que me criou e irar criar outros dementes como eu!
Ele fica bem no meio das pernas!
Não está me ouvindo?
Vocês, como são ingênuos.
Aposto que tem algum por ai levantado pronto para o ataque!
Perto de cada lugar existe algo melhor para viver.
O show começa quando alguém morre!
A morte!
A vida!
O show já acabou!
Nada de risos ou plateia.
Nada de pão.

TV

Há um homem assistindo TV que está ligada nele através de vários fios elétricos que saem da TV até a cabeça do homem.

Ele se move conforme o que está passando na TV que passa vários vídeos: jogo de futebol, desenho animado, propagandas, filmes de terror, sexo, vendedores, vacas, pobreza, culinária tudo o que passa na TV.

Ele só tem vida quando a TV está ligada.

ANEXO B – FOTOS DO PROCESSO DE PESQUISA

Figura 41: Primeiro encontro realizado com a Trupe Motim em Quixeré



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 42: Registro de experimentos com objetos - 2014



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 43: Registro de experimentos com objetos - 2014



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 44: Ensaio realizado no Instituto de Cultura e Arte – ICA - 2014



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 45: Ensaio realizado na cidade de Arneiroz, Ceará - 2015



Fonte: Acervo Trupe Motim

Figura 46: Ensaio realizado na cidade de Russas, Ceará - 2015



Fonte: Acervo Trupe Motim