

BECKETT À MESA:
ANTROPOFAGIA E CORPO NO ESPETÁCULO
UM LUGAR PARA FICAR EM PÉ

DANIEL BANDEIRA

DANIEL VITOR LUSTOSA BANDEIRA

BECKETT À MESA:

ANTROPOFAGIA E CORPO NO ESPETÁCULO

UM LUGAR PARA FICAR EM PÉ

Fortaleza

2013

Daniel Bandeira

BECKETT À MESA:

ANTROPOFAGIA E CORPO NO ESPETÁCULO

UM LUGAR PARA FICAR EM PÉ

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Gabriela Frota Reinaldo e co-orientação do Prof. Dr. Hector Andrés Briones Vásquez.

Fortaleza

2013

DANIEL BANDEIRA

Beckett à mesa: antropofagia e corpo no espetáculo *Um Lugar para Ficar em Pé*

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Hector Andrés Briones Vásquez
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Fortaleza
2013

AGRADECIMENTO

A realização deste trabalho foi possível graças à contribuição de várias pessoas. Dentre elas, quatro foram pilares indispensáveis para que eu conseguisse criar, desenvolver, pesquisar e refletir meu tema. À Gabriela Reinaldo agradeço pela confiança de ter aceitado orientar este trabalho quando ele ainda não passava de uma ideia em início; pela dedicação ao longo de um semestre corrido e atribulado; pelo exemplo de pesquisadora, professora e ser humano; e, principalmente, pelo carinho ao administrar minhas aflições de orientando. Obrigado. Ao Hector Briones agradeço, antes de tudo, pelo espetáculo no qual ele dirigiu e que serviu de inspiração para as linhas aqui escritas. Mas também agradeço pelo “sim” que foi dado com generosidade, pelos momentos prazerosos de estudo da arte dramática, por me fazer mergulhar no universo de Beckett e por preencher com riqueza o caminho que o teatro tem na minha vida. Obrigado. Os outros dois pilares para a execução deste trabalho são Caroline e Jéssica. Além de somarem esforços para levar ao palco *Um Lugar Para Ficar Em Pé*, essas amigas e ex-(futuras)-companheiras de cena se empenharam e contribuíram com atenção, textos e ternura. Obrigado.

Todo o caminho percorrido nessas páginas teve início no dia em que tive o prazer de assistir a *Um Lugar Para Ficar Em Pé* e então conhecer o mundo caótico e fascinante de Beckett. A vida (e morte) que o elenco trouxe para a cena através de um corpo que pulsa de sombras e luz é o que motivou tudo aqui analisado. À primeira turma do curso de Teatro da UFC eu agradeço pelo espetáculo que vocês presentearam a mim e a tantos outros. Obrigado.

Contudo, nada seria possível realizar sem o apoio, investimento e amor dos meus pais. Ao Seu Bené e à Dona Iracema eu devo, não só a existência deste trabalho, mas a vida em todos os seus níveis. Além de genitores, eles são a maior fortuna que eu tenho. O maior e mais intenso obrigado.

Agradeço ainda às inúmeras pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para este trabalho e/ou para minha formação acadêmica, pessoal e profissional. Philipi, por todo e qualquer início de interesse estético e político que você me despertou. Emanuella, pelas partilhas e aprendizados que construímos juntos. Dé, pelo amor de todo dia, regado à paciência, carinho e companheirismo. Darwin e Dora, pelo alimento do intelecto. Raísa, por nunca ter deixado morrer — em mim, em si e nos outros — o amor pela arte e pelo humano.

Camila, por ter sido minha primeira inspiração no mundo da Comunicação e pelo aprendizado contínuo. Pedro, pela grande parte de Teatro que há em mim e pela gentileza de ter corrigido todas as vírgulas e crases deste trabalho. Glícia Pontes, Liana Amaral, Wellington Jr., Renata Marquez e André Brasil, professores da UFC e UFMG, que me fizeram me encantar pela Academia. Gabi, Halina, Neuza, Victor e Carol, por serem ombros, coluna e coração do meu corpo. A todos vocês, obrigado.

Ao amor. *Evoé!*

*Nada a expressar, nada com que se expressar,
nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar,
nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expressar.*

(Samuel Beckett)

RESUMO

O espetáculo teatral *Um Lugar Para Ficar Em Pé* é resultado do processo antropofágico realizado pela primeira turma do curso de Licenciatura em Teatro da UFC com a obra de Samuel Beckett, escritor irlandês conhecido por ser um dos principais expoentes do Teatro do Absurdo. Este trabalho compreende a antropofagia como metáfora da tradução utilizada por estudiosos da área como Rainer Guldin e Haroldo de Campos. A metáfora da antropofagia também pode ser compreendida como o processo de hibridação da arte contemporânea, que devora os sistemas de representação da arte e cria interseções de uma área com a outra. Através dessas compreensões da antropofagia, este trabalho analisa como o Grupo devora o universo beckettiano para montar o espetáculo. Neste processo, o corpo é como o nutriente que irá se transformar ao longo do espetáculo, mas resistirá durante todo o processo de antropofagia. Ele é o elemento que irá representar todos os signos da obra beckettiana, tornando-se um corpo síntese do universo do autor.

Palavras-chave: Antropofagia, Tradução, Teatro, Beckett, Corpo

Sumário

1 Entrada	09
2 O Prato Principal	12
2.1 Beckett e o Absurdo.....	12
2.2 O silêncio e suas manifestações.....	18
3 Devoração	22
3.1 Antropofagia.....	23
3.2 Antropofagia como metáfora da tradução.....	28
3.3 O canibalismo no teatro.....	32
3.4 Devorando Beckett.....	37
3.4.1 Os contextos de <i>Um Lugar Para Ficar Em Pé</i>	38
3.4.2 Deglutição e digestão: processo e montagem.....	41
4 Regurgitação	45
4.1 A Virada: o corpo como síntese.....	47
4.2 Fase Limpa.....	52
4.3 Fase Suja.....	66
5 Encerramento	71

Anexos

Bibliografia

1 Entrada

O pontapé deste trabalho se deu em Belo Horizonte, Minas Gerais, no dia 13 de outubro de 2012, durante o debate do espetáculo de teatro *Um Lugar Para Ficar Em Pé* (ULPFEP)¹ no Festival Estudantil de Teatro (FETO). Essa peça é o resultado da disciplina de Montagem da primeira turma de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC). Sob direção do professor e diretor Hector Briones, o espetáculo é uma colagem de vários textos da obra de Samuel Beckett, um dos principais representantes da estética teatral denominado por Teatro do Absurdo. Compondo a mesa debatedora do FETO, estava presente Fátima Saadi, doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e Fernando Mencarelli, doutor em História Social da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Entre outros apontamentos, Fátima Saadi disse que o espetáculo não era Beckett.

Esse debate reverberou dentro de minha cabeça por alguns dias e foi tema de conversas com amigos durante algumas noites. Fui instigado por questões como “qual a maneira certa de se montar Beckett”, “até que ponto o texto dramático está preso à sua tradição estética?” e “o que é mais importante no teatro: a palavra dita ou sentida?”. Essas e outras perguntas, que iam de banais a mais complexas, instigaram-me a conhecer melhor o universo beckettiano e a pensar o lugar do teatro nos dias de hoje.

Este trabalho não pretende responder à crítica citada acima. Ele segue o mesmo caminho, mas na mão oposta: surge como inquietação a partir do que a fala de Saadi suscitou em mim. Através das linhas que decorrem a seguir, procuro compreender o processo antropofágico que o Grupo realiza para montar o ULPFEP. Aqui entendemos antropofagia como metáfora da tradução, ou seja, como metáfora do processo de transição de uma linguagem para outra. A antropofagia é uma ação que tem como resultado a hibridação do que foi devorado com quem devorou. O Grupo faz isso: devora Beckett, digere-o e depois regurgita um espetáculo que permeia o universo beckettiano sem deixar de inserir no

¹ A fim de evitar a repetição do nome extenso do espetáculo, iremos nos referir a ele pelas iniciais de seu título, ULPFEP. Pelo mesmo motivo, usaremos Grupo, como nome próprio, iniciando com maiúscula, para falar do conjunto de alunos que integram a primeira turma do curso de Teatro do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará e que fazem parte do elenco do espetáculo ULPFEP.

espetáculo traços autorais. Dentro desse processo antropofágico, um elemento é fundamental na compreensão e representação de Beckett: o corpo. Entendemos por corpo tudo aquilo que diz respeito e se relaciona com o corpo em cena: sua caracterização, função, estrutura física dos atores e seus movimentos, posturas e gestos. Na devoração que o Grupo faz da obra de Beckett, o corpo é uma propriedade comum ao prato principal; é como o nutriente predominante desse alimento e que não se perde ao longo de todo processo de antropofagia. O corpo pode ser triturado pelos dentes, digerido pelo estômago e pode se transformar na regurgitação, mas ele sempre está presente, independente de seu estado físico. O corpo representa diferentes signos ao longo do espetáculo, mas nunca deixa de ser o suporte do silêncio e imobilidade de Beckett.

Para compreender o processo antropofágico que o grupo faz, primeiramente precisamos entender do que se compõe o alimento devorado. Sendo assim, Beckett é o tema do capítulo dois, **O Prato Principal**, onde mergulhamos em sua vida e obra e debatemos sobre seus temas e signos. Sua escrita está inserida no pós-guerra, o que irá constituir um cenário preenchido pelos efeitos da destruição. As ruínas deixadas pelas grandes guerras que arrasaram a Europa eliminam qualquer sentido de lógica. Isso devastará, também, as relações humanas, suas esperanças, amores, comunicação. A incerteza leva o homem ao absurdo, ou seja, à falta de lógica e compreensão. Assim surge o Teatro do Absurdo, um eixo estético que aproxima autores de épocas e lugares diferentes em torno de um sentimento comum após a destruição dos sistemas inteligíveis. Com os destroços causados pela guerra, Beckett considera impossível se expressar e ao mesmo tempo uma obrigação de fazê-lo. Isso projeta em sua dramaturgia um tema comum: o silêncio. Esse tema está presente, de uma forma ou de outra, em toda obra do autor através de suas distintas manifestações: imobilidade, metalinguagem, repetição, incomunicabilidade. O silêncio para a arte dramática, lugar que sempre privilegiou a palavra e seu significado, irá revolucionar o teatro e trazê-lo para a contemporaneidade. O silêncio como expressão é o que há de mais rico a ser explorado na obra de Beckett e isso servirá de substância para o Grupo montar ULPFEP.

Uma vez que conhecemos os nutrientes do alimento, é hora de degluti-lo. **Devoração**, o terceiro capítulo, busca nas tribos indígenas brasileiras o canibalismo e suas razões. Essa antropofagia é a saída encontrada por Oswald de Andrade para livrar a arte

brasileira do sufocamento que a cultura europeia exerce no país de seu tempo. O Movimento Antropofágico abre caminhos para a devoração do outro como método artístico. Devorar o Outro significa tomá-lo para si e construir a partir daquilo que pertence ao original e o abandona, simultaneamente. É por essa *re-construção* a partir do original que Haroldo de Campos irá usar a antropofagia como metáfora para a tradução. Os estudos de Benjamin sobre a tarefa do tradutor influenciam Haroldo de Campos e o ajuda a fortalecer a metáfora da antropofagia como tradução porque ambas são dotadas de um ato criativo na medida em que geram o novo. Rainer Guldin potencializa a metáfora de Haroldo de Campos como método. Assim chegamos ao Teatro Oficina, que, desde sua montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, fez da antropofagia sua maneira de pensar e fazer teatro. A antropofagia oswaldiana, aliás, irá reverberar não só no teatro, com José Celso Martinez Corrêa, mas também em diversos outros âmbitos, como música, pintura e cinema. A metáfora da antropofagia é o jeito brasileiro de superar a repressão artística. Ela é, ainda, uma metáfora da arte contemporânea, pois esta tem os limites expandidos e as artes criam interseções: o teatro com a dança, com o cinema, com a pintura, com o vídeo... Antropofagia é hibridação, assim como são os caminhos metodológicos que percorrem a arte contemporânea. É nesse contexto que compreendemos a devoração da obra de Beckett pelo Grupo. Os textos são o prato principal, mas o que suas releituras podem suscitar é um sabor a mais na antropofagia de Beckett.

No quarto capítulo, **Regurgitação**, analiso como o espetáculo ULPFEP traz nas linhas e entrelinhas o universo beckettiano devorado. As montagens dos textos deslocam os sentidos do Absurdo e trazem para a cena uma rede de conexões de Beckett com os próprios signos de sua obra e também com outros, mas que não deixam de se aproximar da estética beckettiana. Através do espetáculo de dança *May B*, da coreógrafa francesa Maguy Marin, o corpo encarna a rede de silêncios presentes na obra de Beckett. O diretor de ULPFEP e o Grupo devoram esse espetáculo para encontrar a poética que unifica a sua criação. O corpo, que foi o primeiro impulso para se pensar o espetáculo, é o veículo para a execução de uma poética capaz de englobar todos os signos que permeiam o universo de Beckett. O corpo é o suporte em que se passa o silêncio e a imobilidade de Beckett. Ou seja, essa análise do espetáculo revela o corpo como síntese do universo beckettiano.

2 O Prato principal

ESTRAGON: Enquanto isso, vamos tentar conversar com calma, já que a gente é incapaz de ficar em silêncio.

VLADIMIR: Tem razão, somos incansáveis.

ESTRAGON: É para não pensarmos.

VLADIMIR: Temos essa desculpa.

ESTRAGON: É para não ouvirmos.

VLADIMIR: Temos nossos motivos.

ESTRAGON: Todas as vozes mortas.

VLADIMIR: Fazem um ruído de asas.

ESTRAGON: De folhas.

VLADIMIR: De areia.

ESTRAGON: De folhas.

(Silêncio.)

VLADIMIR: Falam todas ao mesmo tempo.

ESTRAGON: Cada uma para si.

(Silêncio.)

(*Esperando Godot*, Samuel Beckett)

2.1 Beckett e o Absurdo

Para a montagem do espetáculo ULPFEP, o Grupo faz um profundo mergulho na obra de Beckett, autor pertencente a uma geração artística marcada pelas grandes guerras que arrasaram a Europa na primeira metade do século XX. Características como silêncio, fracasso, desamparo e desilusão humana advém da devastação deixada pelas guerras.

Samuel Beckett nasce em 1906, na capital irlandesa, Dublin, filho de pais protestantes e de classe média. Quando criança, estuda no tradicional internato anglo-irlandês *Portora Royal School*. Já adolescente, Beckett vai para o *Trinity College*, onde se especializa em francês e italiano e gradua-se em Literatura Moderna (ESSLIN, 1968, p. 26). Sua formação em francês o influenciará na decisão de se mudar para Paris, em 1928, o centro do

mundo do século XX. Na capital francesa, ele “trabalha como conferencista de inglês na *École Normale Supérieure* e na *Sorbonne* e trava contato com James Joyce, ‘de quem se torna íntimo’” (JANVIER *apud* OLIVEIRA JÚNIOR, 2006, p. 10). Enquanto isso, Beckett inicia sua carreira com artigos críticos, novelas e poemas. Em 1930, retorna para Dublin para assumir o cargo de assistente de professor de Línguas Neolatinas na *Trinity College*. No entanto, a vida monótona da Academia tornou-se insuportável e fez Beckett desistir da profissão após o quarto semestre no cargo. Muda-se, então, para Londres, onde visita um asilo de internação de loucos e “adquire conhecimento sobre esquizofrenia” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2006, p. 130). É lá também que ele participa de um processo psicoterapêutico com Wilfred Bion, um discípulo de Freud, e “assiste a uma série de palestras de C. G. Jung sobre cisão e desassociação nas neuroses e psicoses” (CONNOR *apud* OLIVEIRA JÚNIOR, 2006, p. 130). Ambas experiências contribuem para a construção dos personagens absurdos de Beckett, alguns beirando à loucura ou já nesse estado. Em 1935, sua trajetória continua e ele parte de volta a Paris e logo em seguida vai para a Alemanha. Neste período, ele se sustenta com *bicos* que arranja em cada lugar, mas sem deixar de escrever. “Não é por pura coincidência que tantos dos personagens que Beckett viria a criar mais tarde tenham sido vagabundos e viandantes, ou que todos eles tenham sido sós” (ESSLIN, 1968, p. 29). Em 1937, compra um apartamento em Paris, cidade que o acolhe pelo resto de sua vida, com exceção do período em que, fugindo da fiscalização das tropas alemãs, ele e sua mulher, a francesa Suzanne Deschevaux-Dusmesnil, passaram um tempo no interior da França, quando escreve a novela *Watt*, que “conta a história de um indivíduo solitário e excêntrico que encontra abrigo como empregado numa casa no campo” (ESSLIN, 1968, p. 33) — Beckett estava refugiado em uma fazenda, trabalhando como agricultor.

Um traço marcante da obra de Beckett é o bilinguismo: ele escrevia em francês e inglês e se traduzia de uma língua para a outra. Apesar do inglês ser sua língua-mãe, a maior parte de seus escritos são na língua francesa. Esta opção de Beckett é proposital e justificável: “*Parce qu’en français c’est plus facile d’écrire sans style*”² (NIKLAUS *apud* ESSLIN, 1968, p. 34). Para ele, escrever na língua materna possui o risco de aceitar os sentidos das palavras já preestabelecidos no inconsciente, enquanto que escrever em outra língua exige muita

² Porque em francês é mais fácil escrever sem estilo

atenção e cuidado. É por esse motivo que ele diz que suas peças para rádio, escritas em inglês, são frutos menos importantes de sua safra, pois “foram-lhe por demais fáceis” (ESSLIN, 1968, p. 35).

Ao longo de sua trajetória, Beckett produziu uma vasta e diversificada obra literária, que inclui romances, poemas, crônicas, peças de teatro, ensaios críticos e novelas. Escreveu também peças para TV e rádio e sua obra inclui, ainda, uma participação no cinema com o roteiro de *Film*, filme dirigido em 1965 por Alan Schneider. A extensa, diversificada e arrebatadora obra de Beckett levará a Academia Sueca a outorgá-lo o prêmio Nobel de Literatura em 1969: “Beckett tem exposto a miséria do homem do nosso tempo através de novas formas dramáticas e literárias. Suas [...] vozes mudas em tom menor guardam em si a libertação para os oprimidos e o conforto para os desgraçados” (NELSON E MILLER *apud* OLIVEIRA JÚNIOR, 2006, p. 130 e 131). Pode-se dizer que Beckett escreveu até a sua morte, pois seu último texto foi escrito enquanto o autor estava internado por complicações de um enfisema pulmonar. Chegou ao óbito no mesmo ano, em 22 de dezembro de 1989.

Apesar de escrever em diversos gêneros, é no teatro que Beckett concentrará a maior parte de sua produção e terá mais prestígio. Seu primeiro texto para teatro é *Eleutheria*, de 1945. Contudo, é somente em 1949, com a peça *Esperando Godot*, que Beckett ganha notoriedade teatral. Inicialmente, os personagens angustiados Vladimir e Estragon não encantaram os empresários, que se recusaram a financiar o projeto de montagem do espetáculo. Mas, após sua estreia, em 1953, *Esperando Godot* foi aplaudido de pé em centenas de apresentações. Nos primeiros cinco anos seguintes à sua estreia, em Paris, *Esperando Godot* foi visto por mais de um milhão de pessoas e encenado em dezenas de países. Beckett escreveu vários textos para teatro, desde peças curtas, como *Respiração*, cena sem falas, até espetáculos longos, como *Eleutheria*, peça em três atos.

Beckett acompanhava de perto a montagem de suas peças, desde os ensaios até as primeiras récitas. Isso demonstra o cuidado que o autor tinha em manter traços estéticos e em retratar em cena o universo por ele criado. Mesmo quando não fisicamente, Beckett

permanece presente nas montagens de seus textos através das extensas didascálias³ de suas peças, indicando como deve ser a luz, a posição dos personagens, suas caracterizações, entonações, expressões corporais e faciais, seus movimentos de cena, o cenário, a sonorização, etc. Todos os seus textos para o teatro carregam os olhos atenciosos de Beckett, como em *Dias Felizes*, em que a leitura torna-se até difícil com a quantidade de indicações inseridas ao longo das falas de Winnie: trechos que, em cena, duram segundos, podem levar várias e várias páginas escritas, detalhando como a personagem deve se virar, abrir sua bolsa, retirar um espelho, admirar-se nele e assim por diante. Ser, a um só tempo, escritor e encenador, fez com que Beckett editasse diversas vezes seus textos de acordo com o que acontecia em cena e com o que sua mente criadora deixasse florescer ao longo dos ensaios. Isso explica porque há tantas diferenças, por exemplo, em seus textos traduzidos por ele mesmo, pois, de uma montagem para outra, ele voltava a escrever a peça.

A dramaturgia beckettiana é uma das principais expoentes do Teatro do Absurdo, terminologia criada em 1961 pelo crítico e ensaísta Martin Esslin para designar um eixo estético recorrente nas obras de alguns autores do início do século XX. Segundo Esslin, o Teatro do Absurdo faz parte da onda estética que perpassou, na literatura, por “Joyce, o surrealismo, Kafka”, e, na pintura, pelo “cubismo, a pintura abstrata” (1968, p. 20). Assim como muitos movimentos artísticos, o Teatro do Absurdo não se tratou de uma organização consciente de autores mobilizados por uma causa compactuada. O trabalho de Beckett, Ionesco, Genet, entre outros, faz parte de uma bandeira que eles acreditavam levar isoladamente. Cada qual tem suas inspirações, influências e objetivos distintos, criando universos bastantes particulares. Mas é fato que há em suas obras traços similares. Essa linha de costura entre autores de diferentes lugares e épocas é o sentimento de desilusão do pós-guerra. As grandes guerras que arrasaram a Europa na primeira metade do século XX também levam em suas cinzas as certezas e pressupostos até então construídos “e são agora considerados ilusões baratas e um tanto infantis” (ESSLIN, 1968, p. 19). É diante dessa insuficiência da palavra, dos sonhos, da esperança, da arte, da expressão — como tanto ressaltou Beckett — que surge o Absurdo. Ele é uma força contrária ao realismo, ao teatro

³ “Conjunto de indicações cênicas que dá um dramaturgo no texto de sua obra, aparecem comumente entre parêntesis. Exemplo extraído de Beckett, de Esperando Godot: Vladimir: (olhando ao seu redor) Este lugar te parece familiar?” (BRIONES, 2009, p. 30)

digestivo que tem como finalidade entreter e digerir o jantar do burguês. Ele também não se enquadra no realismo crítico de Ibsen e Tchekhov que expõe “as aparências de ordem e progresso burgueses” para logo depois serem evidenciados os fracassos desse sistema (FRANCIS *apud* ESSLIN, 1968, p. 7).

Absurdo, antes de ser um guarda-chuva estético, é um sentimento: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido”, diz Ionesco. O tema do Absurdo é essa falta de sentido que o homem se encontra no pós-guerra, nesse período marcado pela destruição de toda a lógica. Esslin aponta que esse tema não é inovador, pelo contrário, é recorrente em autores do Teatro Existencialista, como Sartre e Camus, mas que difere o Existencialismo do Absurdo é que este possui um “repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ESSLIN, 1968, p. 20). Segundo o mesmo autor, o Absurdo “desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe. [...] Essa é a diferença entre a atitude do filósofo e do poeta” (1968, p. 21). O Absurdo, segundo Martin Esslin, difere também de outra corrente da época, a Vanguarda Poética. Esta, assim como no Absurdo, também depende “da fantasia e da realidade dos sonhos; também ignora axiomas tradicionais tais como a unidade e consistência básica de cada personagem ou o da necessidade de enredo” (p. 21 e 22), mas a Vanguarda Poética é mais lírica, concentra sua poética na palavra, é quase como um poema encenado, evocando imagens através do verbo. Já o Teatro do Absurdo traz uma poética do grotesco, violento, sujo, mazelado. Suas imagens não se apoiam no texto, mas no palco. A palavra, muitas vezes, não significa algo ou, se significa, pode estar em sentido oposto à imagem em cena ou, se na mesma direção, pode ter um terceiro significado. Como categoriza Esslin, o Teatro do Absurdo é parte do movimento “antiliterário”. Comparando o Absurdo com o teatro realista, Esslin diz:

Inevitavelmente, as peças escritas nessa nova convenção [Teatro do Absurdo], quando julgadas por normas e critérios de outras convenções, têm de ser consideradas como impertinentes ou imposturadas ofensivas. Sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história habitualmente construída, mas essas quase que não têm história nem enredo; boa peça sempre foi julgada pela sutileza da caracterização ou da motivação, mas essas muitas vezes não têm personagens reconhecíveis e colocam diante do público quase que bonecos mecânicos; a boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e finalmente resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo

de sonhos e pesadelos; a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes. (ESSLIN, 1968, p. 18)

O Absurdo não pretende esconder significados por detrás das situações inusitadas e estranhas em que se encontram seus personagens. Beckett trabalha a obviedade em suas peças. Para ele, por exemplo, o corpo dentro de um vaso não é metáfora para o isolamento humano, as distâncias entre as pessoas ou qualquer outra coisa. Ele é simplesmente um corpo dentro de um vaso. Certa vez, um jornalista lhe perguntou “a quem ou a que ele queria referir-se ao falar do Godot, recebeu seguinte resposta: ‘Se eu soubesse, teria dito na peça’” (ESSLIN, 1968, p. 38). Essa resposta de Beckett deixa claro o quão inútil é buscar significado onde não existe ou, se existe, não é necessário. O absurdo é apresentado tal como é, não tem pretensão de mudar algo através da denúncia. Mas é inegável que seja comum a todos a tarefa de tentar buscar significados nos ambientes criados por ele, como diz Erving e Mirian Polster:

O significado tem uma inter-relação complexa e o processo de qualquer um deles pode bloquear a função necessária do outro. As artes ilustram bem esse problema. Alguns trabalhos artísticos, como as pinturas de Hieronymus, Bosch, desenvolveram sistemas de simbolismo tão imbricados e absorventes que é tão fácil perder de vista a própria pintura e focar-se mais centralmente naquilo que ela significa. Outros artistas, especialmente os escritores contemporâneos, como Albee, Pinter e Beckett, negam a importância simbólica de seus trabalhos, insistindo que o espectador apenas *experimente* a peça. Entretanto, a plateia está tão acostumada à busca de significado que, quando o roteiro não traz, ela preenche o vazio com suas próprias especulações. Apesar disso, a necessidade reflexiva de significado não é meramente um capricho, e ninguém sabe disso melhor do que os escritores. Eles pretendem que qualquer significado que possa vir da plateia irá formar-se a partir de um processo de vida novo no qual cada pessoa é afetada por sua experiência na peça. O significado da experiência então se manifesta de modo único, aparecendo durante a própria peça ou depois, mas tendo uma importância diferente para cada pessoa segundo o contexto de sua própria vida. (ERVING e MIRIAN POLSTER, 2001, p. 32 e 33)

Após seu surgimento, esse lugar de oposição onde se encontra o Teatro do Absurdo causou estranhamento: alguns o recusavam e outros o engoliam a seco para esconder sua incompreensão e manter o *status* vanguardista. Contudo, isso não o impediu de alcançar rapidamente destaque nos teatros do mundo inteiro, principalmente na Paris que concentrava grande parte dos artistas e intelectuais da época. Em poucos anos, o Teatro do Absurdo ganhou colaboradores, adeptos e uma plateia interessada naquele universo *sem sentido*.

2.2. O silêncio e suas manifestações

O universo beckettiano possui alguns traços que, de uma maneira ou de outra, estão inseridos em toda sua obra. Segundo Manoel Farias Júnior, o silêncio é a luz que incide sobre Beckett, “uma figura de linguagem maior (englobando, a um só tempo, autor e obra)” (2011, p. 18). Ele próprio, Beckett, era uma pessoa silenciosa. Tímido e recatado, não gostava de dar entrevistas e interagia pouco em eventos sociais. Em suas visitas a James Joyce, também dado a poucas palavras, ambos travavam diálogos de frases curtas e espaçadas, tendo sempre longas pausas preenchidas pelo vazio, pelo silêncio. Isso “é o mais surpreendente no autor de uma obra tão plena de angústia, tormento e fantasias desequilibradas de seres humanos coagidos até os limites extremos do sofrimento” (ESSLIN, 1968, p. 37).

O silêncio pode se manifestar de diversas formas. Ele está presente na imobilidade dos personagens beckettianos, como Winnie, de *Dias Felizes*, que já começa a peça enterrada até a cintura e que vai se afundando em sua própria vida, em suas frustrações e angústias. A imobilidade aparece não somente nas tramas, mas ela é o pano de fundo que ambienta os personagens de Beckett. Essas figuras desistiram de tentar mudar o mundo ou compreendê-lo e simplesmente o aceitam tal como é. Não há nesses seres a vontade de mudança. Ou melhor, há, mas não se sentem capazes ou estimulados a tomar atitudes. É o caso de Estragon e Vladimir, de *Esperando Godot*, que dão voltas no mesmo lugar, dia após dia, à espera de uma pessoa que, ao que tudo indica, jamais chegará. Eles são imóveis.

A morte aparece em muitos textos de Beckett representando o silêncio. Morte que não necessariamente está associada a algum personagem, mas que se manifesta também no falecimento das estratégias de representação da arte. Faria Júnior fala que a morte das representações está associada a diversos outros projetos estéticos e às pesquisas de novas formas de recepção. O silêncio pode ser apreendido também “nos teatros de Craig, Artaud e Kantor (podemos pensar em Mondrian e Malevich, na pintura, ou em John Cage, na música)” (FARIAS JÚNIOR, 2011, p. 37). O autor continua e fala também dessa morte na escrita de Beckett como a fragmentação do texto, dos personagens, dos corpos dos atores em cena, etc. A exemplo disso, temos a última fala do protagonista de *Malone Morre*, romance publicado em 1951, em que Malone devaneia enquanto morre após os golpes que recebeu de Lemuel. A fala de Malone vai se perdendo, se repetindo: “ele não vai ferir ninguém, não vai mais tocar em ninguém, nem com ela nem com ela nem com nem com nem com ela nem com seu martelo

nem com seu bastão nem com seu bastão” (BECKETT *apud* FARIAS JÚNIOR, 2011, p. 37) e assim vai. Segundo Farias Júnior, a fragmentação do texto é a forma de Beckett representar a finalização da escrita. A fragmentação também está, por exemplo, nos corpos de muitas peças de Beckett, que os reduz a “bocas, cabeças e rostos brancos” (FARIAS JÚNIOR, 2011, p. 18). A propósito de falar sobre essa construção do corpo na obra de Beckett, Oliveira Junior diz:

O palco é onde o corpo se apresenta inteiro. Não há saída para o corpo. No palco, a exposição é total. O teatro de Beckett opta pelo caminho metafórico. Inicialmente, em suas primeiras peças de teatro, o autor coloca em cena personagens com algum tipo de deficiência ou simplesmente incapazes de se moverem. Corpos cegos, paraplégicos, imóveis e amputados povoam a cena beckettiana da primeira fase das peças escritas nas décadas de 1950 e 1960. Nas peças do período final de sua obra, o autor irá radicalizar a composição corporal de suas personagens utilizando apenas fragmentos corporais. As personagens então passam a ser apenas uma boca, uma voz que fala, corpos não falantes ou até personagem algum (como é o caso da peça *Breath*, em que não há personagens, apenas objetos espalhados no palco, que são vistos durante cerca de 30 segundos). (OLIVEIRA JÚNIOR, 2009, p.93)

Beckett não se importava em ser fragmentado; na verdade, sua escrita é assim determinada e o próprio Teatro do Absurdo lhe permite estilhaçar o texto em prol de constituir uma narrativa por oras desconexa, descontínua e desorganizada. Essa série de *des*, é claro, é apenas um recurso para representar um ambiente fantasmagórico.

A morte é ocorrência da guerra, que estilhaça toda lógica. Morrendo as relações humanas, o homem está mergulhado em solidão. O teatro de Beckett é também elaborado de fragmentos e ausências. Como *Cadeira de Balanço*, em que a solidão da personagem é tamanha que a leva também se abandonar, deixando apenas sua alma. O corpo se ausenta e a cena é apenas uma cadeira de balanço que se move para frente e para trás junto com a voz da mulher que um dia sentara ali.

Beckett sempre achou a guerra irracional, participando, inclusive, dos movimentos antinazismo quando jovem. Ele considerava a guerra a grande estupidez que havia liquidado todas as relações humanas. Por isso, Beckett dirá que não há possibilidade de posse do amor e ilusão da amizade e, com as relações em ruínas, não há mais comunicação, “só pode existir desenvolvimento espiritual no sentido da profundidade. A tendência artística não é expansão, mas contração. E a arte é a apoteose da solidão. Não há comunicação porque não há meios de comunicação” (BECKETT *apud* ESSLIN, p. 29). A comunicação deixa de ser suficiente para conectar as pessoas; elas estão cercadas pela solidão, pelo vazio, enfim, pelo silêncio.

Curioso perceber que Beckett vai encontrar no teatro o lugar para desenvolver sua escrita. O teatro, espaço que sempre privilegiou a palavra, entrará em choque com o Absurdo. É como diz a citação que abre esta monografia (*não há o que expressar nem como se expressar, apenas uma obrigação de se expressar*). A insuficiência da comunicação, aliada à obrigação de expressar, fará com que esse tema seja bastante recorrente em sua obra.

A comunicação (ou a dificuldade e falta dela) quando encontra com o teatro torna-se metalinguagem. Este será um tema recorrente em Beckett justamente por usar um meio de comunicação, e o teatro é um, para revelar sua impossibilidade. Não é raro encontrar personagens que travam diálogos que mais parecem monólogos independentes. Como em *Comédia*, em que os três personagens falam sobre o relacionamento amoroso em que todos eles estão envolvidos. A peça trata de duas mulheres que brigam pelo mesmo homem e este, o terceiro personagem da trama, que as engana para continuar com as duas. Apesar de estarem juntos, a cena corre como se cada um estivesse isolado, ou seja, não são diálogos. As falas de um vem sempre para cortar a fala do outro, e elas não são respostas ou provocações. Todos desenrolam suas visões da história de forma independente e nós, público, acompanhamos as três quase ao mesmo tempo. Situação parecida acontece muitas vezes em *Esperando Godot*, em que Vladimir e Estragon falam como se estivessem conversando sozinhos, sem que haja necessidade do outro ouvir e responder. A metalinguagem aparece de maneira mais literal também em outros textos, como *Catástrofe*, em que os três personagens, Diretor, Assistente e Protagonista, ensaiam para uma peça de teatro.

A metalinguagem é reforçada por outro recurso dramaturgico que Beckett usa em larga escala, a repetição. Ela torna ainda mais evidente a dificuldade de comunicação, afinal, seria necessário repetir algo caso já não estivesse claro? A repetição chama a atenção para a escritura e leitura do texto, ultrapassando a simples compreensão de seu conteúdo. Sendo assim, esse recurso funciona como um eco a reverberar no texto — ou no palco — e que não cria a certeza da comunicação, mas gera vertigem. A repetição não tem função de confirmar o código, mas confundi-lo. A repetição é também uma maneira de trazer para a cena a existência do texto para além da fala e os códigos de comunicação deixam de ser meios para serem conteúdos. A forma ganha destaque.

O silêncio manifesta-se de diferentes maneiras: imobilidade, incomunicabilidade, dificuldade de se expressar, metalinguagem, repetição. Assim, o silêncio está sempre presente

nos textos de Beckett, criando vazios e preenchimentos absurdos. Esses são os signos com os quais o Grupo irá construir o espetáculo ULPFEP. Eles emergem no espetáculo em decorrência do processo de devoração que o Grupo realiza. A antropofagia é a metáfora para a tradução, é a prática realizada pelos indígenas e, séculos depois, será a maneira de Oswald de Andrade constituir uma arte legitimamente brasileira. A metáfora continua viva porque podemos compreender a antropofagia como o processo da arte contemporânea, que funde as diversas manifestações artísticas e as tornam híbridas. O capítulo a seguir dedica-se a investigar a prática do canibalismo, a metáfora da antropofagia como tradução e sua aplicação como método de produção de arte.

3 Devoração

Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime. E dançamos com uma graça cujo segredo nem eu mesmo sei. Entre a delícia e a desgraça, entre o monstruoso e o sublime.

(Americanos, Caetano Veloso)

Quando saímos de casa para assistir a um espetáculo de teatro, aquilo que nos espera se encontra em um lugar muito distante dos textos que guiaram o processo de produção da peça. A montagem pode ter como guia um texto de criação original do artista/grupo, uma peça de outro autor e/ou uma adaptação de filme, novela, romance, etc. Independente da origem do texto, aquilo que vemos, ouvimos, cheiramos, degustamos e sentimos durante uma peça de teatro é uma obra distinta daquela escrita. Segundo Sábato Magaldi, “ler teatro, ou melhor, literatura dramática, não abarca todo o fenômeno compreendido por essa arte. É nele indispensável que o público veja algo, no caso o ator, que define a especificidade do teatro” (2006, p. 7 e 8). Ainda que o texto possa trazer rubricas, indicações de cenário e figurino, definições de espaço e tempo, perfil dos personagens e até mesmo instruções de como se dirigir e interpretar, ele sempre estará sujeito a interpretações diversas. Mesmo um leitor desinteressado pela montagem de espetáculos de teatro, ao ler um texto dramático, poderá interpretar e visualizar a trama através de sua formação cultural, ideologias e conhecimentos. Esse caráter interpretativo é o que move artistas a encenarem peças do passado, mesmo quando elas parecem estar tão distantes do nosso cotidiano e compreensão.

É através desse processo de interpretação da obra de arte que ULPFEP inicia sua pesquisa, pois o Grupo se debruça sobre os textos de Beckett para compreender seu universo e produzir um espetáculo que represente a estética do Absurdo desse autor. O que confere sofisticação e sucesso à proposta do grupo é o adentrar no universo beckettiano, passeando por trechos de suas peças mais significativas até fragmentos de sua obra não dramática e realizar um mergulho profundo e crítico, ultrapassando as didascálias tão marcantes do autor.

O espetáculo é fruto de um processo digestivo da obra de Beckett. Assim como alguns indígenas que habitavam o Brasil antes da colonização portuguesa, o professor de

teatro e diretor Hector Briones e os alunos da primeira turma do Curso de Teatro da Universidade Federal do Ceará mergulharam em um processo de canibalismo para a montagem o espetáculo.

Neste capítulo, discutiremos a antropofagia do ponto de vista cultural dos escritos de Michel de Montaigne, passando pelo interesse dos modernistas até autores mais recentes, como Haroldo de Campos e Rainer Guldin, que, propondo releituras de Montaigne e Oswald de Andrade, compreendem o canibalismo como metáfora para os processos interpretativos e tradutórios.

3.1 Antropofagia

A tradição crítica acerca do canibalismo é inaugurada pelo filósofo francês Michel de Montaigne (1533-1592) através do ensaio *Dos Canibais*. Esse texto está em seu livro mais famoso, *Ensaio*, de 1580, importante por ser considerado como a inauguração do gênero literário ensaio pessoal. Através de seus textos, Montaigne analisa o sistema, as instituições e os costumes de sua época, desenvolvendo diversas opiniões acerca da humanidade. O capítulo XXXI do Livro 1 chama-se *Dos Canibais* e traz uma reflexão sobre o canibalismo praticado por alguns povos da América recém dominada pelos europeus. Para compreender essas comunidades, Montaigne desconstrói o sentido da palavra *selvagem* que lhes é atribuído. Sua filosofia resgata em vários episódios da humanidade a ideia eurocêntrica do que se denomina *selvagem*. Fazendo metáforas entre a produção manufaturada do homem e o que a natureza proporciona, Montaigne assimila que selvagem é tudo aquilo que está relacionado à *natura*, à selva, à não incidência da mão humana, concluindo que há muito mais barbaridade nas mãos de quem corrompe essa riqueza que nos povos que coabitam saudavelmente com esse universo.

Classificamos de *barbárie* o que é alheio aos nossos costumes; dir-se-ia que não temos da verdade e da razão outro ponto de referência que o exemplo e a ideia das opiniões e usos do país a que pertencemos. Neste, a religião é sempre perfeita, perfeito o governo, perfeito e irrepreensível o uso de todas as coisas. Aqueles povos são selvagens na medida em que chamamos selvagens aos frutos que a natureza germina e espontaneamente produz; na verdade, melhor deveríamos chamar selvagens aos que alteramos por nosso artifício e desviamos da ordem comum. (MONTAIGNE, 1580, p. 2)

O texto de Montaigne é uma crítica ao pavor europeu com relação ao canibalismo. O

autor não se opõe ao horror do ato de humanos que devoram seres da mesma espécie, mas critica a hipocrisia de julgar o outro sem julgar a si mesmo. Dessa forma, o canibalismo dos povos selvagens confere mais virtude que muitas atitudes dos homens brancos: “Penso que há mais *barbárie* em comer um homem vivo que morto, dilacerar com tormentos e martírios um corpo ainda cheio de vitalidade” (MONTAIGNE, 1580, p. 4).

Segundo Montaigne, aos povos *selvagens* nada falta, pois encontram na natureza tudo o que precisam. “Encontram-se ainda nesse estado feliz de não desejar senão o que as suas necessidades naturais reclamam; o que for além disso é para eles supérfluo” (MONTAIGNE, 1580, p. 4). É por isso que os índios não têm interesse em expandir suas terras e conquistar territórios, pois desconhecem ganância e/ou poder. Eles habitam o espaço necessário para o plantio, caça, pesca e atividades da comunidade em geral, além de suas moradias, é claro. Buscam expansão apenas quando é preciso mais espaço para qualquer uma dessas demandas. Como diz Montaigne: “Não lutam para conquistar novas terras, pois ainda desfrutam dessa liberdade natural que, sem trabalhos nem penas, dá-lhes tudo quanto necessitam e em tal abundância que não precisam de alargar seus limites” (1580, p. 4).

Os *selvagens* vivem em comunidade, comunhão, dividindo tarefas e safras, produzindo em prol do coletivo. As relações dentro do povoado são parentais — todos são irmãos, filhos e pais —, a casa é de todos e para todos, os pertences pessoais são legados para as gerações posteriores e não para ostentação. A ideia de propriedade privada, então, não faz o menor sentido para o *selvagem* e, conseqüentemente, não lhe interessa roubar nem almejar superioridade. É claro que existem diferenças entre eles e isso é sabido por todos, mas elas não são prerrogativas para se compor uma sociedade hierárquica, na qual sempre existirá um submisso e um superior. Suas distribuições de tarefas se dão por suas aptidões e tradições, nunca pela discriminação.

É por conta dessa horizontalidade entre seus integrantes e pelo harmonioso convívio com o espaço que os acolhe que os *selvagens* não possuem outros motivos para guerrear senão a honra, bravura e coragem. Suas batalhas não são marcadas pelo ódio. Pelo contrário, a guerra “é toda nobre e generosa, [...] seu único fundamento é a emulação pela virtude” (MONTAIGNE, 1580, p. 4). Também de nada adiantaria aos vencedores tomar ou saquear os pertences dos vencidos, pois, quando regressam ao seu lugar, os vitoriosos encontram tudo que precisam, uma vez que, em sua sociedade, o valor se mede pela virtude, não pelas poses.

Quando guerreiam, eles levam em suas armas o desejo de glória. Quando atacam, não é um corpo que furam, mas sim a honra. Quando se defendem, não é um corpo que protegem, e sim sua coragem. O que está em jogo é a virtude do vencedor em detrimento do azar de quem perdeu, pois ambos os lados são igualmente fortes e, portanto, braços e pernas nada mais são que qualidades corpóreas; “da sorte depende fazer fraquejar o nosso inimigo e deslumbrá-lo com o sol da vitória. [...] Os mais valentes são às vezes os mais desafortunados” (MONTAIGNE, 1580, p. 5). Sendo assim, o que os *selvagens* temem em suas guerras não é a morte, mas a covardia. É por isso que, ao vencer uma batalha, os vencedores tentam forçar os derrotados a confessar sua fraqueza, implorar pela vida, assumir sua impotência. Mas esses não se deixam afligir por essas torturas, sejam físicas ou psíquicas; “será morto, mas não vencido” (MONTAIGNE, 1580, p. 5). Nisso reside a valentia, a coragem, as virtudes do homem; e não suas conquistas. Dessa maneira, devorar o derrotado não significa ingerir a carne de quem é fraco, mas sim de quem é tão forte quanto o vencedor. O derrotado apenas fora desafortunado. É por isso que os índios Tupinambás recusaram devorar Hans Staden, o alemão aventureiro capturado em 1554 enquanto caminhava por uma selva do que hoje é o estado de São Paulo. Após dias de preparação do ritual de antropofagia, os índios desistiram de devorá-lo porque o alemão chorava e se desesperava com o que iria acontecer. Para os índios, a carne daquele homem covarde era impura e desprezível. Os índios só devoravam os inimigos que pudessem lhes dar o tutano da força e da coragem. Ao ressignificar o *selvagem*, Montaigne confere ao canibalismo um sentido virtuoso. A devoração do Outro carrega em si valores que estão muito distante da *barbárie*.

A desconstrução cultural em torno do *selvagem* é o paradigma que servirá de base e inspiração para intelectuais posteriores. É o caso da tendência *primitiva* na arte europeia no final do século XIX e começo do século XX. A França, um dos principais destinos de acadêmicos e artistas, tornou-se uma efervescente cidade cosmopolita, o umbigo do mundo, que recebia pessoas de diferentes países e, conseqüentemente, culturas múltiplas. Assim, o primitivismo e exotismo das crenças, mitos, cerimônias, paisagens e outros elementos da cultura africana, asiática e americana tornaram-se fonte de inspiração para diversas áreas, como pintura, dança, teatro e literatura. Os franceses, por sua vez, estimulavam os estrangeiros a afirmarem suas tradições, promovendo o encontro dos americanos com sua própria identidade cultural, conforme descreve Adriano Bitarães Netto:

Através da arte, o cosmopolitismo francês promoveu a nacionalização de muitos países. A abertura de espaço para as alteridades, desencadeada pelos intelectuais europeus, instaurou o fortalecimento de identidades e cedeu voz ao “instinto de nacionalidade” (ASSIS, 1997: 801-809) tão procurado pelos latino-americanos desde o processo de independência. As vanguardas americanas foram buscar na Europa o novo e encontraram a própria tradição: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um *atelier* da Place Clichy - umbigo do mundo - descobriu, deslumbrado, a sua própria terra” (PRADO *in* ANDRADE, O., 1990e: 57). (BITARÃES NETTO, 2004. p.19)

Segundo Netto, dois grupos chamaram especial atenção do europeus: os negros e os índios. Seus primitivismos encantavam uma Europa saturada de si mesma. Um dos traços mais marcantes desse universo era o canibalismo praticado em algumas regiões da América, África e Oceania. A devoração do homem por seres da mesma espécie tornou-se ícone da sátira e da ironia dos intelectuais para ridicularizar a burguesia europeia. O canibal, “primitivismo animalesco” (BITARÃES NETTO, 2004, p. 27), com uma imagem grosseira e agressiva, serviu para figurar e criticar “a sociedade capitalista, a arte acadêmica e o conceito de civilização dos europeus”. A imagem do canibal ilustrou os movimentos de vanguarda europeus e acabou por reverberar também nos movimentos de vanguarda do outro lado do Atlântico, “o que possibilitou aos países da América importarem a si mesmos através da Europa” (BITARÃES NETTO, 2004, p. 24).

Dentre os intelectuais sensibilizados pelo olhar estrangeiro e mobilizados em encontrar sua própria identidade cultural e artística, um dos brasileiros mais notórios foi Oswald de Andrade (1890-1954), que buscou a metáfora do canibalismo para ilustrar a apropriação e hibridação da cultura nacional. As primeiras pinceladas do que viria a ser pano de fundo para a obra oswaldiana foi o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, publicado em 1924 pelo jornal Correio de Manhã, em que Oswald celebra as riquezas naturais, culturais e artísticas do Brasil e reclama o lugar desse patrimônio na produção artística nacional. Ele evoca a poesia pau-brasil, a legítima escrita brasileira, aquela que colocava em diálogo saudável as influências europeias e as raízes da Pindorama⁴.

O Manifesto da Poesia Pau-Brasil abre caminho para o Manifesto Antropófago, publicado quatro anos mais tarde, em 1928, na primeira edição da recém fundada Revista de

⁴ Como os nativos chamavam o Brasil antes da colonização portuguesa.

Antropofagia⁵. Esse segundo manifesto será a espinha dorsal do Movimento Antropófago, “uma facção do modernismo brasileiro” (GULDIN, 2007) e que será, segundo Oswald, o divisor de águas do modernismo que inundou as décadas de 20 e 30 no Brasil.

Ao contrário da Poesia Pau-Brasil, o Manifesto Antropofágico propõe uma interseção brutal entre culturas. O bom indígena dá lugar ao índio agressivo, forte, altivo e vestindo a imagem do canibal. O primitivismo indígena resgata o país do sufocamento colonizador. A postura agressiva desse novo indígena inverte o papel de opressor (colonizador) e oprimido (colonizado). Apesar de Oswald propor uma nova reação sobre nosso histórico de colonização, não há em sua antropofagia nenhum traço xenófobo. Pelo contrário, sua proposta é somar as influências europeias às brasileiras, encontrando o lugar da cultura nacional miscigenada. A maneira como Oswald desenvolve sua antropofagia é através da galhofa com o Outro. Esse deboche busca enaltecer a proposta do indígena repaginado. Como exemplo desse novo índio, podemos citar Macunaíma, personagem do livro homônimo de Mário de Andrade, amigo de Oswald e também modernista. Manucaína é o anti-herói nacional que nasce da mata, cheio de preguiça e sem nenhum caráter. Ele é a sátira do nosso país. Sobre essa construção da cultura nacional promovida por Oswald, Rainer Guldin diz que a proposta oswaldiana é produzir uma arte genuinamente verde e amarela, mas sem negar a tradição europeia que influenciou o Brasil durante séculos:

Em sua visão, a solução deveria ser uma síntese dialética do passado e do presente: tirar vantagem de todos os tipos de influências, não importando de onde elas viessem, devorando-as e re-elaborando-as criticamente nos termos das condições locais, tentando não ser culturalmente suprimido e destruído durante o processo. (GULDIN, 2007)

Nessa leitura de Guldin reconhecemos o que Oswald declarou em sua primeira linha do Manifesto Antropofágico⁶: unificação, soma, aglutinação. Devorar o outro não significa eliminá-lo, pois ele continuará a persistir através do devorador. Logo, o ato de canibalismo é, ao mesmo tempo, permanência e abandono do devorado. É por esse caminho que Oswald

⁵ Publicação que divulgava os ideais antropofágicos. Foi marcada por duas fases: a “primeira fase (maio de 1928 a fevereiro de 1929), dirigida por Alcântara Machado, circulando posteriormente, na chamada ‘segunda dentição’, como página semanal do *Diário de São Paulo* e *Órgão do Clube de Antropofagia* (março a agosto de 1929), com secretários que se revezavam (‘os açougueiros’ Geraldo Ferraz, Jayme Adour da Câmara e Raul Bopp)” (NUNES, 2011, p. 06)

⁶ “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1928)

busca a autenticidade nacional, a cultura brasileira que resgata o indígena e o coloca no centro do motor digestivo. Oswald nos traz o antropófago, o homem que devora o homem. Em metáfora à prática de canibalismo, a antropofagia oswaldiana propõe a devoração como força impulsionadora: deglutir o outro a fim de absorvê-lo e depois regurgitá-lo sob a forma de uma nova matéria.

Como símbolo da devoração, a Antropofagia é a um tempo *metáfora*, *diagnóstico* e *terapêutica*: *metáfora orgânica*, inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual; *diagnóstico* da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento, e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos Jesuítas; e *terapêutica*, por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais, as manifestações literárias e artísticas, que, até a primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo. (NUNES, 2001, p. 15)

Rainer Guldin também nos chama atenção para outro aspecto da antropofagia: a criticidade. A questão levantada por Oswald instiga participação ativa em todo percurso digestivo do processo de canibalismo (devoração, digestão e regurgitação). Isso implica debruçar-se criticamente sobre aquilo que consumimos, somá-lo ao que absorvemos e produzir algo consciente desse hibridismo. Sendo assim, o resultado final é algo que está em um estado de permanência e abandono: permanente porque traz em si traços, lembranças, influências, inspirações, conhecimentos e conceitos do devorado; abandono porque renega tudo isso, o transfere para outro local, o *re-significa*. Permanência e abandono marcam a tradição dos estudos na área da tradução e são temas caros para filósofos como Walter Benjamin, em que a tarefa do tradutor se debruça sobre o abandono como melancolia, e para Paul Ricoeur, que retorna à Benjamin e associa seus estudos ao luto discutido por Freud em Luto e Melancolia, de 1917.

3.2 Antropofagia como metáfora da tradução

Quando Oswald sugere que nos apropriemos do Outro para mostrar o que somos nós, buscando o universal e o nacional de uma maneira híbrida e mantendo, simultaneamente, relações de abandono e permanência com o estrangeiro, ele trabalha com conceitos intimamente ligados aos estudos de tradução. A exemplo dessa comparação, podemos citar os

estudos de Walter Benjamin, como dito acima, que também evocam apropriação e distanciamento acerca do texto estrangeiro. Sendo assim, a antropofagia oswaldiana, ainda que não tenha sido pensada nesses moldes, é considerada uma boa metáfora para a tradução.

Guldin esclarece que a antropofagia aparece em posição central nos estudos de tradução através do grupo de poetas Noigandres, do qual faziam parte os irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e nos escritos de Vilém Flusser na década de 1960. Além desses autores, Guldin também cita o poeta e tradutor americano Serge Gavronsky, que os antecede no uso da metáfora da antropofagia como tradução:

O uso do termo canibalismo, diz Gavronsky, “ênfatiza o desaparecimento do menor traço” do original, criando um “perfeito”, ou seja, um texto auto-suficiente. “O desaparecimento simbólico e a re-emergência do totem original sob outra forma é uma analogia estrutural que ilumina o que eu acredito que ocorra no caso do tradutor agressivo que se apodera do ‘original’, que saboreia o texto, ou seja, que verdadeiramente se alimenta das palavras, que as ingurgita e então as enuncia em sua própria língua, tendo, portanto se livrado explicitamente do criador ‘original’” (S. Gavronsky, 1977, p. 59). “Através da tradução canibalística, o novo texto torna-se primário, isto é, um novo texto original em seu próprio direito, e o tradutor torna-se um criador próprio, negando, no ato criativo, qualquer dívida que ele pudesse ter com o primeiro ato da criação. (GULDIN, 2007)

A metáfora do canibal utilizada por Gavronsky exclui, segundo Guldin, a tradição brasileira da antropofagia e ainda limita seu uso ao citar apenas aspectos tão específicos como absorção e negação do original. O canibalismo possui aspectos mais amplos e complexos, que irão imergir nos escritos de Haroldo de Campos.

Os estudos de Benjamin sobre tradução servirá de grande base para Haroldo de Campos, principalmente em seus escritos iniciais, no qual o poeta paulista resgata o caráter criativo que é inerente ao processo de tradução. Benjamin diz que o texto original libera o tradutor da tarefa de transmitir seu sentido comunicacional, pois ele já foi previamente organizado. Usando uma expressão de Umberto Eco, H. de Campos explica que cabe ao tradutor “o modo de formar” do texto original. “É através desse ‘modo de intencionar’ que o tradutor vai perseguir o objetivo da complementariedade da intenção das duas línguas na direção da ‘língua pura’ que é para onde a tradução mira” (CAMPOS, 1992, p. 78). Outro aspecto da tradução que complementa a ideia de seu ato criativo é o que Haroldo de Campos chama de impossibilidade de tradução da informação estética. Enquanto que a informação documentária e semântica são passíveis de deslocamento, “a codificação estética é sempre

idêntica à sua codificação original” (GULDIN, 2007). O que Guldin está dizendo é que, na informação estética, é impossível dissociar a forma do conteúdo, elas são intrínsecas, e por isso a tradução do texto poético “é sempre recriação ou criação paralela” (GULDIN, 2007). O significado da palavra está não só em sua representação, mas também nas relações culturais que seu signo nos remete. Sendo assim, seria inútil tentar traduzir apenas uma ou outra representação da palavra, pois quando se altera a forma se altera também o conteúdo, e vice-versa. Ao deslocar forma e conteúdo, a tarefa do tradutor passa, então, a ser também um ato criativo. Guldin compara esse processo de apropriação do original e a criação a partir dele à antropofagia, que devora o outro e regurgita o novo.

Esse é o processo realizado para a montagem de ULPFEP. O Grupo se apropria dos textos de Beckett e encontra nele elementos que são caros ao autor e que ambientam todo seu universo. A digestão desses signos encontra outros signos, como o sotaque cearense e o humor característico do teatro desse estado, o *rock* norte-americano como música alternativa e marginal, os movimentos geométricos da Bauhaus, etc. Ao regurgitar ULPFEP, o Grupo produz um espetáculo que abandona e permanece em Beckett. Sobre este processo de devoração da obra beckettiana iremos tratar no final deste capítulo. E a regurgitação, ou seja, o resultado da antropofagia realizada pelo Grupo, será discutida no próximo capítulo.

Poderíamos pensar que a obra criada a partir da tradução — e, conseqüentemente, a partir da antropofagia — é apenas uma *re-criação* ou, como disse Guldin, “criação paralela”, diminuindo o *status* ou a grandeza da nova obra. Esse pensamento perde sentido quando lembramos que Roland Barthes afirma que o próprio escrever já é um ato de *re-criação* na medida que o texto é sempre difuso, liberto de um sentido único e um “espaço de dimensões múltiplas” onde se cria uma rede de conexões com outras escritas — que também não são originais. Sendo assim, o texto sempre trará leituras derivadas:

O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a «coisa» interior que tem a pretensão de «traduzir» não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente. [...] Sucedendo ao Autor, o *scriptor* não tem já em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz

mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (BARTHES, 2004)

Nessa perspectiva, podemos considerar a antropofagia como um processo comum, pois a obra de arte pertence ao autor tanto quanto a quem a devora. Com a obra livre de um sentido único e sem as amarras do autor, o texto só se torna vivo nas mãos do leitor, que cria conexões e outros textos em sua cabeça. A leitura, então, realiza criação a partir da morte do autor. Como disse Barthes, o autor precisa morrer junto com o nascimento do leitor.

Com as fronteiras difusas entre autor e leitor, original e *re-criação*, o texto ganha universalidade. Essa universalidade como característica da antropofagia é destacada por Haroldo de Campos quando ele diz que o canibal não é apenas uma resposta do indígena sufocado. A antropofagia é, portanto, um

[...] pensamento da devoração crítica universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de homens brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. (CAMPOS, 2006, p. 255)

Nas palavras de Guldin, a antropofagia é um modelo que “é capaz de explicar todos os tipos de recombinações, reescritos, traduções e processos de reciclagem culturais” (GULDIN, 2007). Mas ela é também o oposto dessa mão. A antropofagia também é individual, particular, íntima, pois o ambiente catalizador de seu processo é o canibal que carrega consigo seus próprios textos. Sendo assim, a devoração é um ato individual, mas a antropofagia — e a tradução — são universais, ultrapassam territórios, busca no externo de si o insumo criativo de seu trabalho.

Ao criar, a tradução evoca um elementantíssimo: a criticidade. A crítica é aquilo que há de mais necessário para a tradução e para a antropofagia, pois em ambos é preciso avaliar o outro, debruçar-se criticamente sobre o que está sendo consumido. “A crítica através da tradução é vista como o próprio alimento a partir do qual o impulso criativo prospera” (GULDIN, 2007). Comparando com nosso organismo, a crítica é quem fará a distribuição de nutrientes, a triagem do que será absorvido e daquilo que será jogado fora.

De todo processo da antropofagia, a digestão é, talvez, o mais importante. Ela compreende o tempo de transformação do que foi deglutido, o momento em que devorador e o devorado tornam-se um só, é o processo no qual se cria e se *re-cria* de um para o outro, em movimentos cíclicos. Quando revirado diversas vezes, esse alimento passa a ser parte do canibal tanto quanto um dia foi parte do devorado, e daí nasce a tradução: o bolo alimentar regurgitado.

3.3 O canibalismo no teatro

A relação da arte dramática com o canibalismo nasce junto com o Movimento Antropofágico, pois Oswald de Andrade faz desse gênero um importante representante da antropofagia. O teatro entra na vida de Oswald já no começo de sua carreira, quando ele começa a trabalhar no Diário Popular escrevendo crônicas sobre teatro. Anos mais tarde, já escritor e integrante do modernismo, Oswald sente a necessidade de escrever peças após sentir falta de representação do gênero dramático na Semana de Arte Moderna de 22. É então que, em 1933, ele escreve *O Rei da Vela*, sua primeira peça e um dos mais interessantes textos antropofágicos. A trama revela a burguesia brasileira falida, financeira e intelectualmente, deixando em carne viva a falcatura, mentira e imoralidade. A peça só é editada e publicada oficialmente em 1937 e somente em 1967 ela é encenada pelo Teatro Oficina⁷, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. *O Rei da Vela* passou três décadas sem receber nenhuma montagem por contra da “estagnação estrutural” (LEVIN, 1995, p. 64) que arrastou o Brasil até o Golpe de 64. “Também devem ser considerados seus laços inseparáveis com o declínio da economia cafeeira, a queda da república e a ascensão do Estado Novo” (MARTINS, 2008, p. 42). O teatro antropofágico de Oswald cai no esquecimento pela acidez de seu texto, como nos explica Armando Sérgio da Silva:

Resumidamente, *O Rei da Vela*, por meio de uma linguagem agressiva e irreverente, expõe, como autogozoção do subdesenvolvimento, a dependência econômica em que vivem as sociedades latino-americanas. É por meio do deboche que se

⁷ Grupo fundado em 1958 por um grupo de alunos da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco e teve seu fim durante a ditadura militar no Brasil. Um de seus fundadores, José Celso Martinez Corrêa, quando voltou do exílio, retomou as atividades do grupo no mesmo local onde havia sido sede do grupo, em São Paulo, com o nome de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona. O grupo realiza atividades regulares até hoje e mantém a direção artística de José Celso, sendo um dos grupos mais antigos e importantes do país.

concretiza a sátira violenta ao conchavo político ou à cínica aliança das classes sociais. (SILVA, 2008, p. 143)

Era impossível para a classe teatral da década de 1930 entender a peça de Oswald porque ela fundia “política e vanguarda — um segredo que se perdeu depois no teatro” (MAGALDI *apud* MARTINS, 2008, p. 42). O contexto da montagem do espetáculo pelo Oficina exprime a necessidade nacionalista de mostrar o país, de desestruturar a censura militar, de escancarar — ou, como diz José Celso, esculhambar — o regime burguês e sua moral inescrupulosa. Fernanda de Miranda Martins resgata de David George a análise de que *O Rei da Vela* é a obra mais política do Movimento Antropofágico, onde “Oswald empregou a metáfora como uma arma de ataque contra as classes que se beneficiam com a dependência econômica e cultural e, por isso, sua obra constitui um poderoso elemento de conscientização” (MARTINS, 2008, p. 67). Oswald cria uma guerra de canibais em cena, onde os personagens, segundo Martins, devoram-se uns aos outros numa luta de classes e personalidades e os brasileiros são devorados pelos estrangeiros. O próprio Oswald, enquanto dramaturgo, será também metáfora dessa antropofagia quando ele devora as tendências vanguardistas estrangeiras e nacionais e regurgita seu modelo de teatro modernista, reinventando a cena brasileira. O modernismo, que desde a década de 20 vinha inspirando a pintura, o cinema e a literatura, chegará ao teatro apenas em 1943 com a estreia de *Vestido de Noiva*⁸, de Nelson Rodrigues, mas de uma maneira ainda muito acanhada, pois a montagem de Ziembinski para o texto rodrigueano, apesar de inovar nos cenários e luzes que constroem uma narrativa paralela aos diálogos de Adelaide em três planos — realidade, alucinação e memória —, ainda se mantém muito presa aos padrões estéticos daquilo que se denominou no Brasil como *teatrão*, o teatro como “prazer burguês” (FREIRE-FILHO, 2005, p. 16), com interpretações hiper-dramáticas e que se empenham em criar a ilusão com o teatro. É somente com a montagem de *O Rei da Vela* que o teatro brasileiro irá abalar o teatro nacional e tirá-lo da estagnação estética a que se prendia até então com as montagens epopeicas do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

⁸ Obra de referência no teatro brasileiro que incorpora as mais notórias conquistas da modernidade cênica, marcando o encontro do texto de Nelson Rodrigues com uma encenação de Ziembinski para o grupo carioca Os Comediantes. A encenação, estreada a 28 de dezembro de 1943, é aparatosa, mobilizando um grande elenco que ocupa o palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Desde sua fundação, em 1958, o Teatro Oficina levanta a bandeira de rompimento com os padrões estéticos do teatro brasileiro do começo do século XX. Entretanto, como Armamaro Sérgio Silva nos mostra em sua análise sobre a história do grupo, o Oficina pouco se distanciou daquilo que tanto criticava em seus primeiros anos, ficando preso apenas a um “engajamento da realidade nacional mediante à cultura e técnica europetizantes. Pergunta-se: não foi essa a crítica mais veemente que sempre foi feita ao Teatro Brasileiro de Comédia?” (SILVA, 2008, p. 142). Assim são as primeiras montagens do Teatro Oficina — que contemplaram autores como Gianfrancesco Guarniere, Jean-Paul Sartre, Tennessee Williams, alguns trabalhos de autoria do grupo, entre outros — e que irão levar seus integrantes a um esgotamento em 1966, quando buscam um novo projeto. José Celso também vê sua arte, o teatro, continuar “numa timidez estética incompreensível” (SILVA, 2008, p. 145), envelhecendo ao lado do Tropicalismo e dos filmes de Glauber Rocha, que propõe um “cinema inquietante, arrojado, inovador, confuso como a própria realidade circundante” (SILVA, p. 145). O grupo coloca em questão sua maneira de pensar e fazer teatro, buscando uma representação poética e estética para a arte dramática brasileira. É nesse contexto que Oswald surge para o Teatro Oficina. Ele “veio ao encontro dessa necessidade, quase que irracional e meio confusa, de romper com os valores asfixiantes de uma ordem social, política e moral” (SILVA, 2008, p. 144). A proposta estética do grupo caminhou em sentido oposto ao texto sintético de Oswald, o que Orna Levin compreende como a maneira audaciosa do grupo de lidar com o que ela considera como a maior armadilha do teatro oswaldiano: o excesso. É justamente pelo exagero e dilatação de todos os sentidos e sentimentos que o Teatro Oficina encarna a antropofagia e a incorpora como método. José Celso propõe uma “superteatralidade” que aglutina “circo, show, teatro de revista, ópera, etc” (SILVA, 2008, p. 145) e cria um carnaval orgástico onde o texto de Oswald ganha outras referências e significações.

A montagem de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina causou rupturas em diversos âmbitos por seu texto imbricado de metáforas políticas, com ideias marxistas e libertárias, por sua trama espinhosa, mas principalmente pela encenação pluralista de Zé Celso, que foi a fundo no canibalismo para compreender a antropofagia proposta por Oswald de Andrade, tornando *O Rei da Vela* uma *re-escritura* desses próprios ideias, projetando uma

metalinguagem onde tudo é comida, tudo se come, tudo se mistura. A devoração do Oficina transpôs o espetáculo para um novo lugar, tornando-se

[...] impossível analisar o texto de Oswald sem levar em conta a versão desse espetáculo. Quase como se a representação, ganhando autonomia em relação ao original editado, passasse a exigir sua coautoria, não enquanto leitura possível e reatualizada das referências textuais, o que a rigor se espera de toda produção cênica, mas como arauto de uma visão do teatro e da realidade brasileira. (LEVIN, 1995, p. 64)

O sucesso dessa primeira montagem tornou quase que impossível desassociar o texto de *O Rei da Vela* do Teatro Oficina e fez com que, após três décadas sem montagem, o texto de Oswald ainda passasse mais 27 sem novas encenações.

O choque causado pela montagem de *O Rei da Vela* irá provocar rupturas não só na história do teatro brasileiro, mas no próprio Oficina. É a partir de então que José Celso irá radicalizar a forma de se fazer teatro, devorando tudo o que aparece à sua frente. A metáfora da antropofagia ganha, através de suas mãos, o brasileiro cordial, o tropicalismo — que já é também uma prolongação dos ideais antropofágicos oswaldiano —, a favela marginal, o carnaval no qual tudo é fantasia, tudo se torna possível, tudo se inverte e se devora e os corpos revelam o homem nu e despudorado, no estilo mais tribal. O próprio José Celso assume o divisor de águas que foi o texto de Oswald para grupo:

A história do Teatro Oficina tem antes e depois de *O Rei da Vela*. A partir de *O Rei da Vela*, a partir do momento que a gente se liga à devoração dos índios Caetés, do bispo Sardinha e retorna à história brasileira, à história dos índios brasileiros, à história dos escravos brasileiros, dos imigrantes brasileiros, a gente muda de eixo completamente e passa a ler o mundo através dessa visão que *O Rei da Vela* trouxe. E não só nós. Nessa época apareceu também o Caetano com a Tropicália, todo mundo sabe, o Hélio Oiticica, vestindo o quadro, o parangolé, assumindo o parangolé, assumindo a dança, a Lígia Clark... E o Glauber, com a *Terra em Transe*, que mostrava mesmo, e é isso mesmo, que a terra está em transe, não o Brasil, mas a terra está em transe, a terra está em transe... [...] Quer dizer, é uma expressão desse mesmo movimento que, no Brasil, foi anterior ao 68 no mundo (JOSÉ CELSO)⁹

A antropofagia irá influenciar e abrir portas para toda a arte vanguardista posterior. A Tropicália devora a guitarra americana e o rock britânico. O Cinema Novo de Glauber Rocha deglute o Brasil, parodiando suas feridas. Hélio Oiticica devora o quadro e o regurgita nas

⁹ Trecho da fala de José Celso no Encontro Internacional de Antropofagia (EIA), em dezembro de 2005. Ver mais em: <http://www.youtube.com/watch?v=iLAXwTTP-WU>

praças e roupas através dos penetráveis e parangolés, respectivamente. Mas nenhum outro artista se comprometeu tanto com os ideais antropofágicos quanto José Celso. Ele elevou a metáfora ao ponto máximo de seu caráter tradutório, transformando-a em seu método e processo artístico no qual se baseiam todas as montagens do Teatro Oficina. Ele demonstra como o canibal executa sua tradução, criação e *re-criação*. Com *O Rei da Vela*, o Teatro Oficina trouxe para sua raiz estética a antropofagia que o acompanha até os dias de hoje.

Muito do que se somou às propostas estéticas e políticas do Teatro Oficina deve-se, inicialmente, à antropofagia que o transformou em um *comedor voraz*. A concepção de Teatro de Estágio vem justamente de Oswald, que fala da necessidade de se dar voz às arquibancadas dos jogos de futebol, lugar onde o povo está, onde existe o grito, a paixão, o clamor. Com o auxílio da arquiteta Lina Bo Bardi, José Celso devora o futebol e o carnaval para conceber um projeto de espaço físico para teatro que é, ao mesmo tempo, uma passarela, como o sambódromo, e uma arquibancada, como o estádio. José Celso junta ao bolo alimentar o teatro épico de Brecht, o teatro da crueldade de Artaud, os ritos e ritmos das culturas indígenas e africanas, Dionísio e as bacantes, o teatro de rua, a ópera e a arte popular que vibra da cidade. Devora também a arte contemporânea, a vídeo-arte, o cinema, a instalação visual, o fenômeno musical do show, a moda, a gastronomia. Tudo isso ele tempera com o corpo destruidor do ator em cena, nu e violento. A antropofagia é um ato de violência. E para José Celso não há outro caminho senão a violação do Outro para poder encontrar o lugar da arte.

O Teatro Oficina é um dos grandes responsáveis pela propagação da antropofagia e todos seus desdobramentos. O modernismo de Oswald reacendeu a chama da antropofagia como proposta estética e política e José Celso vem mantendo essa chama acesa. Entretanto, a antropofagia, sua metáfora como tradução e seu uso como método artístico, pode ser ampliada para outros horizontes. A bem dizer da verdade, a antropofagia é também metáfora da própria arte contemporânea, na qual os modelos de representação caíam por terra e deram lugar ao diálogo e hibridação. O balé clássico, com corpos virtuosos, joviais, fortes e saudáveis, cedeu lugar ao grotesco, sujo, vazio, corpo (quase) imóvel; trouxe para cena o teatro, como fez Pina Bausch, estreitou laços com o cinema através da vídeo-arte, foi para as ruas e encontrou a performance. O teatro tem sua quarta parede derrubada pelo Teatro Épico de Bertolt Brecht, encontra-se com a dança e torna-se teatro-dança, tira o espectador de sua posição passiva e o coloca como participante da cena — como fez Augusto Boal e o Teatro do Oprimido —,

conecta-se às artes visuais e o ator torna-se suporte da pintura, telão do projetor. A pintura abandona o traço e ganha os pingos de Pollock — que também coloca o movimento do pintor dentro do quadro, inserindo ali sua presença —, o quadro sai da parede e veste o corpo — como fez Hélio Oiticica com seus parangolés —, o museu ganha um mictório em sua sala de visitação através do *ready-made*¹⁰ de Duchamp. O cinema sai da sala, vai para a rua, para o teatro, para a galeria, para o corpo; as imagens ganham grãos e sujeira, depois pixels; as câmeras rompem as barreiras e vão para o espaço, com os satélites, para o corpo, com a endoscopia, para qualquer lugar, com os celulares e dispositivos móveis. Todas as artes perdem seus modelos representativos e já não existe *esta* ou *aquela* forma de se dançar, de se atuar, de se filmar, de se pintar... Podemos compreender a antropofagia como uma metáfora desse processo de mistura e aglutinação das artes, que se encontram e se somam às outras leituras e textos que não necessariamente são do campo da arte. Apesar de Oswald usar a metáfora do canibal há mais um século, sua proposta se mantém viva, pois a antropofagia está viva, devorando continuamente, ilustrando como se processa a arte contemporânea.

É nesse contexto que o espetáculo *Um Lugar Para Ficar Em Pé* se aproxima do processo metodológico que percorri até agora. O Grupo chega à Beckett e devora sua obra, em especial as cenas curtas da década de 1980, criando um espetáculo germinado das principais características do Absurdo beckettiano. A antropofagia é o processo pelo qual o Grupo deglute, digere e regurgita um espetáculo que dialoga Beckett com seus próprios signos e também com outros.

3.4 Devorando Beckett

Por se tratar de um espetáculo de conclusão de disciplina de um curso de graduação em Teatro, algumas informações são importantes para entendermos o processo de devoração de Beckett pelo Grupo. Sendo assim, antes de adentrar à antropofagia que aqui será estudada, abro um parêntese para expor algumas notas introdutórias sobre os contextos no qual o Grupo e o diretor estão inseridos.

¹⁰ O termo é criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias).

3.4.1 Os contextos de *Um Lugar Para Ficar Em Pé*

Instituição de Ensino

O espetáculo ULPFEP é fruto do trabalho de conclusão da disciplina de Montagem da primeira turma do curso de Licenciatura em Teatro do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). A disciplina de Montagem faz parte da grade curricular e é obrigatória para a obtenção do título de Licenciatura em teatro. Ofertada no 4º semestre, ela encerra o ciclo de disciplinas práticas, como Voz, Improvisação, Corpo e Interpretação, e tem como objetivo exercitar os conhecimentos apreendidos nesse primeiro percurso da graduação.

O curso de Teatro, iniciado em 2010, tem como principal objetivo formar educadores e pesquisadores em teatro considerando a prática como suporte na formação. Este formato tem sido implementado em áreas de conhecimento da arte sob o formato de educador-pesquisador-artista, que não desassocia da tarefa acadêmica o fazer artístico. Afinal, se tratando de arte, a linha entre teoria e prática é muito tênue. É fundamental compreendermos o formato no qual essa turma está inserida para termos em mente que o espetáculo aqui analisado trata-se de um laboratório criativo de experimentação. O elenco é formado por alunos-criadores-atores. A direção está nas mãos de um professor-pesquisador-diretor.

Equipe

A montagem original contou com a participação de vinte atores-criadores, sendo oito mulheres e doze homens. No entanto, por se tratar de um espetáculo fruto da conclusão de uma disciplina, ocorreu um fato comum às montagens acadêmicas: a defasagem de elenco. Espetáculos assim, normalmente, estão fadados a ter vida curta já que se trata de uma apresentação de resultados, de encerramento de um ciclo. O espetáculo aqui analisado ganhou força ao longo de suas apresentações e, graças a uma produção contínua, participou de mostras e festivais, estendendo seu tempo de vida. Contudo, Como nem todos os atores estavam dispostos ou disponíveis para continuar se apresentando, alguns tiveram que abandonar o projeto. Esse não chegou a ser de fato um problema, uma vez que a peça possui vários esquetes e, quase todos, com um número pequeno de atores atuando ao mesmo tempo.

Dessa maneira, não foi necessário incluir novos atores à equipe, pois o próprio elenco conseguiu substituir os personagens em aberto.

Atualmente, o elenco é composto por dezesseis pessoas, sendo oito homens e mantendo as mesmas oito mulheres¹¹. Também fazem parte das apresentações o diretor, o iluminador e a figurinista, que, em determinado momento da peça, sobem ao palco para compor uma cena. Com esses três últimos, a equipe de ULPFEP totaliza dezenove pessoas envolvidas em sua realização (ver anexo B, Projeto, conteúdo ficha técnica e currículos da equipe). A produção fica sob a responsabilidade do próprio Grupo.

Apresentações

O espetáculo estreou com duas apresentações no dia 27 de junho de 2012, no Teatro Sesc Iracema, em Fortaleza, Ceará. A primeira apresentação foi destinada aos alunos de escolas da rede pública e a segunda para convidados do elenco e produção. No mês seguinte, o espetáculo entrou em cartaz no Teatro Sesc Iracema e Theatro José de Alencar, sendo assim distribuído: Teatro Sesc Iracema com apresentações nas terças, às 20h, e quartas, às 17h e 20h. As sessões vespertinas eram destinadas exclusivamente a alunos do ensino médio. A temporada no Theatro José de Alencar teve duração de quatro dias, de 26 a 29, sempre às 20h.

O espetáculo participou ainda de mostras e festivais pelo país. Em setembro de 2012, o grupo subiu a serra cearense para participar do XIX Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga (FNT)¹², na categoria Espetáculo Convidado. Em outubro, o destino foi Minas Gerais, para participar do 12º Festival Nacional de Teatro Universitário de Belo Horizonte (FETO 2012)¹³, no qual o espetáculo foi selecionado na categoria Escola de Teatro e o único da região Norte/Nordeste a participar do festival. Em 2013, o espetáculo participou apenas da

¹¹ Os dados referentes ao espetáculo (como número de atores no elenco, quantidade de apresentações, etc) são de até julho de 2013, período de conclusão desse trabalho.

¹² O festival começou em 1993 em Guaramiranga, cidade do interior do Ceará, e vem se firmando como um dos mais importantes festivais de teatro do país, em especial do Nordeste, pois a grande parte dos espetáculos e grupos participantes é dessa região. Atualmente, o FNT mantém seu foco cada vez mais forte na formação e na discussão do fazer teatral por diretores, atores, gestores e apreciadores das artes cênicas. (Texto formulado a partir das informações do site do evento: <http://www.agua.art.br/>)

¹³ Dedicado exclusivamente aos estudantes de teatro e ao teatro desenvolvido nas escolas, o FETO possui um importante papel como espaço de diálogo e debate entre grupos de todo país. Mais informações ver em: <http://fetobh.art.br/>

Mostra Universitária Salvador de Teatro (MUST)¹⁴, no qual foi selecionado para a mostra oficial, sendo essa sua última apresentação.

Visibilidade

Como fruto do seu reconhecimento, o espetáculo gerou mídia espontânea¹⁵ em diversos veículos de comunicação e recebeu inúmeras críticas elogiando seus aspectos estéticos, acadêmicos e políticos (ver *clipping* em Anexo B). Em dezembro de 2012, o estudante de jornalismo Danilo Castro publicou em seu blog *Os aporrinhasdores da cena cearense em 2012*¹⁶, uma lista com os dez espetáculos cênicos com maior destaque na cena cearense e que incluiu ULPFEP.

A notoriedade da peça também se torna evidente pelos prêmios e indicações que o grupo recebeu. A XXVII edição do Prêmio Destaques do Ano¹⁷ indicou o espetáculo para o prêmio nas categorias Melhor Ator, Ator Revelação Masculina (2 indicações), Atriz Coadjuvante (3 indicações), Ator Coadjuvante (2 indicações), Produção, Espetáculo Adulto e Direção.

Veja na tabela da página seguinte algumas informações quantitativas sobre o espetáculo.

¹⁴ O MUST possui uma proposta semelhante ao FETO, mas foca sua atuação em teatro universitário, ou seja, grupos e espetáculos que surgiram no ambiente acadêmico. Mais informação ver em: <http://www.mustsalvador.com>

¹⁵ É qualquer tipo de conteúdo de comunicação gerado de maneira espontânea pelo veículo de comunicação, sem a necessidade de compra de espaço. Em outras palavras, é quando uma reportagem, artigo ou nota sobre a empresa, marca, produto e/ou serviço aparece em jornal, televisão, rádio, site ou outro veículo de comunicação sem que tenha sido pago para isso.

¹⁶ Texto publicado no dia 31/12/2012, disponível em: <http://odaniilocastro.blogspot.com.br/2012/12/os-aporrinhasdores-da-cena-cearense-em.html>.

¹⁷ O Prêmio Destaques do Ano tem por objetivo indicar e premiar artistas da classe teatral de Fortaleza em diversas categorias. Até a data de conclusão desse trabalho não foram divulgados os vencedores da XXVII edição do Prêmio, na qual o espetáculo ULPFEP está concorrendo.

Tabela 1: Dados quantitativos do espetáculo *Um Lugar Para Ficar Em Pé*

Dados	Quantidade
Equipe (elenco, direção, iluminação e figurino)	19
Público	3.500 *
Apresentações (total)	23
Casas de espetáculo	7
Cidades	4
Estados	3
Participação em mostras e festivais	3
Indicações a prêmios	12

* Número aproximado

3.4.2 Devoração: pesquisa e montagem

Podemos dizer que o espetáculo ULPFEP surgiu de um acaso, pois, inicialmente, o diretor Hector Briones não planejava encenar Beckett com seus alunos da disciplina de Montagem. Naquele ano, 2011, haviam 20 alunos matriculados na disciplina e, por ser uma turma muito grande, os alunos foram divididos em dois grupos, no qual cada um iria montar um espetáculo diferente. No entanto, por conta de um problema na distribuição dos professores do curso de Teatro, o professor da outra turma teve que deixar a disciplina e os dois grupos tiveram que se juntar. Sendo assim, os 20 alunos ficaram sob orientação de Briones. Com o dobro de alunos que ele havia se planejado, o diretor precisou encontrar uma solução que contemplasse da maneira mais igualitária possível a distribuição de todo o elenco. Há poucas semanas do início das aulas, o professor lembrou-se das peças curtas de Beckett e começou a garimpar na obra do irlandês que textos poderiam ser usados na montagem. Briones havia tido alguns contatos com o autor durante seu percurso acadêmico e já havia feito algumas experimentações e exercícios com textos de Beckett, mas nunca dirigindo um espetáculo longo. No entanto, ele possuía uma experiência sensível e crítica com a obra beckettiana, pois havia feito um estudo durante o doutorado sobre o espetáculo *May B*, da coreógrafa francesa Maguy Marin. Este espetáculo foi o complemento ao prato principal,

Beckett. Foi a inspiração e força motriz dos corpos durante o processo de pesquisa. Mais à frente iremos discorrer de modo mais aprofundado sobre este espetáculo de dança e sua contribuição para ULPFEP. Briones também contou com uma situação favorável, pois Celso Júnior, que traduziu diversos textos de Beckett para o português, é seu amigo pessoal e facilitou o acesso de Briones à obra beckettiana.

A pesquisa dos textos foi bastante ampla, contendo desde trechos de peças longas, como *Esperando Godot* e *Dias Felizes*, até poemas, como *Dieppe* e *Cascando*. Quase todos os textos selecionados nessa etapa do processo persistiram até o fechamento do espetáculo, ficando de fora, por exemplo, *Fim de Partida*. Já outros textos foram inseridos no meio do processo, como *Pioravante Marche*, que entrou quando o espetáculo já estava quase pronto. Com diversos fragmentos da obra beckettiana em mãos, Briones apresentou a proposta do autor à turma e recebeu apoio de todos os alunos.

A primeira etapa do processo de pesquisa foi partir imediatamente para proposta de cenas a partir dos textos. Esse começo do processo não teve muito tempo de maturação. O intuito do diretor era buscar em seus alunos as respostas mais iniciais sobre a obra de Beckett. Sendo assim, ele entregou os textos para os alunos lerem e pediu que, já na aula seguinte, levassem propostas de cenas completas, com partituras corporais, intenções de fala, figurino, luz, cenário, etc. A turma foi separada em grupos, no qual cada um deveria apresentar uma cena de algum dos textos selecionados. Várias salas foram reservadas para esta etapa do processo e cada uma era ocupada por um grupo de alunos ensaiando sua proposta de encenação. As cenas eram apresentadas ao diretor e ao restante da turma, havendo sempre debates e troca de ideias. Foram, aproximadamente, dois meses intensos dedicados à essa etapa, sendo tudo sempre catalogado através de anotações e desenhos de cena do diretor.

Ao final da etapa de propostas de cenas, o Briones centrou esforços para realizar o roteiro da peça. Paralelamente, deu início à segunda etapa do processo de pesquisa: os laboratórios. A intenção aqui era encontrar uma poética corporal que traduzisse os textos de Beckett. Para isso, o diretor propôs aos alunos que, através de seus corpos, sem usar os textos de Beckett, buscassem representações imagéticas de cada cena. A exemplo desse exercício, podemos citar *Dieppe*, o primeiro quadro da peça. A trama se passa em uma praia e fala do abandono, da solidão, da despedida, da desilusão com o amor, da perda. Na busca pela imagem corpórea, o diretor pediu aos alunos que tentassem corporificar imagens como a areia

fina de uma praia deserta, a sensação dos pés tocando essa areia, o frescor da brisa, a solidão de um grão de areia perdido nessa vastidão, o contínuo encontro e abandono do mar com a terra, etc. Através de exercícios como este, o diretor pretendia criar uma memória nos corpos dos atores que não se prendesse ao texto. Ao mesmo tempo, os exercícios buscavam uma poética para o corpo que criasse imagens capazes de sustentar o universo beckettiano.

Briones deixou que os alunos ficassem a cargo da preparação deles próprios, ou seja, que guiassem os alongamentos, aquecimentos de corpo e voz, dinâmicas de interpretação, etc. Dessa forma, o diretor abriu um espaço de prática para os ensinamentos que os alunos tiveram até aquele momento do curso. Mas o trabalho também contou com a contribuição de outros profissionais: Conciglia Latorre, professora do curso de Licenciatura em Teatro, que fez a preparação de canto para a cena; Wallace Rios, que fez o desenho de luz do espetáculo; Natália Lima, ex-companheira de turma do elenco e que abanara o curso de Teatro para fazer Design de Moda, que fez os figurinos; e Yuri Yamamoto, que participou na orientação de figurino.

Dessa maneira, após quatro meses que envolveram os processos de pesquisa, proposta de cenas, laboratórios, roteirização, montagem, desenho de luz, execução de figurino, cenários e adereços, o espetáculo estava finalizado. Ao todo, o ULPFEP é composto por vinte quadros, sendo dois de proposta do grupo, um como uma aberta citação ao espetáculo *May B* e dezessete quadros com base nos textos de Beckett (veja no quadro da página a seguir a relação de todos os quadros que compõem ULPFEP).

Por fim, o espetáculo montado pelo Grupo é um trabalho de uma hora e meia de duração que passeia pelos textos de Beckett e explora seus elementos a fim de elaborar uma poética corporal que se transforma ao longo do espetáculo sem nunca deixar de ser o suporte para expressar o Absurdo. No capítulo a seguir iremos mergulhar no espetáculo e fazer uma análise de como Briones e o Grupo representam o silêncio e a imobilidade de Beckett.

Tabela 2: Lista dos quadros que compõem o espetáculo *Um Lugar Para Ficar Em Pé**

	Título em Português	Título Original	Gênero	Ano**
1	Abertura (com música <i>Walk on the wild side</i> , de Lou Reed)****	----	----	----
2	<i>Dieppe</i>	<i>Dieppe</i>	Poema	1930
3	Catástrofe (parte 1 ^a)	<i>Catastrophe</i>	Cena curta	1980
4	Vai e Vem	<i>Come and Go</i>	Cena curta	1965
5	Esperando Godot (parte 1 ^a)***	<i>En Attendant Godot</i>	Peça longa	1948
6	Comédia (parte 1 ^a)***	<i>Play</i>	Cena curta	1963
7	Todos os que Caem	<i>All That Fall</i>	Peça radiofônica	1957
8	<i>Pioravante Marche</i>	<i>Pioravante Marche</i>	Poema	?
9	O que Onde	<i>What Where</i>	Cena curta	1983
10	Noite Lúcida****	----	----	----
11	Respiração	<i>Breath</i>	Cena curta	1966
12	Dias Felizes	<i>Happy Days</i>	Peça longa	1960
13	Esperando Godot (parte 2)***	----	----	----
14	Catástrofe (parte 2 ^a)***	----	----	----
15	Que Palavra Será	<i>What is the word</i>	Poema	1988
16	Comédia (parte 2)***	----	----	----
17	Cascando	<i>Cascando</i>	Poema	1931
18	Cadeira de Balanço	<i>Rockaby</i>	Cena curta	1980
19	Improviso em Ohio	<i>Ohio Impromptu</i>	Cena Curta	1981
20	Encerramento (com música <i>Perfect Day</i> , de Lou Reed)****	----	----	----

* A tabela está organizada de acordo com a ordem em que os quadros são encenados.

** Ano em que o texto foi escrito, o que, em alguns casos, não é o mesmo que o ano de sua publicação.

*** Os quadros repetidos são fragmentos do mesmo texto ou encenações diferentes de um mesmo texto, por isso os dados da tabela só aparecem na primeira vez em que o quadro é citado.

**** Quadros propostos pelo grupo.

4 Regurgitação

Primeiro o corpo. Não. Primeiro o lugar. Não. Primeiro ambos. Ora um deles. Ora o outro. Até fartar de um deles e tentar o outro. Até fartar também deste e fartar outra vez de um deles. Assim em diante. Dalgum modo em diante. Até fartar ambos. Vomitar e partir. Para onde nenhum nem outro. Até fartar desse lugar. Vomitar e partir.

(Pioravante Marche, Samuel Beckett)

Um Lugar Para Ficar Em Pé possui um desenho de dramaturgia dividido em dois grandes grupos de fragmentos. Cada um desses grupos possui dentro de si um desenho de dramaturgia próprio, com suas transformações, nuances e textos que entram em contraste entre si. O primeiro grupo é o que eu chamo aqui neste trabalho como a *Fase Limpa*, e que vai da Abertura até o quadro *O que Onde*. Nessa primeira parte, o espetáculo segue uma linha mais sutil. Isso não quer dizer que ela seja menos violenta que a segunda. Qualquer texto de Beckett sempre será violento porque sua dramaturgia sempre incomodará, seja pela tristeza, solidão, exclusão, guerra, vazio, monstruosidade, inquietação e até mesmo comédia inusitada. Acontece que, nessa primeira fase, o espetáculo tem sua violência apresentada de maneira destituída do horror visual. Essa *Fase Limpa* tem fim justamente com o quadro *O que Onde*, que remonta um cenário de guerra. Os militares, que se destroem em busca de respostas que talvez nem existam, acabam com toda possibilidade de existência posterior. Este quadro funciona no espetáculo como uma metáfora da própria obra de Beckett: é como se, depois de *O que Onde*, tudo fosse destruído, a guerra arrasou as possibilidades de comunicação e lógica. Com o fim da *Fase Limpa* tudo que acontece é resultado da destruição, cercado pelo sujo, caótico. A esta segunda fase do espetáculo eu chamo de *Fase Suja*, que vai de *Dias Felizes* até o Encerramento. Aqui, a violência já agiu e vemos em cena apenas o resultado devastador que as guerras deixaram. O palco é tomado pela sujeira, as roupas dos atores estão em farrapos, seus corpos mazeados, suas feições arrasadas. Os signos levantados pela peça também são

esfarelados, já não existe mais as separações claras dos quadros nem uso de placas que os identifique. Tudo se imbrica e se funde em amontoados de destroços.

Essas termologias criadas para separar os dois grandes momentos do espetáculo não tem relação com o sentido moral que *limpo* e *sujo* possui. Até porque seria impossível falar disso tratando-se de Beckett, pois seus personagens são imorais; são vagabundos, figuras às margens da sociedade, são pedaços de corpos ou ausência deles, seres solitários e perdidos. A limpeza e sujeira a que me refiro tem a ver com seu sentido literal, ou seja, com asseado, organizado, higiênico. Logo, a *Fase Limpa* e a *Fase Suja* dizem respeito ao que vemos se transformar imageticamente no palco.

Há, no entanto, dois quadros que não fazem parte da primeira nem da segunda fase, são eles *Noite Lúcida* e *Respiração*. Eles são o que chamo de *A Virada* do espetáculo. Esses quadros realizam a transição de um grupo de fragmentos para o outro. É neles que acontece a guerra em cena, no qual tudo se esfarela. É importante destacar que esses dois quadros não possuem falas. *Noite Lúcida* é uma cena proposta pelo grupo e que faz uma citação ao espetáculo de dança *May B*. Já *Respiração* é a menor peça de toda obra beckettiana, sem personagens e apenas entulhos de lixo no palco. O primeiro quadro é uma performance de dança e o segundo é uma performance de teatro, ambas sem falas. Compreende-se disso que *A Virada* do espetáculo é representada pelo corpo do ator. O corpo é aquilo que une os dois grupos e é também ele que irá sintetizar o universo beckettiano ao longo de ULPFEP.

Essa representação do corpo não está relacionada simplesmente à leitura superficial de que o corpo do ator é que dá vida à cena. Para além dessa obviedade, o corpo se torna o signo chave que irá agrupar, a um só tempo, todos os elementos que compõem o espetáculo. Na devoração que o Grupo faz da obra de Beckett, o corpo é uma propriedade comum ao prato principal, é como o nutriente predominante desse alimento e que não se perde ao longo de todo processo de antropofagia. O corpo representa diferentes signos ao longo do espetáculo, mas nunca deixa de ser o suporte do silêncio e imobilidade de Beckett.

Portanto, para dar início à análise da antropofagia realizada pelo Grupo, tomarei as observações sobre *A Virada* do espetáculo, pois é nela que melhor podemos compreender o lugar do corpo dentro de ULPFEP. Entendemos que esse recorte é mais apropriado para a compreensão do leitor, pois a natureza desse trabalho não destaca outros elementos da cena e concentra esforços em explicar os conceitos que permeiam o corpo dentro da peça. Em

seguida, continuo a análise do espetáculo em ordem cronológica, com a primeira fase, a *Limpa*, e depois a segunda, a *Suja*.

4.1 A Virada: o corpo como síntese

Após o quadro *O que Onde*, os corpos vão se chocando, os movimentos ficando mais rápidos, a cena começa a entrar em deterioração, assim como os personagens. Percebemos, então, que os corpos não são como fantasmas, mas sim zumbis. Eles são mortos-vivos a se debater, algo que está entre morte e a tentativa sobreviver. E, nessa dança, os corpos vão se imbricando, contorcendo, se enrijecendo. As roupas vão se perdendo junto com o que havia de humano naqueles homens. A integridade acabou. E assim o nu vai surgindo, com músculos, gorduras, seios e nádegas à mostra. Luz abaixa e apenas a boca de cena fica iluminada. Do fundo do palco vêm os atores, com as roupas em trapos, cabelos assanhados e armados, completamente polvilhados de talco. Os corpos são deformados: com as articulações rígidas, os movimentos são limitados e eles andam mancos. Todos se enfileiram para distribuir sorrisos para a plateia. O grotesco está em cena. Com batidas que lembram as festas medievais, e também um pouco dos rituais tribais indígenas e/ou africanos, aquela massa de seres deformados vai se juntando no centro do palco para iniciar uma performance que não é nem teatro nem dança, mas sim teatro-dança. “A ideia desse tipo de dança que pode ser lida hoje com a denominação de teatro físico, é hibridizar os códigos do teatro e dança sem perder as questões de criação específicas de ambos, bem como também servindo-se das similaridades” (FARIAS JÚNIOR, 2011, p.78).

A cena iniciada chama-se *Noite Lúcida* e é uma referência a *May B*¹⁸, da coreógrafa francesa Maguy Marin. Este é um dos espetáculos mais representativos da “*Nova Dança Francesa* (referência à *Nouvelle Vague* do cinema Francês), movimento que revolucionou a dança nesse país” (BRIONES, 2009, p. 29). Na compreensão de antropofagia como metáfora da tradução, podemos considerar o próprio espetáculo de Marin como um trabalho fruto da devoração de Beckett, pois o espetáculo não fala de uma ou outra peça específica, mas dos

¹⁸ Disponível em quatro partes no *youtube*:

Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=d9zvWVFGPdY>;

Parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=xu9Ivsm9rgE>;

Parte 3: <http://www.youtube.com/watch?v=hYdbvvFJ8ag>;

Parte 4: <http://www.youtube.com/watch?v=ocolRG-qVHM>.

“diversos elementos do conjunto da sua obra, observando as didascálias, os tipos de personagens, os ambientes ficcionais onde estes habitam” (Briones, 2009, p. 30).

A fama de Beckett por não autorizar montagens de seus textos sem seu rigoroso acompanhamento ganhou mais um estímulo quando ele não só autorizou, mas estimou Marin a montar um espetáculo de dança com base em sua obra. Mas porque, então, um autor de teatro tão comprometido com a fidelidade de seus textos iria procurar uma coreógrafa de dança? Mais: por que pede a ela que não respeite falas e personagens, dando-lhe autonomia para que buscasse imagens que representasse tudo isso? Briones responde que a essas perguntas: “na certa percebia na dança contemporânea, principalmente pelo fato desta ser eminentemente cênica, visual, sinestésica, aspectos que o teatro, pela sua forte ligação com a literatura, ainda não tinha desenvolvido para si” (p. 32). A falta de explicação lógica nos textos de Beckett e seu interesse pelo que será sentido e não necessariamente contado no palco é, para Marin, “como um teatro ocupado, sobretudo em pactar a atenção sensível do espectador, de estabelecer diálogos entre o corpo dos atores-bailarinos (cena) com o corpo dos espectadores (público)” (Briones, 2009, p. 33). Interessa à Marin conectar corpos através da sensibilidade que os textos de Beckett sugerem.

Acontece que o corpo sempre teve potência nas peças desse autor, que o fragmenta (*Comédia e Eu Não*), o enterra (*Dias Felizes*), além de construir “corporeidades incertas, rebeldes, desequilibradas, deselegantes” (Briones, 2009, p. 33). David Lapoujade fala desse corpo em Beckett também, manifestando um corpo que não se aguenta mais, que não consegue mais se mantém firme:

Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado. Como não se mexer, ou então, como se mexer só um pouquinho para não ter, se possível, que mexer durante um longo tempo? É, sem dúvida, o problema central dos personagens de Beckett, uma das grandes obras sobre os movimentos dos corpos, movimentos de si e entre os corpos. Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. (LAPOUJADE, 2002)

Os personagens e ambientes que Beckett cria, “imprecisos, fantasmiais, vazios, lugares permeados por um sentir de abandono” (BRIONES, 2009, p. 32), compõe um jogo com corpos que não se sustentam, como diz Lapoujade, e será justamente isso que fará da

obra beckettiana uma potência para representar o corpo. Marin cria um espetáculo de dança em que o movimento é limitado por este corpo que não se aguenta mais, um corpo fraco, mas que resiste acima de tudo, como diz Lapoujade

Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas. É como se tocássemos a própria definição do corpo: o corpo é aquele que não aguenta mais, aquele que não se ergue mais. [...] Mas antes de determinar essa nova potência, uma primeira questão se impõe: o que o corpo não aguenta mais (o que é que o corpo não aguenta mais)? Qual é essa impotência quase-imemorial que parece confundir-se com sua própria condição? A resposta é dupla. Primeiro, ele não aguenta mais aquilo a que o submetemos do exterior, formas que o agem do exterior. Essas formas são, evidentemente, as do adestramento e da disciplina. [...] Todavia, não é menos evidente que o corpo não aguenta mais também aquilo a que se submete de dentro. Pois estas mesmas formas passam para dentro, se impõem ao dentro desde que se cria um agente para as agir. (LAPOUJAD, 2002)

Marin compõe uma cena em teatro-dança, conceito que vinha sendo estudado e representado por Pina Bausch desde a década de 60, que tem por objetivo contar uma história através do movimento. A respeito do seu próprio trabalho, Pina Bausch diz que o corpo conta uma história e que por isso seus bailarinos são também atores. Interessa ao teatro-dança um corpo que fale, por isso, para Pina Pausch, não lhe parece lógico “avaliar bailarinos por padrões de concurso de Miss Universo. Personalidade conta muito mais que balança ou fita métrica” (MARIEL PORTINARI apud AZEVEDO, 2009, p. 85). É o que faz Maguy Murin em *May B*, sendo que contando as histórias beckettianas. A respeito desses elementos narrativos presentes na obra de Beckett, Briones diz:

A poética beckettiana parte de outros parâmetro, ‘não realistas’, ao quebrar a narrativa linear, dramática e/ou de mensagens a ser entregue ao público, parte para a fragmentação das histórias, repetições (é o caso de Esperando Godot), frases cortadas, inacabadas. [...] A precisão com que este dramaturgo realiza estes artifícios dramáticos é matemática, extremamente calculada. Do mesmo modo, Beckett rompe com a inteireza da palavra, utilizando ruídos de falas, balbucios, grunhidos, respirações, arfadas. São elementos dramáticos que adquirem um lugar inquietante, como se os personagens não pudessem falar, por muito que o tentem. Por isso tudo em suas obras se chega sempre à falta de palavras, à imobilidade, ao silêncio... (BRIONES, 2009, p. 31)

Sendo assim, Murin parte do silêncio e da imobilidade como potências para a construção do corpo em cena. Qualidades que aparentemente são antagônicas na dança torna-

se um fecundo terreno a ser explorado. Daí surgem os corpos que se movem com dificuldade, os impulsos que se tornam gemidos. Para Marin, “tudo começa pela imobilidade e pelo silêncio. A partir desta imobilidade, nasce o gesto, e um só. A partir desse silêncio, nasce uma palavra, e uma só” (MARIN *apud* FARIAS JÚNIOR, 2011, p.78). Essa concepção do corpo ajudará Marin a quebrar com algumas prerrogativas essenciais à dança impostas até o final do século XIX, como o virtuosismo e as noções de belo e perfeito, trazendo à cena o grotesco. “Os movimentos corporais se assemelham ora aos dos insetos, ora aos das pessoas deficientes, velhos, fantasmas, num contexto paradoxal de carnaval e destruição, de alegria e abandono, de ternura e violência” (BRIONES, 2009, p. 36). O corpo grotesco questiona a idealização de Belo buscado pelo Ballet Clássico por meio dos “corpos jovens, saudáveis, perfeitamente virtuosos, enfim por meio de corpos ideais” (Briones, 2009, p. 36). Briones continua sua análise sobre *May B* e diz que o corpo doente, imóvel, defeituoso, além de romper com o Ballet Clássico, também se distancia de uma tendência da dança francesa da época que era fortemente influenciada pela dança pós-moderna norte-americana. Esta tendência primava o movimento pelo movimento, que também só era favorável para quem tivesse os corpos jovens, saudáveis e habilidosos.

A subversão que o corpo grotesco causa na dança rompe, acima de tudo, com a ideia de que apenas os corpos ideais são válidos para a arte. É nesse sentido que vemos a diversidade de corpos ganhar espaço na dança. Em *May B* vemos atores-bailarinos que não estão enquadrados nos padrões exigidos pela dança, como pessoas mais velhas, mulheres acima do peso e homens franzinos. Esses corpos fora dos padrões ideais de Belo para o Ballet Clássico assumem a personalidade dos personagens marginalizados de Beckett, criando narrativas e poéticas que se movimentam no silêncio e na imobilidade.

É esse corpo grotesco que o Grupo devora e regurgita no quadro *Noite Lúcida*. Na performance de ULPFEP, o grupo manteve todas as torções e desejos de mobilidade dos bailarinos *clownescos* de *May B*. *Noite Lúcida* é a devoração da devoração. Marin devora Beckett e o Grupo devora Marin. É o teatro de Beckett devorado pela dança e devorado novamente pelo teatro. A citação de Marin em ULPFEP, além de abarcar em seu entendimento de universo beckettiano não só os textos do autor, mas também suas outras leituras, figura a poética corporal tão rica nas peças de Beckett.

Noite Lúcida rompe a linha que ao longo da *Fase Limpa* vinha sendo construída e fragilizada, simultaneamente. Como veremos na análise da primeira fase, os signos construídos ao longo do espetáculo vão sendo questionados à medida que são construídos, dando indícios do contraste a que Briones se referiu ao dizer que *May B* faz emergir o grotesco (“num contexto paradoxal de carnaval e destruição, de alegria e abandono”).

A movimentação dos corpos grotescos é também um grito orgástico em meio ao espetáculo. Da tensão ao desespero, a *Fase Limpa* se constrói de uma maneira que parece sempre ser freada no momento em que mais queria ganhar velocidade. É o caso, por exemplo, de quando a cena de *Catástrofe* é interrompida justamente no momento em que o Diretor (personagem central da trama) chega ao ponto máximo de euforia (a cena só é concluída na segunda parte do espetáculo, na *Fase Suja*). Os quadros anteriores à *Virada* estão sempre crescendo em direção ao desespero e êxtase, mas sempre param instantes antes de chegar ao ápice desse momento. *Noite Lúcida* é o acúmulo dessas angústias.

Oliveira Júnior encontra na medicina o que ele chama de teratoma nos corpos de Beckett. Teratoma, segundo a Patologia, é um tumor embrionário. Mas a origem etimológica da palavra tem como significado “monstro” ou “monstruosidade”. Ainda da medicina, na de extração oriental, os chineses ensinam a paz e a bondade, pois o rancor e o ódio só causam doenças. O corpo da *Fase Limpa* do espetáculo vai acumulando seu desespero, sua angústia, sua euforia, até que isso tudo termina na guerra e se torna impossível sustentar a aparência saudável. O corpo adoece, cai, se torna um teratoma, como diz Oliveira Júnior.

Junto com *Noite Lúcida*, outro quadro é apresentado e ainda está inserido na *Virada* do espetáculo. *Respiração* foi escrita em 1966 e é a menor peça de Beckett. Seu texto não possui personagens, apenas um palco com um grande amontoado de lixo e tem duração de aproximadamente 30 segundos. Logo após a luz acender, um áudio de choro breve e tímido surge. Junto com o choro, o autor diz que deve vir também o áudio de inspiração. Silêncio. Depois, expiração e uma lenta e gradual diminuição da luz. Antes de acabar, novamente o choro, por cinco segundos, e fim. Menos de um minuto de peça.

Em ULPFEP não existem entulhos e lixos, mas atores. Após a performance de *Noite Lúcida*, os atores vão caindo, cedendo de vez aos corpos doentes (ou cansados de tentar ficar em pé). *Respiração* começa após a queda dos atores. Os corpos grotescos são os entulhos e lixos que povoam o texto de Beckett. O choro ganha aqui uma dimensão que pode ser a do

cansaço, do esgotamento provocado pela tentativa de se manter limpo. É um choro também grotesco, como um grunhido infantil e ao mesmo tempo macabro, um misto de dor e desamparo. Os corpos caídos são os dejetos do que o homem deixa, no caso, do que a guerra deixa. O momento final do quadro é também inspiração e expiração, como no texto de Beckett. Neste momento, *Respiração* exerce uma função análoga ao nome do quadro: oxigenar. Depois que tudo explode, os corpos se transformam e o palco é só ruína, é como se respirar fosse um descanso, um prazer vital depois que a vida foi mutilada. É o instante de fôlego para se voltar a tentar ficar em pé. E quando o elenco está caído no chão preto, sob uma luz quase inexistente, é como se o palco inspirasse e expirasse junto com os atores. O corpo funde-se ao espaço e congela o tempo. Todos os corpos fazem parte do teatro e o teatro faz parte dos corpos. O público está dentro daquele organismo vivo, que inspira e expira. O corpo, mesmo caído, sem movimento, faz o ambiente ganhar vida e pulsar junto com os batimentos cardíacos do corpo-palco. A partir da Virada, mais que anteriormente, elenco, teatro e público tornam-se um só corpo, que se movimenta como um organismo só.

4.2 Fase Limpa

Palco sob luz fraca. Coxias à mostra e sem pano de fundo, revelando as paredes cruas, todas as portas, encanamentos, registros de luz, etc. Em cada lado do palco há uma fileira de cadeiras de madeira. Da porta do fundo sai um ator, que se deita no chão, junto a um pedestal com microfone encaixado, igualmente deitado. Ele é parcamente iluminado. Sozinho e à capela, o ator começa a cantar *Walk on the wide side*, de Lou Reed. Ao final da primeira estrofe, a cena é um pouco mais iluminada. Outros atores entram pela mesma porta e também por outras. Eles entram e saem da cena sem olhar para o público nem esboçar qualquer expressão. Aos poucos vão trazendo dos bastidores as peças de roupas e adereços que serão usados durante o espetáculo, deixando-os sob as cadeiras. *She says, Hey babe, Take a walk on the wild side...* A música continua, agora nas caixas de som, com a versão original. O palco se ilumina um pouco mais. Já podemos ver os desenhos geométricos no chão do palco e a fisionomia limpa dos atores. À medida que terminam de trazer seus pertences, eles se sentam nas cadeiras em cena, que continuam na penumbra. O palco, área de encenação, limita-se ao quadrado desenhado no chão, que é dividido simetricamente em várias partes. O equilíbrio geométrico é uma referência à Bauhaus, que organiza o espaço de maneira tridimensional. Os

movimentos da peça serão dispostos todos nesse espaço delimitado, que prende e sufoca o estado livre do homem. Viver como se quer viver é, segundo Esslin, uma preocupação de Beckett (p. 32).

And the colored girls go doo do doo do doo do do doo... Aos *doo* da voz de Lou Reed somam-se as vozes dos atores que aos poucos se sobressaem ao volume das caixas de som e as fazem se calar. Duas atrizes vêm à boca de cena. A mais baixa tira a blusa da outra e começa a escrever em suas costas com uma tinta preta que trazia em mãos. Mais dois atores entram e se emparelham ao lado da que recebe as escrituras. *Sugar Plum Fairy came and hit the streets...* Eles continuam cantando. Mais duas atrizes entram e se juntam à fileira. A atriz mais baixa sai com sua tinta. Todos se viram, dando as costas para o público e tiram suas camisas. Mais um ator entra e vai para o início da fileira. Agora podemos ler: *Um Lugar Para Ficar Em Pé*. Uma palavra nas costas de cada um dos seis atores enfileirados. *I said, Hey honey, Take a walk on the wild side...* Todos se vestem e saem, exceto uma atriz, que vai para o canto esquerdo da boca de cena. A música encerra. Um ator anuncia no microfone “Quadro um: *Dieppe*”. A luz abaixa até ficar apenas um fraco feixe sobre a atriz.

A síntese do cenário constituído por algumas cadeiras simples de madeira já manifesta o recurso estético proposto por Beckett de centrar a cena na figura do ator. O palco vazio é um espaço amplo a ser completamente preenchido por corpos, falas e pelo próprio vazio, que se manifesta pelo silêncio. A peça não busca em nenhum momento esconder-se por detrás da ilusão do espetáculo. Ela mostra a que veio: é uma peça de teatro, em uma casa de espetáculo organizada para aquilo, com pessoas que representam papéis, onde tudo não passa de uma farsa, de uma figuração. Os atores entram e saem de cena trazendo os elementos que irão compor aquela encenação. Eles expõem a todo instante que tudo não passa de teatro. Suas entradas e saídas são apáticas, objetivas, sem intenção dramática. Eles não são personagens deslocando objetos, eles são atores montando um espetáculo e esse acordo é travado desde o primeiro momento com a plateia. A apresentação dos quadros do espetáculo é outra escolha do grupo que irá a todo o momento lembrar aos espectadores que o que eles veem faz parte de uma sucessão de episódios de uma encenação. A evidência anunciada de um espetáculo fragmentado quer dizer de uma contínua ruptura entre elenco e personagens, teatro e vida,

destruindo as possibilidades de ilusão com a arte. São os traços do Teatro Épico de Brecht¹⁹ e que a obra de Beckett possui uma íntima relação.

O rock com batidas mais suaves do norte-americano Lou Reed pode soar com estranhamento em um universo beckettiano, mas as conexões entre os dois artistas são fortes. Os personagens excluídos e solitários de Beckett, muitas vezes em estado atípico das condições de saúde física e mental perfeita, estão à margem da sociedade tanto quanto Holly, Candy, Little Joe, Sugar Plum Fairy e Jackie, figuras transexuais, prostitutas e gays da música de Lou Reed. A música do norte-americano também se aproxima de Beckett por ser o cantor uma figura desenquadrada, sendo considerado por muitos como o pai da música alternativa. Ambos são representantes desse mundo marginalizado e causaram rupturas ao modo de se fazer arte. Os personagens de Lou Reed, por escolha ou opção, dão um passeio pelo lado selvagem da vida, seja consumindo drogas, vendendo o corpo, fazendo sexo em troca de favores ou tomando remédios para depressão. Independente das razões, todos dizem *Take a walk on the wild side*. Há, nesse “lado selvagem”, uma fuga dos problemas, um amenizante da dor, um conformismo de que tudo está como está e não há muito o que fazer. Como não há o que fazer, não há também o que se perder. E por isso, *baby, take a walk on the wild side*. Por outro lado, este lado é também uma escolha, uma opção frente a certos ideais ou situações. Holly atravessa os Estados Unidos de carona, depila as pernas e ele vira ela. O lado selvagem é uma consequência daquilo que se é ou se deseja. Assim como os personagens de *Esperando Godot*, por exemplo. Vladimir e Estragon são dois vagabundos que passam os dias a vagar à espera de respostas para perguntas que nem eles sabem ao certo quais são. Sem casa, sem trabalho, sem comida (com exceção de alguns nabos e cenouras de vez em quando), eles esperam vir de Godot a noite aconchegante em que dormirão em um ambiente quente e estarão bem alimentados. O lado selvagem pode ser solitário e preenchido pelo silêncio.

O rock funciona como uma excelente paisagem sonora para um universo tão absurdo quanto o de Beckett. Além disso, a batida mais moderna desconfigura um pouco nossa noção

¹⁹ Bertolt Brecht é um dramaturgo e diretor alemão que desenvolveu o conceito de Teatro Épico, sendo uma das maiores contribuições para o teatro até hoje. O Teatro Épico utiliza uma série de instrumentos diretamente ligados à técnica narrativa do espetáculo, onde os mais significativos são: a comunicação direta entre ator e público, a música como comentário da ação, a ruptura de tempo-espaco entre as cenas, a exposição do urdimento (conjunto de traves que, do teto do palco, sustentam os equipamentos cênicos), das coxias e do aparato cenotécnico, o posicionamento do ator como um crítico das ações da personagem que interpreta, e como um agente da história.

acerca da época e do espaço em que se passam aquelas tramas, ambientando as questões beckettianas como universais e atuais. As estrofes simétricas, o estilo melódico, os instrumentos em batidas leves e o refrão baladinha envolvem a plateia confortavelmente, fazendo-a adentrar no espetáculo de maneira suave e quase inebriante. A peça não se inicia já com o texto, a palavra enfiada goela abaixo do espectador. Pelo contrário, ela cria um espaço para ir se penetrando aos poucos como se fosse uma recepção, uma cerimônia que vai envolvendo o público e o convidando a se acomodar no ambiente que, por uma hora e meia, também será preenchido por ele. Quando a música de Lou Reed termina a plateia faz parte do teatro junto com os atores, luzes, equipe técnica, etc. Todos entram em comunhão e todos são estímulo e resposta para o outro.

A conquista do público será extremamente importante para o espetáculo, pois logo em seguida à abertura, o quadro *Dieppe* termina de envolver o espectador com um lirismo ainda mais caloroso, que acaricia o espectador com leveza. As falas em prosa são de uma riqueza sinestésica grandiosa. Em cena, dois atores. Os fluxos de lirismo dos dois amantes que vão se deixando para trás tem como paisagem sonora uma música minimalista de Arvo Pärt tocada em piano e violino. O palco mergulhado em penumbra deixa à vista apenas aqueles dois apaixonados e desiludidos que vão adentrando um mar tão escuro quanto a cena.

A iluminação intimista, a música de Lou Reed e toda a cena de *Dieppe* deixa a plateia confortável em sua posição de apenas admiradores. A sutileza desses elementos é como um namorado em começo de relacionamento que corteja sua amada com carícias, frases bonitas, poemas românticos, rosas delicadas e beijos de ternura. Até então podemos estranhar a forma como o espetáculo vem apresentando Beckett, um autor tão conhecido por cenários mórbidos e com personagens marginais. Mesmo que nos atentemos para a letra de *Walk on the wide side* e percebamos as conexões com os personagens de Lou Reed; mesmo que nos atentemos para o fato da beleza de *Dieppe* nos dizer de uma solidão e tristeza profunda; ou seja, mesmo que percebamos que o conteúdo até então diga respeito intimamente de Beckett, é de se causar certo estranhamento ver, ouvir e sentir elementos tão limpos — ou, a melhor dizendo, higienizados — num espetáculo que percorre o universo beckettiano. A *Fase Limpa* da peça revela um lado menos caótico do autor, mas que nem por isso deixa de fora questões tão pertinentes a ele. Esse é o trabalho antropofágico que o Grupo realiza: devorar elementos

diversos e conectá-los de uma maneira criativa. Até aqui, o espetáculo também está preparando o público para os contrastes e choques que vem logo em seguida.

Deitado no chão, o amante de *Dieppe* paralisa como se houvesse sido congelado enquanto caminhava. É como se nós, público, estivéssemos debaixo dele, vendo-o através de um teto de vidro no qual ele está caminhando. O palco está mergulhado na penumbra, exceto pelo ator, sob luz fraca. A música minimalista nos acompanha enquanto admiramos aquela cena congelada que é quase como uma tela barroca em tons pastéis e sombras fortes. O corpo é imobilizado pelo sentimento de abandono, pela solidão. O silêncio, que é a ausência do barulho, ao encontrar o corpo se torna a ausência do movimento. Assim como acontece em *May B*.

Luz na boca de cena, palco parcialmente iluminado. Do fundo escuro do palco vem um dos atores perguntando em tom irritado: “Cadê o diretor? Cadê o diretor dessa peça? Não é essa peça aqui não (e aponta para o ator ainda deitado no chão), é dessa peça que eu tô falando (e aponta para si). Tira a porra dessa música triste! Vamos, o diretor da peça tá chegando. Corre, corre! (grita aos outros atores sentados nas cadeiras)”. A luz geral é acesa e todos os atores saem correndo de um lado para o outro, aflitos, nervosos e eufóricos. Em meio aos gritos, uma das atrizes pega uma das placas de madeira com o nome do quadro e o anuncia aos gritos: “Quadro dois: *Catástrofe!*”. Na correria, foi colocada uma cadeira no fundo do palco para que desse início à cena seguinte. O ator deitado no chão em *Dieppe* é rolado por outro ator e é colocado em pé sobre a cadeira. Outras pessoas o veste com um sobretudo cinza e colocam um saco de papel cobrindo sua cabeça. O espetáculo corta, então, com qualquer tipo de ilusão com uma encenação unicamente dramática. A interrupção do ator que busca o diretor da peça (não de ULPFEP, mas o diretor de *Catástrofe*) é a quebra final da quarta parede que vinha sendo desmontada já com a abertura do espetáculo e que, posteriormente, havia sido fantasiada com *Dieppe*. Agora, a quarta parede é explodida e confunde quem é ator e personagem — e ainda, qual personagem é de qual peça. Em *Catástrofe*, um diretor de teatro exerce soberania sobre seu assistente, que nada faz a não ser obedecer suas indicações, ainda que elas não tenham justificativas aparentes.

O texto de Beckett é uma paródia²⁰ do teatro contemporâneo que muitas vezes se torna incompreendido pelos excessos ou faltas de explicações lógicas e imediatas. É claro que Beckett inclui nesse contexto suas próprias peças, em que muitas vezes provocam vários *o que* ou *porquê*. Esse quadro retrata de maneira sarcástica e irônica a relação hierárquica travada entre Diretor, Assistente e Protagonista. Este último nada diz, nada faz, apenas acata aos comandos de seus superiores. Imóvel sobre a cadeira, ele apenas se mexe quando o Assistente vem até ele e conserta as posições ordenadas pelo Diretor. O Protagonista é como uma marionete nas mãos de seus encenadores. É o teatro falando do teatro. A encenação dentro da encenação. A metalinguagem, tema recorrente nas peças de Beckett, aparece aqui não só pelo seu texto, mas também pela maneira como é feita sua colagem dentro de ULPFEP.

Na montagem de *Catástrofe*, toda a cena ganha proporções aumentadas e a metalinguagem do texto beckettiano recebe também outras leituras. Após a arrumação do ator sobre a cadeira, uma das atrizes anuncia a chegada do diretor e todos correm para seus assentos, deixando tudo na mais perfeita ordem quando ele entra. O Diretor é uma figura pomposa e exagerada que obriga seus atores a reverenciá-lo quando ele entra no recinto. Todos o temem e se desesperam com a mínima possibilidade de serem repreendidos por esse ditador. Há aqui uma forte crítica de ULPFEP aos grupos que tem o diretor como alguém a ser respeitado incondicionalmente, com suas ideias e propostas irrevogáveis. Essa relação hierárquica vertical e intransigente acontece muito em companhias tradicionalistas e também no circuito comercial e de grandes massas, no qual a maior parte da equipe técnica provém de audições e muitas vezes não existe diálogo e processo de pesquisa com toda equipe envolvida. Nesses casos, cada qual desempenha unicamente seu papel e não interfere no processo do outro. Essa dinâmica vai em direção contrária ao ao Teatro de Grupo²¹ comprometido com trabalhos colaborativos e focados no ator-compositor. *Catástrofe* brinca com a metalinguagem do texto de Beckett e soma a ele questões sobre o teatro ainda pertinentes, como essa relação

²⁰ Sabemos que o termo paródia é assunto de pesquisas densas sobre seu uso e aplicação, mas aqui estamos usando paródia no entendimento do senso comum, ou seja, como imitação de uma situação ou texto e que, normalmente, se vale do humor. Também é comum à paródia que ela tenha o intuito de zombar e criticar a situação imitada.

²¹ O termo foi largamente difundido no Brasil desde a década de 1970. O Teatro de Grupo é um novo espaço de experimentação e se refere a um movimento que surgiu no processo de democratização no fim do século XX. Este pensamento vem sendo utilizado nas décadas de 1970 e 1980 muito mais relacionado a um pensamento militante que influenciou os grupos no período da ditadura militar. É característica do Teatro de Grupo uma pesquisa colaborativa entre os envolvidos e que, normalmente, definem o eixo estético a que este grupo se propõe. Nele, é muito mais valorizado o coletivo que o indivíduo.

entre diretor e ator. Há, por exemplo, cenas em que o Diretor dá ordens de como o Protagonista deve estar e questiona porque das mãos dele dentro do casado e diz que é preciso tirar. Sendo que ele próprio, Diretor, está com as mãos no bolso. E então uma das atrizes vem até ele e tira suas mãos do bolso. A paródia do grupo brinca com o fato de que o Diretor de *Catástrofe* é também um ator, este do espetáculo ULPFEP, e, portanto, é atingido pelas suas próprias ordens. Diretor se ilude como operador, mas ele também é uma marionete.

Além da quebra da quarta parede, o quadro dois de ULPFEP começa a romper com outra estrutura que vinha sendo alimentada: a limpeza. A luz escura, o figurino em tons pastéis, a maquiagem neutra dos atores, a beleza lírica de *Dieppe* e as músicas relaxantes evocam uma tranquilidade que contribui para o conforto da plateia passiva. Mas *Catástrofe* chega e destrói essa ilusão. Em determinado momento da cena, o Diretor pede para que o Assistente retire o saco de papel que cobre o rosto do Protagonista. “E o crânio? É preciso embranquecer”, diz o Diretor. Prontamente o Assistente joga sobre a cabeça do Protagonista um punhado de talco. Uma das atrizes entra em cena e joga sobre a cabeça do Diretor outro punhado de talco. Em meio às exaltações de como posicionar o Protagonista, o Diretor levanta uma fumaça de talco e se suja todo. O mesmo acontece com o Protagonista. Aqui aparece de novo o recurso de metalinguagem no qual o Diretor sofre as mesmas ações que ordena ao Protagonista. Esta cena começa a levar o espetáculo ULPFEP a uma destruição da cena no sentido estético. Além de um recurso visual que o talco produz ao ser espalhado, levantando uma cortina de fumaça que mergulha a cena em um ambiente fluido, instável, o talco branco faz contraste com o linóleo²² preto no chão, as roupas escuras dos atores e a iluminação sempre muito fraca. O talco como recurso estético embaça a ilusão de um espetáculo limpo e encaminha o espetáculo para o caos, que mais à frente, com *A Virada*, será total.

Nesse ponto ápice da cena, no qual Diretor e Protagonista estão encobertos de pó branco, o ditador pede ao Assistente que o coloque na posição final e, em meio às exaltações de pedir para que o Assistente suba as mãos do Protagonista, ele encontra a posição perfeita e começa a gritar repetidamente: “Pare, pare, pare!”. A cena congela com ele ainda gritando. Os movimentos agitados do Diretor lembram os de um maestro, que balança e vibra os braços e

²² Material sintético muito usado pelo teatro e principalmente pela dança para revestir o chão do palco. Sua função é, acima de tudo, dar mais aderência aos movimentos dos atores e/ou bailarinos, evitando que os mesmos possam escorregar.

mãos quase violentamente. O Assistente é como o músico e o Protagonista o instrumento. Luz abaixa. Entra música. Os atores entram e alguns suspendem o Diretor e o leva, ainda gritando, para as cadeiras. Outros atores ficam encarregados de levar, da mesma maneira, Assistente e Protagonista. Os três personagens de *Catástrofe* são como objetos, elementos do cenário, estáticos, rígidos, marionetes que se movem apenas quando há a intervenção dos atores que montam e desmontam aquela encenação. Junto com a retirada dos personagens, os atores montam três fileiras de cadeiras dispostas em uma diagonal que vai da boca de cena ao fundo do palco, tendo uma fileira no meio. Cada fileira contém três cadeiras. Em cada uma das nove cadeiras dispostas em cena, senta-se um ator. Na primeira e última fileira, somente mulheres; na do meio, todos homens. Na primeira fileira uma das atrizes anuncia: “Quadro 3: Vai”, na fileira dois, um ator: “e”, na última fileira, uma atriz: “vem”. Cada vez que um fala, uma lanterna se acende sobre o ator.

Apesar de *Catástrofe* quebrar com alguns conceitos que vinham sendo instaurados desde o início da peça, ela não rompe totalmente com a formatação ainda cética do espetáculo. A luz que abaixa ao final da cena, a entrada da mesma música pra fazer a transição da cena, a movimentação dos atores em prol de desmontar a cena anterior e montar a cena a seguir, tudo isso faz parte de uma mesma formatação e que já é compreendida pelo público como o momento de encerramento de um quadro e início de outro. Os fragmentos da obra beckettiana são bem delimitados até aqui. A verdade é que esse formato começa a causar monotonia na transição das cenas. Mas esse sentimento é proposital. Pois o espetáculo a todo instante brinca com os padrões do teatro e também com os signos que ele próprio cria, sempre jogando com o que esperamos que vá acontecer.

Até o quadro dois, os textos absurdos ainda mantém algum entendimento lógico. O absurdo em *Dieppe* se manifesta através da solidão, no vazio, na insatisfação generalizada que envolve os dois amantes. *Catástrofe* fala do teatro, dos absurdos da produção artística e dos temperamentos envolvidos. Apesar disso, estão muito bem definidos quais são os personagens envolvidos, seus assuntos, seus ambientes. Já no terceiro quadro, *Vai e Vem*, o texto se aproxima da falta de razão não apenas em seu conteúdo, mas também na forma. Três amigas conversam no que parece ser um banco de uma praça. Elas fofocam sobre um assunto que é revelado para o público. Há um segredo que circula entre elas e ao espectador apenas resta entender que há apenas falsidade entre elas. A cena é cruel ao não permitir ao público saber do

que se trata e o que está acontecendo no palco. É como se a cena já começasse na metade e perdemos tudo que pudesse explicar a conversa dessas três velhas amigas. A questão de Beckett está sempre ligada à comunicação, ou seja, não há crueldade em privar o público de entender aquilo que nem ele, autor, entende. O lugar do teatro não é, necessariamente, se fazer compreender uma história, uma trama, e por isso o que acontece em cena pode ser tão perturbador e absurdo quanto a vida real. Mais que querer significar algo, o teatro diz algo e isso pode ser compreensível ou não. O fenômeno teatral acontece no desenrolar da cena e não em suas palavras. O absurdo desloca o lugar do texto no palco.

Vai e Vem, como o próprio nome já sugere, traz outro tema muito recorrente na obra de Beckett: a repetição. As mulheres estão sempre indo e voltando no tal segredo. Ao lembrar os acontecimentos do passado, a mulher sentada na cadeira do meio se levanta e sai pela direita. A que estava sentada à esquerda pula para a cadeira do meio e cochicha algo no ouvido da mulher à direita. A que havia saído volta pelo lado esquerdo e senta na cadeira vaga, à esquerda. O esquema se repete, mas para o lado contrário: a do meio se levanta, sai pela esquerda, a da direita pula para o meio, cochicha, a que havia saído volta e senta na cadeira vaga, à direita. Mais uma lembrança do passado, e o novamente o esquema se repete, agora na ordem da primeira vez. Ao final, as amigas resolvem dar as mãos, “como antigamente”. As descrições de como elas devem fazer isso é bastante específica no texto de Beckett: “a mão direita de VI com a mão direita de RU. A mão esquerda de VI com a mão esquerda de FLO. A mão direita de FLO com a mão esquerda de RU. Os braços de VI sobre o braço esquerdo de RU e o braço direito de FLO. Os três pares de mãos apertadas repousam sobre os colos”. Elas fazem uma trança com seus braços (ver ANEXO A, Fotos). A repetição dos movimentos de entrada e saída tem a função de fixar aquele movimento na mente do público. Isso porque, ao final da encenação dessa primeira fileira, os iluminadores (três atores que seguram lanternas sobre as três personagens) passam para a segunda fileira, onde estão também três pessoas sentadas com figurinos semelhantes: arranjos na cabeça. Aqui o Grupo reserva um elemento surpresa que eleva a comédia que é o absurdo da situação encenada. A segunda fileira é composta por homens. A composição patética daqueles arranjos com os rostos sisudos e barbados faz da cena ainda mais absurda. O deboche que Beckett insere na trama incompreensível recebe de volta o veneno com a transformação da cena. A seriedade das personagens que antes causava desconforto agora é contraste com a imagem cômica dos

homens em igual seriedade representando. Os movimentos que foram fixados na primeira vez agora são rastros do que aconteceu e do que irá acontecer. Como o público já conheceu o texto, a espera agora não é para descobrir o sentido do que os personagens conversam, já está claro que essa resposta não será dada. A espera passa a ser em observar a situação ridícula desse diálogo que é tão comum e tão incômoda. Ao final da segunda encenação, novamente a equipe de luz se desloca, agora para a terceira fileira. Pode-se perguntar: onde querem chegar apresentando tantas vezes? O que poderá surpreender e levar o público a esperar para ver no que aquilo vai dar? O corpo. Esta última fileira, agora com mulheres de novo, não fala. Já está claro que nada será explicado. As personagens aqui apenas fazem os movimentos de entrada, saída, pulam de uma cadeira para a outra, cochicham no ouvido, fazem “ohs” de admiração com o segredo, se inclinam e dão as mãos. A repetição, por mais paradoxal que possa ser, surpreende. Isso porque a repetição não é uma cópia, mas uma reparação. No momento final dessa última fileira, no entanto, há dificuldade das personagens em fazer o entrançado de mãos perfeito sugerido no texto de Beckett. Elas confundem aonde devem enfiar um braço, que mão segura qual mão, e fazem um emaranhado com seus corpos. Essa dificuldade de composição corporal é a própria incomunicabilidade de que fala *Vai e Vem*, é a bagunça em que fica a falta de comunicação quando encontra o corpo. É nesse bolo de membros confusos e imbricados que a cena termina. Mesmo esquema se repete: luz baixa, música. Outra cena começa.

A apresentação do quadro a seguir começa a fragilizar o modelo sugerido e mantido até então pelo grupo. Um ator entra com um chapéu coco, comumente associado à peça *Esperando Godot*. A placa que segura confirma a cena que será apresentada. Ele anuncia verbalmente: “Fragmento...”, mas é cortado por outro ator que o corrige “quadro, Nelson, quadro”. O primeiro corrige sua apresentação: “Quadro quatro: fragmento do *Esperando Godot* um”, mas vem outra bronca: “Pelo amor de Deus, Nelson, parte primeira”. No espetáculo ULPFEP a encenação do que seria um erro vem para desmontar uma estrutura já repetida. É claro que o recurso das placas dando legenda aos quadros quer se inovar e diz respeito de uma quebra da monotonia gerada pela repetição excessiva do formato. Mas essas mudanças graduais ocorridas no uso das placas têm também a função narrativa de desconstruir o espetáculo, de esfarelar, assim como a guerra, os signos apresentados. Essas transformações falam também do universo fragmentado de Beckett. O erro, a que todos são suscetíveis de

cometer, é sempre tomado como imperdoável para o teatro e para isso se ensaia tanto, para que a encenação seja perfeita, quase destituída da imperfeição humana. Nas comédias escrachadas, e também nos *Stand Up Comedy*²³, o erro é, muitas vezes, uma oportunidade criativa e é muito bem vindo. O mesmo se pode dizer dos teatros de improviso, que quase sempre caem no gênero da comédia. Assim, o erro, sempre visto a maus olhos pelo teatro dramático, sempre foi muito bem vindo na comédia.

Essa abertura de *Esperando Godot* irá destacar uma característica marcante do teatro cearense, conhecido pela tradição do humor e da comédia. Inclusive, é nesse quadro em que a raiz regional mais toca o universo beckettiano. Vícios de linguagem comuns no Ceará, como *macho*²⁴ e *tá frescando com a minha cara*²⁵, emergem em meio ao texto mais famoso de Beckett e isso até parece bastante natural já que os atores até se chamam pelo próprio nome, sem fazer menção a Vladimir e Estragon. Os atores deixam aflorar e até ressaltam seus sotaques e jeitos particulares. Assim como na cena anterior, *Vai e Vem*, esta montagem de *Esperando Godot* dá uma nova dimensão ao Absurdo. Os personagens de Beckett ganham versões hiper-exageradas, quase *clownescas*, sem os homens quase caquéticos que aparecem, por exemplo, na versão para cinema dirigida em 2001 por Michael Lindsay-Hogg para o projeto *Beckett On Film*²⁶. Dentro da narrativa construída pelo Grupo, o Absurdo chega no quadro quatro como algo já sufocante e desesperador. A euforia, às vezes, se dá pelo risório. O grupo desmonta essa imagem imaculada de Beckett e o revela como também um gozador, que utiliza a ironia e sátira como maneira de expressar o absurdo das situações. O percurso dramaturgico de um ULPFEP começou a esboçar a comédia já em *Catástrofe*, sendo mais explorada em *Vai e Vem* e chega aqui, em *Esperando Godot*, para deslocar de vez o Absurdo. Os traços comuns à dramaturgia beckettiana continuam presentes, como o silêncio, o vazio e a imobilidade dos personagens, mas o corpo frenético e as falas rápidas dão um novo movimento à cena. É como se houvesse uma tentativa de preencher esse vazio que o texto causa, mas, como já dito, o desespero não passa de uma maneira de expressar o Absurdo. A

²³ Ao pé da letra, o termo significa Comédia em Pé, fazendo alusão ao fato do ator se apresentar sem grandes recursos cênicos. Também é chamado por alguns de comédia de cara limpa justamente por não fazer uso de maquiagens, roupas e cenários. O gênero começou nos Estados Unidos e se popularizou no resto do mundo.

²⁴ Maneira como se chama uma pessoa do sexo masculino. Por exemplo: Ei, macho, vamos assistir o jogo lá em casa?

²⁵ Uma das formas de se usar o neologismo “frescar” é como sinônimo de brincar, tirar sarro, fazer piada. Neste caso, “tu tá frescando com minha cara?” é como se pergunta se a pessoa está zombando da outra.

²⁶ Projeto britânico que produziu diversas peças de Beckett para o cinema e que estão disponíveis em DVD. Ver mais no site: <http://www.beckettonfilm.com/index.html>

cena termina com a fala de Estragon (ou Nelson): “Lugar encantador”. Na peça, o personagem está falando da estrada deserta, da vegetação árida em volta e da árvore seca que acompanha a dupla na espera que nunca cessa pela chegada de Godot. Em ULPFEP, ela soará também como uma ironia pelo que é apresentado logo em seguida.

Modelo de transição de cena. Anunciam no microfone: “Quadro cinco: *Todos os que caem*”. A única peça radiofônica presente no espetáculo é um passeio do casal de Rooney. A iluminação com refletores posicionados atrás dos atores relevam apenas suas silhuetas, tornando quase impossível observar suas expressões faciais. Vemos a bengala que o Sr. Rooney usa para se apoiar, ela se torna um prolongamento do seu corpo através da silhueta. Esse é um dos poucos acessórios utilizados pelo espetáculo e possui um motivo. As falas do casal são acompanhadas das batidas da bengala que sempre explode em pancadas contra o chão quando o Sr. Rooney interrompe a Sra. Rooney ou lhe direciona reclamações. Esse corpo munido da bengala é como uma mão que bate, o som que dela ecoa corrobora para essa imagem. A escuridão da cena, o efeito sonoro causado pelas pancadas da bengala e a interpretação melodramática dão a sensação de uma encenação radiofônica. No entanto, o corpo, mesmo com pouca luz, ganha projeção e coloca o texto de Beckett ambientado no teatro. Notamos o corpo rígido, os movimentos retos e mecânicos da Sra. Rooney. Ela é como um robô que recebe ordens do homem, uma figura agressiva e arrogante. A postura muito ereta do Sr. Rooney se soma à sua bengala e forma um corpo de carrasco, ditador. As personalidades assumem os corpos e eles são reflexos de cada personagem. O corpo também se fragmenta e o casal da cena é, na verdade, quatro. A disposição de quatro casais representando um só povoa o palco de uma mesma história, tornando universal a narrativa.

Todos os que caem traz ULPFEP de volta para o ambiente onde começou, com densidade e nada de comédia. É como se se falasse para o espectador “não nos esquecemos do nosso modelo cético e estamos aqui mostrando isso”. O quadro cinco retorna ao ambiente criado no início da peça só para, mais uma vez, ser destruído logo em seguida.

“Quadro seis”, diz a atriz que vem à boca de cena esbanjando um grande sorriso no rosto enquanto segura a placa onde se lê “*Comédia 1*”. É uma comédia, sim, mas nos moldes do Absurdo. Como descrito no primeiro capítulo, Beckett faz uso das falas em paralelo, fragmentando o tempo e o diálogo. O texto não traz indicações de que as falas devem ser ditas rapidamente. Essa escolha do Grupo teve inspiração na montagem da peça para o cinema, no

projeto *Beckett On Film*, dirigida por Anthony Minghella em 2001. Nesta montagem, os três atores seguem à risca as didascálias em permanecer com olhar firme para frente e manter a mesma entonação ao longo de todo o texto. Mas a velocidade com que se fala é proposta no filme torna o ambiente, já fantasmagórico, ainda mais sufocante, desesperador. O que há de comédia, então? A comicidade está na história confusa e adúltera desses personagens, nas situações ridículas em que se envolvem. Já na montagem de ULPFEP, a comicidade passa do conteúdo para a forma também, ou seja, não será apenas o assunto, mas também a maneira de se contar. As falas rápidas têm entonação e variações, que modificam o ritmo ao longo da cena. O corpo não é imóvel, como no texto de Beckett em que os atores ficam dentro de grandes vasos e com apenas a cabeça para fora. Pelo contrário, o corpo se movimenta em harmonia com as falas, ou seja, rapidamente. São gesticulações esquizofrênicas e largas, que vão desenhando no espaço os sentimentos dos personagens. Quando um dos personagens está falando, os outros dois ficam parados, de cabeça baixa, como se não estivessem em cena. A fala é o impulso do corpo. Esse jogo cênico intensifica a ideia do texto de que cada personagem está tendo seu monólogo. O liga e desliga em que entram os corpos daqueles que não tem fala criam contraste com o corpo frenético do personagem que está falando, e há nisso um alto grau de comicidade justamente por mostrar os dois extremos: o de quem sofre a ação (o que fala) e o que está intangível àquilo (os que estão calados). A medida que a cena avança mais exaltados ficam as falas e os corpos, pois a história vai se complicando e todo o emaranhado de situações causadas pela traição do homem vai tornando um caos para as mentes dos personagens e também do espectador. É no auge dessa confusão que a cena dá uma pausa: uma das mulheres sai, pega talco e suja a cara da outra, que sai, pega um punhado do pó e suja o rosto do homem; a segunda mulher e o homem saem e voltam para sujar o rosto da primeira mulher. O caos chega à cena agora de uma maneira visual. Como em *Catástrofe*, o pó branco traz a sujeira, ainda que comedida, para evidenciar a desordem do momento. Em determinado momento o texto de Beckett faz uma menção à situação patética em que aqueles três se encontram, quando o homem diz: “Agora eu sei, tudo aquilo foi apenas... uma comédia”. A tímida metalinguagem vai de fato se transformar numa revelação da cena. O ator, ao invés de dizer que tudo aquilo era apenas uma comédia, diz que era apenas uma peça. A revelação que desnuda a encenação será o suficiente para que já não haja mais interesse em continuar a farsa. Ele, e agora também as mulheres, ficam indignados por serem apenas

instrumentos daquela confusão em que estavam tão envolvidos. *Comédia* traz ULPFEP de volta para o cômico e distorce, novamente, o absurdo. Todos saem.

Sem música, sem luz baixa, outro ator entra sem camisa, simplesmente sem cerimônia. Exibe a placa “*Pirovante Marche*”, mas sem se importar muito se que aquilo está sendo lido. Esse é um poema perturbador de Beckett sobre o lugar que habitamos e, apesar de ser o texto que mais explica o nome da peça, ele só chegou ao Grupo quando o nome já havia sido definido. Um Lugar Para Ficar Em Pé é a resistência do corpo no mundo devastado, “dalgum modo levantar e ficar de pé”. Oliveira Júnior fala que, ao “dizer” o corpo, ele passa a existir para o espectador. Ao “dizer” o lugar, o lugar passa a existir para o corpo estar lá neste lugar. O “corpo-sem-mente beckettiano, que existe apenas para se mover em determinado local (ou nem isso) parece ser o tal teratoma, o tumor embrionário, cujas funções se resumem a quase nada. Mover-se e estar, apenas” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2009, p. 90). A cena conta com mais uma atriz e um ator, que entram para dividir o texto com o primeiro. A medida que terminam sua parte do texto, viram-se de costas para o público. A atriz, segunda a entrar, vira-se e tira a blusa. O terceiro já entrou sem a sua. O fim do texto diz: “Um outro. Dizer um outro. Cabeça afundada em mãos paralisadas. Vértice vertical. Olhos cerrados. Sede de tudo. Embrionária de tudo. Isto não tem futuro. Infelizmente tem”. A desilusão com o futuro é de uma devassidão profunda e promove um grande choque que será sustentado pela frase a ser escrita nas costas nuas dos atores: “Nada a dizer”. O corpo, veículo do movimento em cena, passa a ser veículo da palavra justamente para comunicar que não há o que ser dito. Só o corpo resta. Corpo que, mesmo cansado, mesmo sem ossos, se levanta e torna necessário estar em pé. Resgatando o texto de Lapoujad, o corpo que não se aguenta mais é também aquele que resiste:

O “eu não aguento mais” não é, portanto, o signo de uma fraqueza da potência, mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo. Cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência. É a razão pela qual toda doença do corpo é, ao mesmo tempo, a doença de ser agido, a doença de ter uma alma-sujeito, não necessariamente a nossa, que age no nosso corpo e o submete às suas formas. (LAPOUJADE, 2002)

A cena seguinte dispensou apresentação. O modelo que foi sofrendo alterações ao longo do espetáculo é abandonado aqui já que o “nada a dizer” ainda paira. Se *Pioravante Marche* é o silêncio causado pelo pós-guerra, *O que Onde*, a cena seguinte, é a representação

da própria guerra. A voz que sai do autofalante (que na montagem do Grupo é um ator com um megafone) é o que restou de um homem que perseguiu até o último instante a resposta das perguntas que dão nome à cena. A desconfiança se eleva e atinge até mesmo a autoconfiança: não se pode mais contar com ninguém, não se sabe mais o que é verdade e mentira, não se pode confiar em si mesmo. Beckett desenha a maneira rígida como devem ser as entradas e saídas dos personagens (ver Anexo C). A movimentação que se repete é uma roda que nunca para e irá destruir a todos. O corpo que entra e sai da cena, os movimentos repetitivos se assemelham a um espetáculo de dança. A cena é como uma dança das cadeiras em que cada partida um participante fica de fora — ou morre, no caso da cena. Quando todos já se foram e o megafone anuncia “eu desligo”, os corpos daqueles militares irão retornar com os movimentos de trás para frente, como uma fita cassete que vai voltando o filme. Os outros atores que não participam dessa cena também entram na sequência de movimentos. Os corpos se movem e são como fantasmas daqueles homens. São todos os homens. *O que Onde* é a grande destruição, é a guerra em si, sem arroteio, é quando, em ULPFEP, tudo se acaba e se dá lugar para o nascimento dos corpos destruídos, iniciando a *virada*.

4.3 Fase Suja

Com *A Virada*, o espetáculo assume as ruínas da destruição. A segunda fase expande os sentidos do universo beckettiano, como a metalinguagem, a repetição, a fragmentação, a imobilidade e o silêncio. Como metáfora da própria obra de Beckett, essa fase é o próprio momento pós-guerra em que se situa a escrita do autor. A dificuldade com a comunicação fará com o que o corpo seja o instrumento mais expressivo do espetáculo, assumindo diversas funções. Como no primeiro quadro dessa fase, “Dias Felizes”, em que a personagem Winnie está enterrada até a cintura em uma colina. Os corpos que foram esfrangalhados anteriormente se amontoam em volta da personagem e eles são a própria colina. A placa que identifica o quadro volta a ser usada aqui. Ela é colocada à frente do monte de corpos e funciona como uma legenda irônica para o momento. Após toda destruição dos corpos e deformação daquele emaranhado, vem o letreiro que diz que são dias felizes.

As placas, inclusive, serão usadas pela última vez aqui. A cena seguinte até tenta usar o formato, mas o abandona de vez. Uma das atrizes entra com uma mala grande em que estão várias placas de madeira como as usadas até então. Ela puxa uma, exhibe para o público,

mas depois se dá conta de que não é a placa certa. Faz isso mais duas vezes, até perder a paciência e explodir: “Toma, estão aqui todos os quadros da peça. Os que a gente já fez, o que a gente não fez, os que a gente não vai fazer. Estão todos aqui”. Então ela joga todas as placas no chão. O ritual de apresentação cai, literalmente, por terra. Junto com todo o restante, esse formato de apresentação dos quadros também é destruído. Então a apresentação é feita aos gritos irritados da atriz: “Agora é o quadro 12, a segunda parte de *Esperando Godot*”.

A segunda parte da peça mais famosa de Beckett é a cena em que Lucky pensa. “Pensa, pensa, pensa”, chama o coro de atores. Esse é o personagem mais curioso da peça. Lucky é um homem tratado como animal, com uma corda presa ao pescoço, que carrega as malas de seu dono, Pozzo. Ele não fala em momento algum da peça, com exceção dessa parte em que seu mestre dá a ordem para que ele pense. Este ato é como uma ação física para Lucky, pois seu mestre diz que ele também pode dançar, cantar ou fazer qualquer outra manifestação que deixe Vladimir e Estragon entretidos. Lucky começa a desfiar um longo texto que envolve questões sociais, políticas e filosóficas, mas sem muita conexão entre os fatos. Mais uma vez, os personagens da trama não recebem o nome original, mas o nome dos atores. Lucky também é fragmentado, sendo ele representado por três atores. O restante do elenco divide-se para fazer o que seriam os personagens Vladimir e Estragon. A cena original, com três atores, tem seu corpo multiplicado para dezesseis atores em ULPFEP. Isso aumenta a bagunça de quando Lucky sai do controle e não consegue parar seus pensamentos, sendo necessário que Vladimir e Estragon o segure. Essa cena em meio à sujeira do palco, às roupas rasgadas e ao grande número de pessoas faz com que a cena se torne um verdadeiro caos. Todos terminam no chão. Os vários Estragons e Vladimires deixam o palco. Os corpos dos três Luckies estão deitados. O devaneio quase insano daquele homem chamado de imbecil por seu dono foi silenciado por sair do controle.

A fala inteligível de Lucky é absurda no sentido mais completo da palavra: falta de lógica. A esse ponto que a peça chegou já não se sabe mais quais são os nortes que guiam aquele mundo em ruínas. Então o grupo faz uma pergunta: “Será que estamos significando alguma coisa?”. O diretor, o iluminador e a figurinista entram em cena para ajudar a compor a fileira de pessoas que, sem blusa, exibem a pergunta da mesma maneira que foi apresentado o nome da peça: com as palavras escritas em tinta preta nas costas nuas (com exceção da atriz que leva “?”, impresso em sua nuca e parte inferior da cabeça). Importante perceber que a

pergunta não é uma indagação só dos atores, mas de toda equipe do espetáculo, afinal todos fazem parte da realização da peça. A pergunta parece surgir como angústia do próprio Grupo para encontrar onde está o sentido de tudo aquilo — de Beckett, de suas propostas de encenação, de sua escolha por um autor europeu do pós-guerra tão distante deles. Ou talvez essas sejam as angústias que o público tenha após ser arrebatado pelo fato de não ter mais certeza do que é aquilo tudo (e também do que é o resto do mundo). Os textos de Beckett parecem, às vezes, serem apenas a ocasião perfeita para o Grupo falar de temas ainda bastante atuais e exprimir angústias que são dos artistas — e também de todos nós. Como disse Beckett, nada a expressar aliado à obrigação de se expressar.

A seguir os atores entram carregando Diretor, Assistente e Protagonista de *Catástrofe*. A segunda parte da cena que já era absurda pela relação entre os personagens se torna agora um completo caos com os atores seminus e todo o linóleo preto tomado de pó. Eles voltam à cena da mesma maneira que foram tirados: Diretor gritando “pare, pare, pare”, Protagonista sobre a cadeira e o Assistente ao lado. Eles continuam como se nada tivesse acontecido. Não vou adentrar em todas as metalinguagens e signos beckettianos que continuam a serem empregados da segunda parte da cena, com exceção da frase final. “Eis aí a nossa catástrofe! Magnífico, fabuloso, encantador...”. E sai aos fritos de euforia o Diretor. Isso é suficiente para compreender a sujeira em que se encontra ULPFEP nesse momento da peça.

Imediatamente à saída do Diretor, a luz abaixa e o foco de luz no fundo do palco revela duas atrizes abraçadas. Parece um corpo só com duas cabeças. E duas bocas que conversam entre si. *Que Palavra Será* é a expressão da loucura total em que tudo se encontra. A busca de palavras para dizer sobre esse mundo é uma obsessão e inútil. Tanto é que chega um momento que, por não encontrar que palavra será as atrizes apenas articulam a boca, sem falar de fato. Elas retomam sua busca, até não encontrar e terminar por ali a dúvida de que palavra será.

A segunda parte de *Comédia*, apresentada logo depois de *Que Palavra Será*, torna importante falar dessa fragmentação dos textos de Beckett, também feita em *Esperando Godot* e *Catástrofe*. Esses três textos possuem divisões em sua construção original que podem ser comparadas às fases que ULPFEP se estrutura. A primeira parte dessas três cenas, apesar dos absurdos já comentados anteriormente, são de uma assepsia muito superior ao que vem após, justamente como acontece com a divisão da *Fase Limpa* e *Fase Suja*. Na segunda parte de

Catástrofe, a situação chega ao caos completo quando o Diretor resolve não deixar os fatos tão óbvios e veta a ideia do Assistente de colocar uma mordaca no Protagonista. E o ridículo da cena é quando a bagunça que o Diretor faz atinge o ponto que, para ele, é a perfeição, a obra-prima. A segunda parte de *Esperando Godot* é um devaneio de Lucky, um ímpeto de loucura. E agora em *Comédia*, a parte final do texto é quando os personagens já assumem a comédia de suas vidas e se afundam mais ainda nas confusões. Essas segundas partes são todas caóticas, cabendo-lhes estar na *Fase Suja*, no caos.

Cascando é o último poema de Beckett inserido na peça. O tema do amor, assim como em *Dieppe*, é representado com extrema delicadeza e lirismo. O amor aqui também vai se decompondo, ainda mais vindo depois de *Comédia*, que é a ruína dos relacionamentos. O amor consome o corpo, ele “quer deixar em carne viva até os antigos amores”. Por que pensar que o amor está na segunda fase, então? Por que considerá-lo como ambiente de sujeira? Justamente porque o amor corrói tanto quanto a guerra, e também porque não há amor possível nesse ambiente devastado. O amor é uma esperança, sim, afinal “não é melhor abortar que ser estéril?”. É melhor a perda que não tentar. Por mais que não existam muitas chances, o corpo busca sempre um lugar para (tentar) ficar em pé, para suportar. O amor é apenas uma ilusão de combate à solidão, mas ele também é um campo em silêncio e preenchido de vazio. Como diz Oliveira Júnior, “em Beckett, o amor — mesmo físico — nunca é uma saída possível para o desgaste das relações humanas” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2009, p. 88). Este é o ambiente que o Grupo cria: um palco em completa escuridão. Apenas dois atores iluminados por focos suaves de luz.

O silêncio e vazio que *Cascando* traz para a cena deixa o ambiente preparado para se iniciar *Cadeira de Balanço*. Escuridão. O silêncio é quebrado por um uníssono de vozes femininas: “MAIS!”. Uma luz âmbar preenche o palco e uma mulher de seios à mostra e vestindo uma saia até o umbigo está balançando de uma perna a outra, como se fosse ela própria uma cadeira de balanço. O texto é fragmentado pelo grupo e cada parte é representada por uma atriz. Mas uma não abandona o palco quando a outra entra. As mulheres vão entrando, igualmente vestidas e igualmente nuas, e aderem ao movimento pêndulo. Aos poucos a cena é povoada de mulheres. A história de uma senhora que um dia esteve sentada e que morreu balançando é um vai e vem de corpos femininos que esbanjam delicadeza. É inegável que os corpos nus aqui ganham outro potencial. A nudez que até então dizia da

destruição, agora diz da beleza. As formas femininas tantas vezes contempladas e admiradas pela arte, que são consideradas obras-primas do exímio carpinteiro que deu vida a todos os seres, são valorizadas no universo poético do texto beckettiano. O texto original, na verdade, retira de cena o corpo humano, tendo apenas uma cadeira vazia balançando e a gravação de uma voz. Como em outros momentos, ULPFEP parte para o lado oposto da proposta de Beckett para emergir os mesmos sentimentos e criar outras conexões. A matéria da cadeira sai e dá lugar ao corpo, que assume a função do objeto. Estar e não estar, é isso que o corpo provoca em comunhão com o texto de alguém que deixou ali apenas a alma. *Cadeira de Balanço* é o limite entre um estado e outro da vida, num movimento contínuo de vai e vem.

“Quadro último: *Improviso em Ohio*”, anunciam no microfone. O texto sugere dois personagens, Leitor e Ouvinte. Como parece óbvio, um lê, outro escuta. São a mesma pessoa, memória e voz separadas em corpos diferentes. O espetáculo os solda em um só. “Resta pouco a dizer” anuncia o fim que se aproxima o espetáculo. Na leitura que faz sobre a vida daqueles se amaram, Leitor está só. Ele ficou só. O Grupo intercala a esse texto uma cena de *Esperando Godot* por este ser um fragmento que também fala da angústia da solidão. A história sendo contada se funde às falas de Vladimir e Estragon (que abrem o capítulo 2 desse trabalho) e parece que foram feitos um em comunhão com o outro. A hibridação dos textos, não só aqui, mas ao longo de todo o espetáculo evidencia as características mais marcantes de Beckett e nos mostra como pode ser amplo um autor que possui eixos temáticos tão consolidados. “Não resta mais nada a dizer”. Não se esgotam as possibilidades de interpretação sobre o autor, mas o silêncio e suas manifestações encontram o fim aqui, ao som de uma escaleta tocada ao vivo. Luz baixa. Entra a música de Lou Reed, *Perfect Day*, a mesma que estava sendo tocada pela atriz em cena. “*Oh, it's such a perfect day, I'm glad I spent it with you*” é uma ironia para dizer do caos, solidão, vazio, imobilidade... Enfim, a música de Lou Reed é uma piada triste com o absurdo que se passou no palco. Ou não, afinal, infelizmente tudo isso tem futuro. Há uma possibilidade de dias perfeitos. Escuridão. Música continua até acabar. Fim.

4 ENCERRAMENTO

Devorar o Outro é um processo comum da sociedade contemporânea. O canibalismo, visto inicialmente com horror pelos europeus, tornou-se metáfora para os vanguardistas criticarem o próprio sistema burguês. Oswald de Andrade devora o colonizador para romper com o sufocamento a arte brasileira. A antropofagia é libertadora, nesse sentido. E devoramos tudo, sempre. A sociedade globalizada minimiza as fronteiras entre países e culturas. Eu posso devorar A Última Ceia de Da Vinci com um simples click. Norval Baitello fala dos anúncios de publicidade que nos devoram com seus olhos gigantes antes mesmo que nós os notemos. As fronteiras se fragilizam também no campo da arte. O autor morre quando lemos seu texto e passamos nós a ser também escritor daquilo que devoramos, como disse Barthes. Umberto Eco fala da Obra Aberta, em que o original não está fechado de sentidos. Tudo se torna alimento, tudo se devora. A antropofagia é contínua, cíclica.

Este trabalho buscou compreender como a metáfora da antropofagia é utilizada pela tradução e como ela se torna análoga ao processo de arte contemporânea. É através dessa metáfora da antropofagia que o Grupo devora Beckett para absorver seus signos e depois regurgitá-los de diferentes formas através do corpo em cena.

O silêncio provocado pelo sentimento do pós-guerra torna-se o ambiente de toda obra de Beckett, manifestando-se de diversas maneiras. O Grupo devora tudo isso e o condensa com outras referências. Sendo assim, o espetáculo ULPFEP é resultado da apropriação do universo beckettiano em hibridação com as poéticas desenvolvidas pelo Grupo.

A análise do espetáculo ULPFEP revela o corpo na obra de Beckett como síntese do silêncio e imobilidade, temas que permeiam toda a obra do autor. Essas características são devoradas por Maguy Marin e são regurgitadas no espetáculo *May B* através do corpo grotesco. O diretor e o Grupo devoram essa leitura de Marin e trazem para ULPFEP o estado físico anterior e posterior a essa deformação corporal. Através de uma contínua construção e desconstrução dos signos cênicos, o espetáculo desenvolve uma poética do corpo Absurdo.

O corpo na obra de Beckett aparece diversas vezes fragmentado ou em fusão com outros elementos cênicos. Esse corpo em pedaços faz parte da proposta estética do autor, que também fragmenta seu texto e até mesmo seu sentido lógico. A falta ou falha da comunicação gera o silêncio, que se manifesta através no corpo: oras se ausentando, oras se esfarelado,

oras se movimentando com dificuldade. O corpo em Beckett também projeta o conceito de corpo-objeto, aquele em que o ator assume a forma, o movimento ou a função do que seria um adereço cênico. Dessa forma, o corpo beckettiano é mais que um recipiente em que se deposita o movimento, a fala, a indumentária, ele é um aglomerado de sentidos e expressões — ainda que o autor diga que não há como se expressar.

Este trabalho não desconsidera a importâncias de outras influências teóricas acerca do corpo para o desenvolvimento de ULPFEP. Entretanto, por se tratar de um trabalho de conclusão de curso de graduação, a análise restringe-se ao corpo compreendido no universo beckettiano em suas diversas nuances.

Anexos

ANEXO A — Fotos

ANEXO B — Projeto

ANEXO C — Desenho de movimento da peça *O que Onde*

ANEXO D — DVD com gravação do espetáculo

Anexo A — Fotos



Abertura



Dieppe



Abertura



Dieppe



Catástrofe (Parte 1ª)

Anexo A — Fotos



Catástrofe (Parte 1ª)



Esperando Godot (Parte 1ª)



Esperando Godot (Parte 1ª)



Catástrofe (Parte 1ª)



Esperando Godot (Parte 1ª)

Anexo A — Fotos



Vai e Vem



Todos os Que Caem



Comédia (Parte 1ª)



Comédia (Parte 1ª)



Pioravante Marche

Anexo A — Fotos



Pioravante Marche



O que Onde



Noite Lúcida

Anexo A — Fotos



Noite Lúcida



Respiração



Dias Felizes



Dias Felizes

Anexo A — Fotos



Esperando Godot (Parte 2ª)



Esperando Godot (Parte 2ª)



Esperando Godot (Parte 2ª)



Esperando Godot (Parte 2ª)



Esperando Godot (Parte 2ª)

Anexo A — Fotos



Catástrofe (Parte 2ª)



Catástrofe (Parte 2ª)



Catástrofe (Parte 2ª)



Que Palavra Será



Comédia (Parte 2ª)

Anexo A — Fotos



Comédia (Parte 2ª)



Cadeira de Balanço



Cadeira de Balanço

Anexo A — Fotos



Trecho de Esperando Godot dentro de Improviso em Ohaio



Improviso em Ohaio



Bastidores



Agradecimentos do grupo

Anexo B – Projeto

Um Lugar Para Ficar em Pé

ÚLTIMAS PEÇAS E OUTROS FRAGMENTOS DE SAMUEL BECKETT

Direção: Héctor Briones



Anexo B – Projeto

Um Lugar Para Ficar em Pé

ÚLTIMAS PEÇAS E OUTROS FRAGMENTOS DE SAMUEL BECKETT



1. APRESENTAÇÃO

2. RELEASES

3. ELENCO E DIREÇÃO

4. FICHA TÉCNICA

5. CLIPAGEM DA IMPRENSA

Anexo B – Projeto

1. APRESENTAÇÃO

Um Lugar para ficar em Pé – Últimas Peças e Outros Fragmentos de Samuel Beckett – é uma peça que surgiu como resultado da conclusão das disciplinas práticas da Primeira Turma do Curso de Teatro (Licenciatura) do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará.

Tendo sido concebida a partir das últimas peças curtas do renomado autor irlandês do período pós-guerra, vencedor do prêmio Nobel de Literatura, Samuel Beckett, a montagem traz uma colagem de poesias, contos, textos e fragmentos de suas peças mais conhecidas, como Esperando Godot, Dias Felizes e Fim de Partida.

Em um jogo de um patchwork de estilos cênicos, *Um Lugar Para Ficar em Pé* explora o mundo de silêncios, minimalismo e subjetividade humana que permeiam as obras de Beckett, com suas alusões ao poder, ao desamparo, ao sexo e ao mesmo teatro, ora mais claras, ora mais introspectas, suscitando reflexões e sensações no telespectador.

A construção da teia de sua dramaturgia se deu em laboratórios orientados pelo Diretor, onde os resultados apontaram o caminho cênico potencial para ser traçado. Feito isso, os alunos-atores propuseram percursos criativos, linhas interpretativas, atmosferas cênicas e adaptações textuais que foram culminando na formação do roteiro a ser ensaiado, sempre com orientação precisa do Diretor.

Em sua primeira temporada, ocorrida no segundo semestre de 2012, *Um Lugar Para Ficar em Pé* teve apoio do Teatro José de Alencar e do Teatro Sesc Iracema e estreou em 27 de Junho de 2012, com duas sessões neste dia. Tendo sido a primeira destas, destinada, especialmente, para alunos de escolas da rede pública; e a outra, para convidados do elenco e produção, onde compareceram nomes de destaque da classe artística, acadêmica e jornalística de Fortaleza.

Seguindo, a peça ficou em cartaz por todo o mês de Julho, assim distribuído: Teatro Sesc Iracema com apresentações nas terças e quartas, com duas sessões às quartas – 17h e 20h. No Teatro José de Alencar, a peça ficou em cartaz de 26 a 29, se apresentando às 20h. Nesta temporada, o espetáculo teve sua plateia lotada em quase todas as apresentações.

Em uma segunda temporada, o elenco participou também de Festivais locais, como o Festival de Teatro de Guaramiranga, como espetáculo convidado, e do Festival Nacional de Teatro Universitário de Belo Horizonte – o FETO 2012 – causando surpresas para críticos e plateias neste último.

Dirigida pelo chileno, ator, diretor e professor adjunto da Universidade Federal do Ceará, Héctor Briones, *Um Lugar Para Ficar em Pé* tem uma repercussão notória, diferenciando-a de uma montagem acadêmica e localizando-a em um espaço cênico admirável quando se pensa no pouco tempo de teatro que a maioria dos seus atores tem. Magela Lima, renomado jornalista e atual secretário de Cultura de Fortaleza, assim registrou sobre Briones e a peça: *Um Lugar para ficar em pé*, montagem assinada pelo diretor chileno Héctor Briones, a primeira encenada pelos alunos da recente graduação em Teatro da UFC, tira a instituição do ostracismo que se colocou e enche o teatro cearense de esperança.

Anexo B — Projeto

O sucesso de críticas, disposto no item oito, tem, em uma das suas reportagens, o espetáculo como divisor de águas para o Teatro Cearense das últimas duas décadas. Esta matéria, feita voluntariamente pelo Jornal O Povo, parece valorizar ainda mais uma construção artística que acumula elogios.

Um Lugar Para Ficar em Pé não conduz o público para uma compreensão restrita. Ao contrário: dá subsídios para que cada espectador possa construir sua rede de entendimento, impacto e percepção.

Reconhecendo esse caminho, o espetáculo vai se justificando e se sustentando por si só, o que vem permitindo que ele ganhe cada vez mais espaço na cena cultural local.

O fato dele ser a primeira montagem realizada pelo recém-inaugurado curso de Licenciatura em Teatro da UFC instaura uma nova geração de profissionais qualificados na área, datando esta peça como fundamental para a história teatral do Estado do Ceará. Além disso, ela traz um autor influente para o teatro mundial que aponta e questiona noções políticas, subjetivas, individuais e coletivas, reforçando o caráter questionador, lúdico, inquietante e valoroso do campo artístico e teatral. Não bastando, a imprensa registrou o sucesso de crítica e público que refletem o empenho dos artistas envolvidos e hoje acumula indicações importantes a troféus locais, como Melhor Espetáculo, Melhor Ator, Melhor Diretor, Melhor Atriz, entre outros.

Por fim, a peça se justifica pela complexidade e qualidade artísticas e técnicas e pela sua viabilidade de realização. O pouco cenário e o elenco coeso, que faz sua própria produção, está com a peça maturada dado o número de apresentações e já demonstra segurança cênica interpretativa, dramaturgica, estética e plástica. Um Lugar Para Ficar em pé, há muito excedeu o subtítulo de resultado acadêmico e contornou a dificuldade da literatura e dramaturgia Becktiana, imprimindo a sua marca na crítica, plateia e cena teatral local.

Anexo B — Projeto

2.

RELEASES

Este grupo é formado por alunos da Primeira Turma de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará. Os integrantes do elenco também possuem outras atividades artísticas paralelas a este trabalho, com seus próprios grupos, e se mantêm coesos pelas atividades acadêmicas e pela sustentação e conseqüente desenvolvimento do espetáculo Um Lugar Para Ficar em Pé.



Anexo B – Projeto

RELEASE DO ESPETÁCULO PARA DIVULGAÇÃO

Um Lugar para ficar em Pé, montagem da primeira turma do Curso de Teatro-Licenciatura ICA/UFC, foi concebida a partir das últimas peças curtas do autor irlandês, prêmio Nobel de Literatura, Samuel Beckett, assim como de fragmentos de suas peças mais conhecidas, como Esperando Godot. Em um jogo de um patchwork de estilos cênicos, a montagem explora o mundo de silêncios que permeiam as obras de Beckett, com suas alusões ao poder, ao desamparo, ao sexo e ao mesmo teatro



Anexo B – Projeto

3.

ELENCO E DIREÇÃO

Hector Briones: Diretor

Professor adjunto do Curso de Teatro-Licenciatura do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC - Universidade Federal da Bahia (2007 - 2011). Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA (2006/07). Ator e Licenciado em Atuação formado pela Pontifícia Universidad Católica de Chile (1994 - 1998). Sua investigação acadêmica-artística vem se debruçando no estudo de processos da arte do ator e da encenação que partem da espacialidade cênica tomando como eixo textos contemporâneos de autores latino-americanos. Também é pesquisador e professor teatral da cena contemporânea, com foco na história do teatro e nas teorias da cena: Teatro Ocidental do século XX e Teatro Latino-americano contemporâneo. Coordena o Projeto de Pesquisa, "Por uma política do corpo da cena: interfaces alegóricas nas artes da cena", dentro do Instituto de Cultura e Arte da UFC. Coordena o projeto 'Trânsitos na Cena Latino-Americana', reunindo pesquisadores latino-americanos para a realização de seminários, publicações e traduções sobre as poéticas cênicas atuais do nosso continente. Atualmente organiza também a Coleção de Dramaturgia Latino-Americana, traduzindo e publicando, em parceria com a EDUFBA, textos teatrais hispanoamericanos em edição bilíngüe (Português - Espanhol). Coordenou de 2005 a 2010 a Companhia Teatro dos Novos, grupo residente do Teatro Vila Velha, Salvador-Bahia, participando como ator e diretor em seus processos de criação, promovendo também intercâmbios artísticos nacionais e internacionais.

Aurélio Barros: Ator

Ator, Diretor, Arte-Educador. Experiência também como ator de cinema, onde atuou em filmes nacionais, como Sedição do Juazeiro, de Daniel Abreu.

Caroline Veras: Atriz / Designer Gráfico / Produtora

Atriz, Performer, Fotógrafa e Designer. Atualmente, cursando Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Ceará. Publicitária, tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Visual baseada nos conceitos cognitivos. Atua nos seguintes temas: teatro, fotografia e design gráfico. Na área acadêmica tem interesse, principalmente, por temas relacionados a pesquisas que envolvam semiótica, sociologia, antropologia e filosofia, com experiência em investigações da fotografia como referencial do real. Indicada ao prêmio Carlos Câmara por destaque 2012 e melhor atriz coadjuvante.

Anexo B – Projeto

Aristides Oliveira: Ator

Ator, Palhaço, Bailarino. Cursando Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Ceará. É coordenador de animação da empresa Beach Park.

Ricardo Bruno: Ator

Coordenador e professor do Projeto Juventude em Movimento na entidade União dos Estudantes Secundaristas da Região metropolitana de Fortaleza- UESM. Foi diretor, Ator e Produtor do Grupo de Arte Dramática Experimental- GADE. Produtor de eventos, Ator e Palhaço.

Marcos Evangelista: Ator

Ator, arte-educador, bacharel em comunicação social. Ex-membro do conselho Municipal de Política Cultural da cidade de Fortaleza. Atua em congressos e na Comissão Julgadora de Quadrilhas Juninas no Estado do Ceará.

Josélia de Sousa: Atriz

Josélia de Sousa é atriz. Fez parte da Cia. Teatral Cotinha e está cursando atualmente o 6º semestre do Curso de Teatro (Licenciatura) pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Estagiou como Educadora de Museu no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

Jéssica Teixeira: Atriz / Produtora

Atriz, cursando licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Ceará. Integrante do grupo de teatro Pavilhão da Magnólia. Tem cinco indicações a prêmios de melhor atriz coadjuvante.

Nádia Fabrici: Atriz

Cursando Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Ceará. Professora de Balé Clássico e Dança Contemporânea.

Larissa Alves: Atriz

Atriz, bailarina e bolsista da CAPES do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação a Docência (PIBID-teatro) com atuação na E.E.M Liceu do Conjunto Ceará. Está cursando atualmente o 6º semestre do Curso de Teatro (Licenciatura) pela Universidade Federal do Ceará – UFC.

Flávio Gonçalves: Ator

Ator, Palhaço, Malabarista, Dançarino e Pesquisador da OFICARTE Teatro e Cia., além de exercer a função de Facilitador de Artes Cênicas e Técnica Circense no Ponto de Cultura Brincantes de Teatro. Está cursando atualmente o 6º semestre do Curso de Teatro (Licenciatura) pela Universidade Federal do Ceará - UFC.

Anexo B – Projeto

Hylnara Anny: Atriz

Atriz, Performer, Cursando Publicidade e Propaganda, pela FIC, e Licenciatura em Teatro, pela Universidade Federal do Ceará. Monitora da disciplina de interpretação de ator para cinema na Universidade Federal do Ceará. Também pesquisadora da FunCap sobre atuação e preparação de ator no Cinema Brasileiro, e como orientadora a Professora Doutora Walmary Ribeiro. Paralelamente pesquisa a presença do ator e da performance com base nos trabalhos da artista contemporânea Marina Abramovic.

Nelson Albuquerque: Ator

Possui graduação em Tecnologia em Gestão Pública pela Universidade de Fortaleza (2010). Está cursando Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Ceará. Diretor e Ator do Grupo Pavilhão da Magnólia. Integrante do Movimento Todo Teatro é Político.

Wesley Umbelino: Ator

Ator, cursando Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Ceará.

Gilvamberto Félix: Ator

Ator, Arte-Educador, Bolsista PIBID, cursando Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Ceará.

Wallace Rios: Iluminador

Pesquisador na área de Iluminação Cênica. Seus primeiros trabalhos ocorreram no mesmo ano com os espetáculos: DANÇA- Passos e Compassos do Brasil (Direção: Felipe Gadelha) e TEATRO - Eu Em Tua Boca (Direção de João Andrade Joca), este último sendo seu espetáculo de conclusão como ator do CPBT. Logo após concluiu o Curso de Arte Dramática – CAD pela UFC (Universidade Federal do Ceará) no ano de 2006 realizou seu registro de profissional no MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO, DRT- Ce nº782. Tendo iluminado mais de 50 espetáculos, presta acessória a projetos culturais e serviços ao Serviço Social do Comércio (SESC). Membro da ABRIC-Br (Associação Brasileira de Iluminação Cênica), primeiro técnico cearense agraciado com o Premio de FORMAÇÃO na categoria TEATRO promovido pela FUNCET (Fundação de Cultura, Esporte e Turismo) do município de Fortaleza – Ceará no ano de 2007. Professor do curso de Iluminação cênica e Ambiente no Projeto de Formação de Jovens em Atividades Culturais para o Desenvolvimento do Turismo realizado pelo IMPARH (Instituto Municipal de Pesquisa e Recursos Humanos) em parceria com a Secretaria de Turismo de Fortaleza através do Programa de Inclusão Social com Capacitação Profissional, mantido pelo Ministério do Turismo. Estudante de Física Licenciatura-Pena na Universidade Estadual de Fortaleza – UECE. Atualmente Iluminador concursado do Instituto de Arte e Cultura da Universidade Federal do Ceará – UFC. Coordenador Técnico do Laboratório de Cenografia e Tecnologia Cênica – CENOTEC – ICA – UFC.

Anexo B — Projeto

4.

FICHA TÉCNICA

Direção:

Héctor Briones

Elenco:

Aristides de Oliveira, Aurélio Barros, Bruno Martins, Caroline Veras, Debora Frota, Flávio Gonçalves, Gilvamberto Felix, Hlynara Anny, Jéssica Teixeira, Josélia de Sousa, Larissa Alves, Marcos Evangelista, Nadia Fabrici, Natália Lima, Nelson Albuquerque e Wesley Umbelino

Canto para a Cena: Consiglia Latorre | **Figurino:** Natália Lima | **Orientação de Figurino:** Yuri Yamamoto | **Iluminação:** Wallace Rios | **Gravação de Áudio:** Maurício Rodrigues | **Projeto Gráfico:** Caroline Veras | **Ilustração:** Diego Landin | **Produção:** 1ª Turma Curso de Teatro ICA/UFC | **Agradecimentos:** Juliana Rangel, Fran Teixeira, Grupo Pavilhão da Magnólia, Marli Barroso, Miguel Boaventura, Helô Salles, Carlos Braga e Izabel Gurgel.

Anexo B – Projeto

5.

CLIPAGEM DA IMPRENSA

Jornal O POVO, 04 de Julho de 2012

<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/07/04/noticiasjornalvidaearte,2871359/beckett-em-cena.shtml>



BECKETT EM CENA

A dramaturgia do irlandês Samuel Beckett (1906-1989) não é das mais simples. Ao longo de sua prolífica produção, o artista trouxe para o centro de sua obra temas profundos como a solidão e a morte. Fez do silêncio um recurso dramático essencial. Riu de si mesmo e da natureza tragicômica, até meio ridícula, do homem cuja impossibilidade de expressar está subjugada pela obrigação de expressar.

É nessa complexa teia cosida pelo artista que, além do teatro, escreveu peças para o rádio e a televisão, assinou romances e poemas que lhe renderam o Nobel de Literatura de 1969, que consiste o legado beckettiano. No teatro, não menos importantes que

Esperando Godot, Fim de Partida e Dias Felizes são seus últimos escritos, as chamadas peças curtas. Elas sintetizam os princípios que notabilizaram o dramaturgo como um dos expoentes do teatro contemporâneo.

E constituem também o desafio escolhido pelos alunos da primeira turma do Curso de Teatro da Universidade Federal do

Ceará (UFC). Após cinco semestres de aulas voltadas para a prática teatral, num currículo complementado ainda pela pesquisa, o grupo estreia hoje a temporada de Um lugar para ficar em pé: últimas peças e outros fragmentos de Samuel Beckett. A montagem é resultado do percurso iniciado no começo de 2010, quando o curso nascia, e reúne um elenco de 20 atores com idades e vivências teatrais diversas.

Atuante por dez anos na cena teatral de Fortaleza, o ator Nelson Albuquerque é um dos mais experientes do grupo. A procura pela graduação fez parte da busca pelo amadurecimento no trabalho que ele já desenvolvia com o grupo Pavilhão da Magnólia, formado em 2007. Em contrapartida, no elenco da montagem há espaço para Hylnara Anny, atriz de 20 anos de idade, que conheceu o teatro ao ingressar no curso. “Estou me formando enquanto atriz a partir da Universidade”, ela conta, ansiosa por sua estreia.

“Beckett proporciona para o estudante um desafio muito grande de interpretação porque não é naturalista, é diferente do que se vê na televisão, por exemplo”, explica o diretor do espetáculo e professor do curso, o chileno Héctor Briones. Segundo ele, o texto tem uma exigência diferenciada para os atores e para o público. “Beckett nunca revela o conflito real, é como brincar com a linguagem, dizer que ela não pode tratar dos temas mais contundentes do ser humano. Isso te obriga a trabalhar com outros fatores como o corpo, a voz do ator, as imagens”, elucida.

No espetáculo, além de fragmentos das três principais obras de Beckett, o público será apresentado a peças curtas que ainda nem contam com tradução oficial, conforme Héctor. “Improvisos de Ohio”, “Comédia”, “Cascando” e “Que palavra será” estão entre os 13 textos trabalhados há seis meses para a montagem, que passa pelo Teatro Sesc Iracema e Theatro José de Alencar, na sala Nadir Papi Sabóia, durante o mês de julho.

Anexo B – Projeto

Jornal O POVO, 23 de Julho de 2012

<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2012/07/23/noticiasjornalvidaarte,2883365/a-essencia-do-ininteligivel.shtml>



A ESSÊNCIA DO ININTELIGÍVEL

Quando saímos de casa para um espetáculo de teatro, o que estamos buscando? Acomodados, no mínimo, procuramos uma história ou estória, um enredo inteligível. Mas será possível encenar sem contar uma trama lógica? É possível dizer sem significar ou vice-versa? Onde está o teatro, em quem faz ou em quem vê? Parece que o espetáculo Um lugar para ficar em pé, da primeira turma de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC), consegue provocar perguntas infundas no seu público.

Na eterna busca por respostas, só encontramos questionamentos, mas não daqueles que distanciam e sim dos que instigam. Inspirado nas peças curtas do irlandês Samuel Beckett, o espetáculo é histórico para a cena teatral cearense. É um começo do curso com pé direito cravado no chão. A direção do chileno Hector Briones é tão sólida que a maturidade dos atores, dos mais recentes aos mais experientes, é visível. É tudo tão franco que o trabalho não ficou à mercê de distribuir momentos de destaque para cada um mostrar o que apreendeu num “festival de pequenos esquetes”, como é comum em espetáculos de formação. A fragmentação é contraditoriamente tão una que parece não haver forma melhor para justificar o bombardeio de informações. O teatro do absurdo continua sendo uma boa estratégia para justificar a vida, que se mostra cheia de ilogicidades o tempo inteiro, por mais que tentemos negar procurando a razão das coisas. O espetáculo se propõe a despertar um novo jeito de perceber, que ultrapassa

O espetáculo se propõe a despertar um novo jeito de perceber, que ultrapassa o inteligível para atingir um campo sensitivo. É um tipo de obra a qual precisamos nos deixar viver a experiência, em vez de ficar tentando o tempo inteiro compreendê-la. O que será que aquilo quer dizer? Por mais que eu tente aqui dizer em palavras, haverá sempre a representação de algo, que nunca será equivalente à “coisa” que me foi apresentada. Como o público não é conduzido sob rédeas significativas, vou eu criar as minhas representações. Uma das mais belas cenas é o fragmento “Cadeira de Balanço”, que parece ser inspirada em A sagração da primavera (1975), da bailarina alemã Pina Bausch. Isso acontece após a rasteira que levamos no entremeio da apresentação, que até então se constrói brincando com possibilidades de jogos cênicos típicos do teatro mais cru, despojado, latino, com mais cara de ensaio. Entretanto, isso é superado abruptamente por uma massa de gente nua que se engendra meio tribal no quadro “Noite Lúcida”, lembrando um pouco de A Classe Morta (1975), do diretor polonês Tadeusz Kantor. Daí para frente é só entrega, sem forção. Os corpos nus, disponíveis ao jogo meio ritualístico mostram quão maduros estão os atores, que por vezes mais parecem performers. As duas horas destemidas de cena talvez sejam reflexo dessa firmeza. O formato do curso de Licenciatura em Teatro da UFC, que após dois anos de intensas disciplinas práticas constrói um espetáculo (sem esperar o curso terminar), mostra que a metodologia dá certo. Precisamos então abrir mais espaços, ocupar mais cenas, aparecer mais, porque somos muitos e caminhamos em um ritmo acelerado. Se o curso superior de Artes Cênicas do Instituto Federal do Ceará (IFCE), há cerca de uma década, foi uma ferramenta propulsora de artistas que hoje ganham a cena na cidade, temos com a UFC mais pés para demarcar área. Que sejam então criados esses lugares, porque em pé já estamos e cada vez mais firmes.

Anexo B — Projeto

Jornal O POVO, 03 de Agosto de 2012

<http://www.opovo.com.br/app/colunas/imagemovimento/2012/08/03/noticiasimagemovimento,2891266/2012-0308vao601.shtml>



BECKETT, BRIONES E O TEATRO DA UFC

Primeira montagem com elenco de alunos da graduação em Teatro da UFC surpreende pelo vigor da encenação de Héctor Briones e reinsere a universidade no patamar de destaque que sempre teve na cena local. Que me perdoem o século XIX e os demais que o antecederam, mas o teatro, no Ceará, é cria dos mil, novecentos e tantos. Dali em diante, vieram o Theatro José de Alencar, o Grêmio Dramático de Carlos Câmara, as provocações de Paurillo Barroso, as bruxarias de Waldemar Garcia, a geração do Teatro Experimental de Arte, a Comédia Cearense...

Veio também o grande B. de Paiva e crença absoluta de que a sala de aula era um excelente laboratório para os palcos. Foi B. quem levou o teatro para a Universidade Federal do Ceará (UFC) e fez da instituição uma referência para a nossa cena.

Timida nos últimos anos, a UFC foi decisiva para que a história do teatro no Ceará se desenrolasse. Foi lá, por exemplo, que encenamos pela primeira vez o Auto da Compadecida, de Suassuna. Foi lá onde toda uma geração de insurgentes nos anos 1970 se afirmou. Foi lá onde Ricardo Guilherme experimentou seus primeiros solos. Foi lá onde Ceronha Pontes e outros tantos gigantes de hoje começaram. Um lugar para ficar em pé, montagem assinada pelo diretor chileno Héctor Briones, a primeira encenada pelos alunos da recente graduação em Teatro da UFC, tira a instituição do ostracismo que se colocou e enche o teatro cearense de esperança.

O espetáculo, que passou pelo Sesc Senac Iracema e pelo Theatro José de Alencar, é, sem dúvida, uma de nossas mais destacadas criações na última década. Tem uma plasticidade cênica e uma audácia no trato do texto, que o põe num patamar semelhante a peças como Meire Love, do Grupo Bagaceira; O Cantil, do Teatro Máquina; e solos como Uma flor de dama, de Silvero Pereira; Camille Claudel, de Ceronha Pontes; e Ramadãça, do veterano Ricardo Guilherme. E o melhor: faz isso com um elenco irregular e, a priori, ainda amador. Um lugar para ficar em pé fala alto, sobretudo, pela disponibilidade do conjunto e pela fabulosa estruturação de cena do professor-diretor Héctor Briones.

Sem atores-âncora, a produção aposta na coletividade para construir sua própria dramaturgia. Em cena, os textos de Samuel Beckett são pretextos para novas construções. O valor principal de Um lugar para ficar em pé está justamente aí. Héctor Briones brinca sem medo algum com uma dramaturgia original para construir novas dramaturgias e faz isso com grande propriedade. O espetáculo tem mais que um autor de peso, tem autoria. Em quase duas horas de apresentação, Briones e seus pupilos vão dilatando as narrativas de Beckett em cenas de grande vigor visual. Cheio de detalhes, o espetáculo entende e nos faz entender que como, como as andorinhas, um Beckett só não faz verão.

A montagem equilibra bem os recursos de encenação, como a iluminação, por exemplo, de modo que as narrativas de pano de fundo ganham sempre uma dimensão cênica maior. Um lugar para ficar em pé é um trabalho daqueles em que o teatro do texto e o teatro do corpo se alinham com precisão. E insisto: isso é feito com um elenco irregular. Héctor Briones trabalha ali, em tese, não com atores, mas, sim, com estudantes. De toda forma, sobressaem a comicidade latente de Jéssica Teixeira, que parte do público já conhecia graças ao trabalho no Pavilhão da Magnólia; o histrionismo precioso de Diego Landin, o Hamlet marginal de Thiago Arrais; e a surpreendente versatilidade de Kevin Balieiro. Um lugar para ficar em pé não é uma simples peça. É um marco. Eu, confesso, estou extremamente curioso para conhecer o que lhe vem depois.

Anexo B — Projeto

Blog Aurora de Cinema, 15 de Julho de 2012

<http://auroradecinema.wordpress.com/2012/07/15/uma-peca-para-aplaudir-de-pe/>

(...)

Fiquei tão bem impressionada com o que vi que preciso dizer isso em público. E contribuir, ainda que de forma singela, com um possível aumento de espectadores na plateia deste grupo coeso e vontadoso que atua e se desfolha em muitas cenas e personagens para tornar crível, dramático, intenso e aplaudível este ***Um lugar para ficar em pé***. Há muitos anos não via na cena teatral de Fortaleza atores com tanta gana de estar em cena, tanta entrega ao ofício e tão salutar capacidade expressiva. Não vou destacar nenhum nome em especial, embora haja momentos onde um ou outro ator se sobressaia. Porém, um dos grandes trunfos do trabalho desta turma do ICA/UFC é justamente ter realizado seu ofício com este sentido de grupo, de coletividade. Em ***Um lugar para ficar em pé*** todos os atores tem iguais chances de mostrar seu potencial e expressar-se na plenitude de sua disciplina e vocação, valendo-se de um texto inquietante e voraz, dentro de um conjunto cênico harmonioso para o qual cooperam, na mesma medida, a luz, o som, a dramaturgia, a composição espacial, o figurino, a encenação. E é isso o que se espera de um espetáculo que chega ao palco como exercício de formação de uma turma estudante de teatro: ninguém mais, nenhum menos, todos juntos, de braços e emoções dadas, atuando em prol do sentido maior, qual seja a expressão pretendida para o texto escolhido conforme uma direção que se dedicou para criar um espetáculo coeso, forte, importante e necessário para quem quer começar (ou prosseguir) fazendo teatro, e fazendo bem, na certeza de que cada um, com suas potencialidades, senões, somas e verdades é um pilar fundamental para a construção do trabalho ofertado ao público. E o público tem entendido isso, felizmente. Se a estreia foi boa, a apresentação seguinte derrubou a mística de que ‘o segundo dia é péssimo’.

O espetáculo se propõe a despertar um novo jeito de perceber, que ultrapassa o inteligível para atingir um campo sensitivo. É um tipo de obra a qual precisamos nos deixar viver a experiência, em vez de ficar tentando o tempo inteiro compreendê-la. O que será que aquilo quer dizer? Por mais que eu tente aqui dizer em palavras, haverá sempre a representação de algo, que nunca será equivalente à “coisa” que me foi apresentada. Como o público não é conduzido sob rédeas significativas, vou eu criar as minhas representações. Uma das mais belas cenas é o fragmento “Cadeira de Balanço”, que parece ser inspirada em A sagração da primavera (1975), da bailarina alemã Pina Bausch. Isso acontece após a rasteira que levamos no entremeio da apresentação, que até então se constrói brincando com possibilidades de jogos cênicos típicos do teatro mais cru, despojado, latino, com mais cara de ensaio. Entretanto, isso é superado abruptamente por uma massa de gente nua que se engendra meio tribal no quadro “Noite Lúcida”, lembrando um pouco de A Classe Morta (1975), do diretor polonês Tadeusz Kantor. Daí para frente é só entrega, sem forçação. Os corpos nus, disponíveis ao jogo meio ritualístico mostram quão maduros estão os atores, que por vezes mais parecem performers. As duas horas destemidas de cena talvez sejam reflexo dessa firmeza. O formato do curso de Licenciatura em Teatro da UFC, que após dois anos de intensas disciplinas práticas constrói um espetáculo (sem esperar o curso terminar), mostra que a metodologia dá certo.

(...)

Anexo B – Projeto

Opiniões Redes Sociais



Marina Brizeno

Gostaria de parabenizá-los pelo belíssimo espetáculo que apresentaram ontem, me sinto feliz em terem minha cidade um curso que prepara e cuida tão bem de seus atores. Parabéns pelo desempenho individual de cada um, pela força como coletividade, pela luz belíssima e pela direção primorosa. Evoé, meu povoo!

[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Seguir publicação](#) · 25 de Julho às 12:02



Aurora Miranda Leão

Eu fui e fiquei muito bem impressionada. O espetáculo deve ser visto.
Equipe toda de Parabéns!
Abs teatreiros...

[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Seguir publicação](#) · 12 de Julho às 01:37



Mário César Fernandes

Eu fui e ainda estou maravilhado. Parabens a todos! realmente muito bom!!!

[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Seguir publicação](#) · 12 de Julho às 08:23



Wesley Alencar

Estou extremamente orgulhoso do que eu vi. Só me provaram que nessa terra dita por muito como escassa/ abandonada de bons talentos, têm talentos e ARTISTAS cheios de vida... Espetacular mesmo. Estou babando até agora e é pq assisti na semana passada. PARABÉNS MESMOO!!! E agora seguir em frente.

[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Seguir publicação](#) · 31 de Julho às 23:22



Gerardo Matos

Parabéns a todo o elenco! Vocês têm todos os motivos pra se orgulhar bastante desse processo!

[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Seguir publicação](#) · 31 de Julho às 23:00



Sara Rebeca CLima

Nas duas vezes que assisti, ri, refleti, chorei, chorei... lindo demais, a poesia desse espetáculo!

[Curtir](#) · [Comentar](#) · [Seguir publicação](#) · 1 de Agosto às 14:06

Anexo B – Projeto

Opiniões Redes Sociais



Naiana Guimarães

Um espetáculo para APLAUDIR EM PÉ. Parabéns!

Curtir (desfazer) · Comentar · 1 de Agosto às 16:14 próximo a Fortaleza



Li Braga

Parabéns pela proposta aparentemente caótica e tão sensível e que perpassou meu estranhamento inicial. Obrigada por levarem a cena o híbrido que tanto me interessa. Obrigada pelo nu cabível e junto as demais proposições, poético (assunto que tmb me interessa bastante como cena e estudo). Obrigada também pela cena com todas as meninas na saia (por me remeter a dança em que também acredito). Jéssica Teixeira você é muito linda em cena, arrasa demais! Parabéns a todos os demais também, pois teatro é feito pelo coletivo e isso ficou bastante nítido :) Desejo sucesso e continuidade!

Para inspirar ainda mais <http://www.youtube.com/watch?v=PapxE1xTWM0&feature=fwrel>



smoke 3/3

www.youtube.com

smoke choreographed by MATS EK performed by SYLVIE GUILLEM e NIKLAS EK music ARVO PART

Curtir (desfazer) · Comentar · Compartilhar · 28 de julho às 23:27

Indicações ao Prêmio Carlos Câmara 2012

Ator Revelação Masculina (2 indicações)

Produção

Atriz Coadjuvante (3 indicações)

Ator Coadjuvante (2 indicações)

Espectáculo Adulto

Melhor Ator

Direção



Anexo B – Projeto

Classificado como um dos dez melhores espetáculos do ano.

O jornalista Danilo Castro aponta Um Lugar Para Ficar em Pé como um dos 10 espetáculos com maior destaque no ano de 2012.



<http://odanilocastro.blogspot.com.br/2012/12/os-aporrinhadores-da-cena-cearense-em.html>

Anexo B – Projeto

Material Gráfico Divulgado

Convite



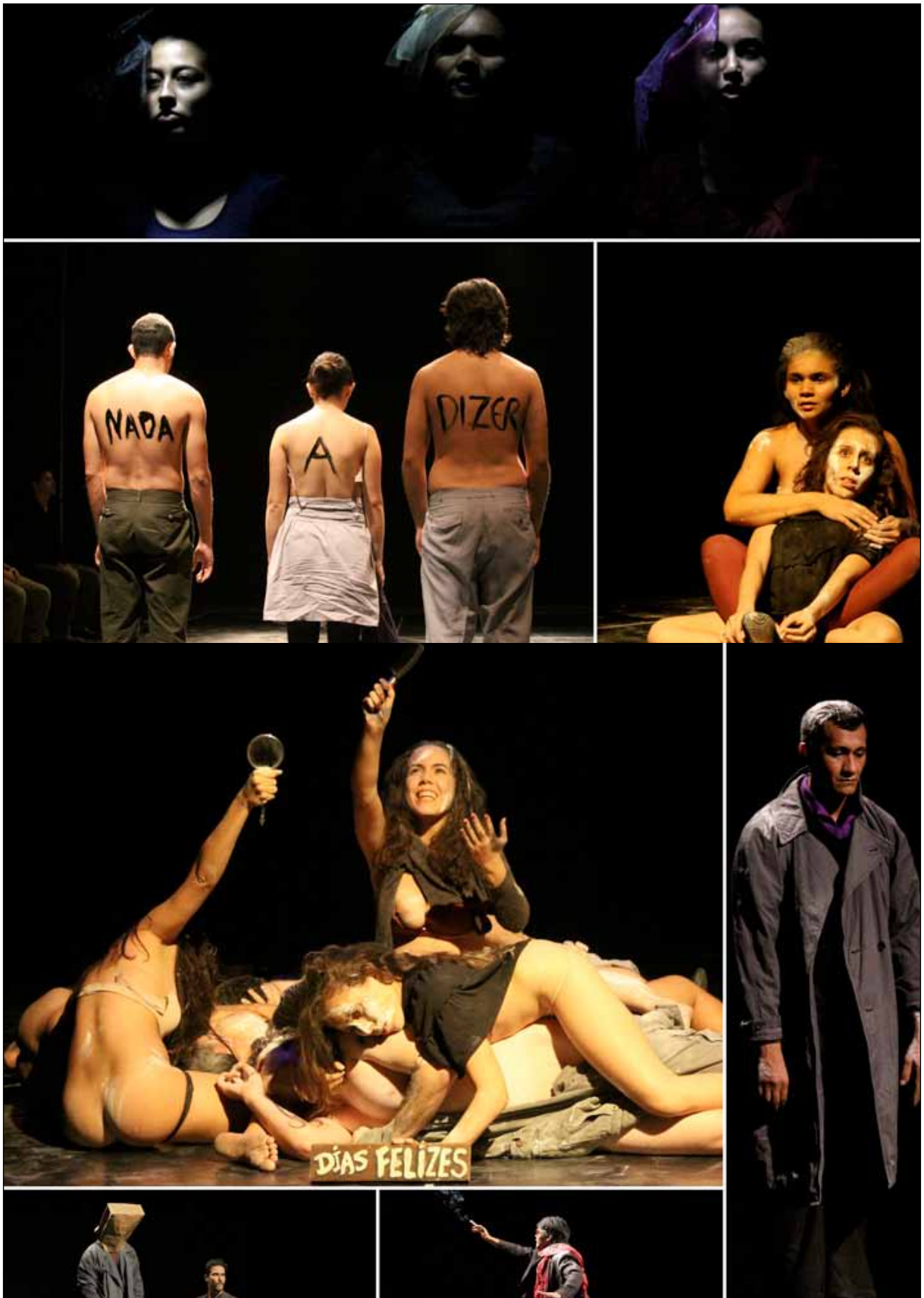
Programa



Cartazes



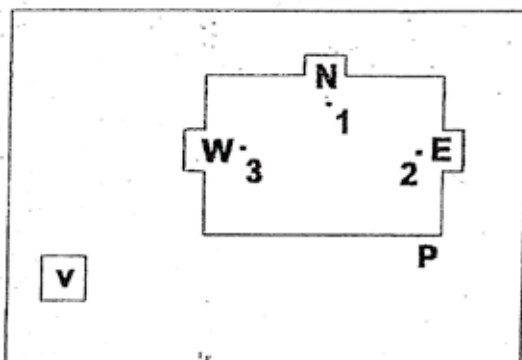
Anexo B — Projeto



Anexo C — Desenho de movimentação da peça *O que Onde*

O QUE ONDE (What Where) de Samuel Beckett
trad.: Celso Jr.

A área de atuação *P* deve ser um retângulo de 3m x 2m, fracamente iluminado, cercado pela escuridão, situado no lado direito de quem olha da platéia. À esquerda da platéia, fracamente iluminado, cercado pela escuridão, se encontra *v*.



(Escuridão.
Luz em *v*.
Pausa.)

v - Nós somos os cinco últimos.

No presente como se ainda existíssemos.

É primavera.

O tempo passa.

Primeiro sem palavras.

Eu ligo.

(Luz no palco. *BA* em 3, cabeça erguida, *BO* em 1, cabisbaixo. Pausa.)

Nada bom.

Eu desligo.

(Sai luz do palco.)

Eu começo de novo.

Nós somos os cinco últimos.

É primavera.

O tempo passa.

Primeiro sem palavras.

Finalmente *Bo* aparece.

Reaparece.

(*BO* entra por *N*, pára em 1, cabisbaixo. Pausa.

BI entra por *E*, pára em 2, cabeça erguida. Pausa.

BI sai por *E*, seguido por *BO*. Pausa.

BI entra por *E*, pára em 2, cabisbaixo. Pausa.

BE entra por *N*, pára em 1, cabeça erguida. Pausa.

BE sai por *N*, seguido por *BI*. Pausa.

BE entra por *N*, pára em 1, cabisbaixo. Pausa.

BA sai por *W*, seguido por *BE*. Pausa.

BA entra por *W*, pára em 3, cabisbaixo. Pausa.)

Bom.

Eu desligo.

(Sai luz do palco.)

ANEXO D – DVD com gravação do espetáculo

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Oswald. **A Utopia Antropofágica**. 3ª ed. São Paulo, Globo, 2001.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo, Perspectiva, 2009.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In *O Rumor da Língua*, São Paulo, Martins Fontes, 2004. Disponível em:

http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/48019/mod_resource/content/1/morte_do_autor.pdf

f. Acesso em: 09/04/2013

BITTARÃES NETTO, Adriano. **Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico**. São Paulo, Annablume, 2004. Disponível em:

<http://www.kilibro.com/book/preview/68670_antropofagia-oswaldiana>. Acesso em:

15/05/2013

BRIONES, Hector. **Um ruído de asas, de plumas...: Reflexões sobre o espetáculo May B, de Maguy Marin**. In *Cadernos GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Escola de Dança. — nº 22, março de 2009 — Salvador: UFBA/PPGAC, 2009

CAMPOS, Haroldo de; WITTE, Bernd. **O que é mais importante a escrita ou o escrito?: Teoria da linguagem em Walter Benjamin**. *Revista Usp: Walter Benjamin*, São Paulo, n. 15, p.77-89, dez.1992. Anual. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/15/06-haroldo.pdf>

CAMPOS, Haroldo de. **Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira**. In *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

ESSLIN, Martin. **Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

FARIAS JÚNIOR, Manoel Moacir Rocha. **Beckett: silêncios. Ensaio a partir da poética cênica de Samuel Beckett.** São Paulo, Annablume, 2011.

FRANCIS, Paulo. **O Claro Enigma.** In Teatro do Absurdo. Rio de Janeiro, Zahar, 1968

FREIRE-FILHO, Aderbal. **Metamorfose, mortemefaso.** In Estudos sobre teatro / Bertolt Brecht. Tradução de Fiana Pais Brandão : [textos coletados por Siegfried Unseld]. - 2ed - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

GULDIN, Rainer. **Devorando o Outro. Canibalismo, Tradução e a Construção da Identidade Cultural.** CHREBH - Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia, nº 10, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh10/artigo.php?dir=artigos&id=RainerPort>>. Acesso em: 05 de maio de 2013.

LAPOUJADE, David. **O corpo que não aguenta mais.** in *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo.* Lins, Daniel e Gadelha, Silvio (orgs.). Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002. Disponível em: <http://www.redehumanizaus.net/sites/default/files/o_corpo_que_nao_aguenta_mais_-_david_lapoujade.pdf>. Acesso em: 08/07/2013

LEVIN, Orna Messer. **Pesquena taboada do teatro oswaldiano.** Unicamp, Campinas, 1995. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000085588>>. Acesso em: 17/06/2013.

MARTINS, Fernanda de Miranda. **O modernismo teatral de Oswald de Andrade: uma análise da peça “O Rei da Vela”.** UFU, Uberlândia, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/1886/1/ModernismoTeatralOswald.pdf>>. Acesso em: 17/06/2013

MIRIAN E MIRIAN POLSTER. **Gestalt-terapia integrada.** São Paulo, Summus, 2001.

MONTAIGNE, Michel. **Dos Canibais**. Em: Ensaios (Capítulo XXXI do Livro 1). Disponível em: <<http://www.loyola.g12.br/upload/file/DOSCANIBAIS.pdf>>. Acesso em: 08/05/2013.

NUNES, Benedito. **A Antropofagia ao Alcance de Todos**. In ANDRADE, Oswald. A Utopia Antropofágica. 3ª ed. São Paulo, Globo, 2001.

OLIVEIRA JÚNIOR, Celso de Araújo. **Samuel Beckett - o retrato do artista enquanto crítico**. In Diálogos Possíveis, USBA, julho/dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/9/8dp_celso.pdf>. Acesso 26/05/2013.

OLIVEIRA JÚNIOR, Celso de Araújo. **Um teratoma inerte: exemplos do corpo freudiano em Samuel Beckett**. In Mimus: Revista de Mímica e Teatro Físico, ano 1, nº 2, 2009. Disponível em: <http://www.mimus.com.br/6leituras_corporais2010.pdf>. Acesso em: 23/05/2013

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, 2008.

SITES E REFERÊNCIAS

Enciclopédia Itaú Cultural:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm

Site do Teat(r) Oficina Uzyna Uzona: <http://www.teatroficina.com.br/>

TV antropofágica: <http://www.youtube.com/user/Tv1Antropofagia?feature=playlist>

Projeto *Beckett On Film*: <http://www.beckettonfilm.com/>

CARREIRA, André. **Teatro de grupo anos 1990: um novo espaço de experimentação.**

Disponível

em:

http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/andre_carreira.pdf>.

Acesso: 30/06/2013.

GARCÍA LANDA, José Ángel. **Bibliografía de las obras de Samuel Beckett (1906-1989).**

Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5459/1/RAEI_05_17.pdf>. Acesso

em: 24 de maio de 2013.