



Modalidade: Oral (slides) GT: Teatro
Eixo Temático: Poéticas e práticas teatrais na escola: hibridização, mestiçagem e pluralidade.

DO METATEATRO AO PROCEDIMENTO OU METATEATRO COMO PROCEDIMENTO

José Flávio Gonçalves da Fonseca – UFC/Ceará/Brasil

RESUMO

O seguinte trabalho buscou refletir a cerca do caminho construído a partir da investigação realizada com alunos da escola de ensino médio Liceu do Conjunto Ceará: uma démarche artística e pedagógica traçada no processo de montagem do texto teatral "Herzer", de Márcia Oliveira, adaptação do livro "A queda para o alto" de Sandra Mara Herzer. Para tanto, foi trazido para a cena dispositivos do teatro contemporâneo no intuito de se estabelecer procedimentos pedagógicos. Nesse sentido, a metateatralidade se mostrou um potente mecanismo de revelação da teatralidade, estabelecido enquanto procedimento, oportunizando com isso o estabelecimento de novos modos de percepção nos estudantes, tanto no que diz respeito ao teatro, como também a sua própria realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Educação; Teatro contemporâneo; Metateatralidade.

METATHEATRE TO THE PROCEDURE OR PROCEDURE AS METATHEATRE

ABSTRACT

The following study sought to reflect about the path constructed from research conducted with students of the secondary school Liceu do Conjunto Ceará: an artistic and pedagogical demarche traced the assembly process of the theatrical text " Herzer" of Marcia Oliveira , adaptation of book "A queda para o alto" of Sandra Mara Herzer . Therefore, it was brought to the devices of contemporary theater scene in order to establish pedagogical procedures. In this sense, metatheatricality proved a potent mechanism for development of theatricality, established as a procedure, giving opportunities with it the establishment of new modes of perception in students, both with regard to the theater, as well as its own reality.

KEYWORDS: Education; Contemporary theater; Meta theatricality

INTRODUÇÃO

A arte não está em situação de traduzir a plenitude da realidade, isto é, os fenômenos e sua sucessão no tempo. A arte decompõe a realidade reproduzindo-a ou em formas espaciais ou em formas temporais, e por isso se limita aos fenômenos ou à sua alternância. [...] A esquematização (particularmente a estilização) encontra seu fundamento na impossibilidade de abraçar a realidade em sua plenitude. (Vsevolod Meyerhold)

A fala acima tem no seu cerne certa crítica ao realismo no teatro ao ponto que este instaura deveras tentativas de traduzir a realidade. A arte, a partir do ponto de vista apresentado não dá conta e nem deve se interessar em dar conta dessa tarefa, que por sua vez deve estar ligada não a esta tradução, mas talvez de se colocar na busca do entendimento das lacunas do real, e nesse ponto de vista a estilização, como é apontada acima, ganha potência à medida que se apropria de sua própria fragilidade (a de nunca alcançar esta plenitude do real). Assim, nesta impossibilidade nos deparamos com a possibilidade. O que parece limitar ganha na verdade força, esta força pautada na falha (interessante) da arte de alcançar o real.

Qual seria, portanto, a força desta falha? Como a impossibilidade da arte de traduzir o real pode se tornar potente a ponto de se instaurar quanto procedimento? A partir deste questionamento fui aos poucos investigando como isso se processa indo de encontro a algo que se tornou forte para mim e que tomei como pressuposto de cruzamento de todo este trabalho: a utilização da metalinguagem enquanto procedimento estético e pedagógico.

Este procedimento se deflagrou mais fortemente no trabalho em uma oficina que tinha como pesquisa a utilização das peças didáticas de Bertolt Brecht como provocador pedagógico. Naquela ocasião estive conduzindo um processo que culminou na montagem da peça “Aquele que diz sim/Aquele que diz. Intitulada “Jogo: Processo de Investigação Coletivo”, a oficina possuía duas linhas de trabalho/investigação: uma baseada no estudo dos componentes do Jogo Dramático e Teatral e outra na utilização das Peças Didáticas de Bertolt Brecht como ferramenta pedagógica para o ensino de Teatro.

Na oficina as Peças Didáticas eram entendidas como Jogo Teatral onde o modelo de ação estabelecido por Brecht, não era trabalho sob o ponto de vista da mera reprodução, mas acima de tudo, servia como estimulador para a reflexão. Assim, o texto era trabalho em um esquema de análise que oportunizava, portanto, constantes reescritas tanto no âmbito das ações dramáticas como no âmbito dos elementos da cena. Esse processo buscou com isso promover nos alunos, através da experiência pessoal, o conhecimento de si mesmo e do Teatro, bem como promover nestes, uma educação Política e Estética. A oficina se propunha realizar um estudo prático

e teórico da estrutura das peças didáticas de Bertolt Brecht e estabelecer relações entre estas e o jogo.

Comecei a investigar como se processa a inversão de papéis entre a encenação e o texto, ou seja, como a partir do discurso do coletivo ir aos poucos reprocessando o discurso do autor, efetuando reescrituras, tal como propõe Brecht:

O texto da peça didática então é alvo de análise e reescrita pelos artistas, que com isso adquirem autoria sobre diversas instâncias da cena teatral e podem se apropriar e questionar o discurso do autor, e não simplesmente submeterem-se a ele. (CONCILIO, 2011, p. 2)

Nessa investigação, os estudantes-atores e eu acabamos supervalorizando um componente desse processo que seria o uso da metalinguagem.

Trabalhando esta peça didática de Brecht, experimentamos a possibilidade de nos distanciarmos do formalismo do drama, a partir da ideia de uma estética épica.

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

Para mim a metalinguagem, aqui no caso o metateatro, configura-se num procedimento que busca a deflagração da Teatralidade. Essa necessidade de valorização da Teatralidade não é recente, tendo sido o empenho de diversas figuras do Teatro, como, por exemplo, Alfred Jarry, quem em finais do século XIX, traz no seu trabalho o uso de recursos como máscaras, figurinos bizarros, voz não-natural, movimentação estilizada, cenografia imaginária indicada por placas entre outros na tentativa de quebrar a ilusão cênica.

Jarry vai buscar na cena popular, no espetáculo de feira, nos circos, vaudevilles o modo de representação que se distancia da mera reprodução praticada no drama absoluto¹, buscando com isso recuperar a teatralidade que se via ofuscada pelo ideal textocêntrico arraigado de padrões rígidos que ditavam os modos da cena naquele período. O tom de

¹ Para Peter Szondi o drama absoluto deveria se empenhar para que a pureza dramática fosse mantida, desligando-o de tudo que fosse externo, um todo orgânico, não teatro, de uma causalidade tal que parece uma obra viva, um todo coerente que age de forma autônoma, e não uma construção teatral. (SZONDI, 2001.).

representação, próximo do espetáculo popular, fez com que a encenação da obra de Jarry, fortemente em *Ubu Rei*, criasse dispositivos que rompessem com a lógica causalista do drama absoluto. A colocação em cena de máscaras, atores sendo parte do cenário (simulando ser uma porta, por exemplo), cavalos de papelão e etc., possibilitou um verdadeiro fervilhar da teatralidade. Como exemplo disso, ainda podemos apontar o uso de placas que indicam os lugares em meio ao espaço vazio, tal qual Brecht, muitos anos depois repetiria.

A intenção de Jarry seria, portanto, nas palavras de Roubine o: “desejo de provocação, de negação e de destruição do teatro” e completa, “quando não existe mais nada no palco que tenha vestígio da figuração, da verossimilhança, da coerência... ainda assim existe algo para ser visto: a teatralidade” (ROUBINE, 1998, p.37). Um alarde da teatralidade, diria o autor.

Meyerhold também se torna uma figura importantíssima nesse contexto, instaurando inclusive um forte discurso ideológico e político ao ponto que se propõe mostrar ao espectador, a todo o momento, os mecanismos teatrais pelos quais o espetáculo se firma. Meyerhold “contribuiu para que o palco se tornasse uma área de atuação construída e equipada de tal modo que todos os recursos de uma teatralidade pura possam se desencadear ali”. (ROUBINE, 1998, p.51). Ele estabeleceu, por assim dizer, um postulado de um “teatro teatral” que estabelece a deflagração dos suportes do evento cênico, ao contrário da tradição naturalista que visava o seu apagamento e/ou a sua ocultação.

No campo ideológico, Meyerhold, provoca, portanto, a quebra da ilusão a partir da revelação desses mecanismos e aquilo que é mostrado, torna-se referência para compreensão da condição de arte quanto seu próprio caráter artificial, o que gera um deslocamento do ponto de vista do espectador, que não se vê entorpecido pelo fenômeno da ilusão do drama.

Para Meyerhold o teatro é, em primeiro lugar, movimento no espaço, embora o texto nunca seja negligenciado. O que Meyerhold desvela em seu trabalho e em sua reflexão é um teatro teatral, no qual afirma a importância da linguagem do corpo e se abole qualquer ditadura literária (PICON-VALLIN, 2006, p.10)

Essa investigação da teatralidade, quando realizado por Bertolt Brecht, e sob este ponto de vista vale levar em consideração as contribuições que o próprio Meyerhold dá à Brecht, se demonstra acima de tudo político, servindo com materialização na cena dos seus ideais poéticos e sociais. Brecht empenhou-se fortemente na investigação dramatúrgica, contribuindo a partir da instauração de teatro épico. Para ele a explicitação da Teatralidade a partir da exposição dos mecanismos constituintes da encenação efetuava no espectador um efeito de estranhamento, que, por conseguinte, o retirava da condição passiva de meros observadores, instaurando a força política do teatro de Brecht, que parte da premissa de estranhar o que não for estanho.

Segundo Féral (2003) a Teatralidade se estabelece no deslocamento da realidade, ou mais ainda na criação uma “realidade outra”

com regras próprias e específicas, contudo com ligação ainda com realidade primeira. Enquanto a ilusão procura se aproximar da realidade por meio da imitação, da mimese e da verossimilhança, a Teatralidade instaura um outro da realidade (um espaço outro).

La condición de la teatralidad sería entonces la identificación (cuando ella fue deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto la proyecta sobre las cosas) de un espacio otro del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro. Es el fundador de la alteridad de la teatralidad. (FÉRAL, 2003, p. 95)

Féral (2003), contudo, não condena totalmente a mimese, na verdade ela vai estabelecer uma ideia de uma mimese não imitativa, ao ponto que nos apresenta o conceito de mimese-ativa² que segundo ela consiste em apresentar elementos passíveis de identificação pelo espectador, mas que ao mesmo tempo se distanciam do cotidiano, trazendo com isso uma produção do real em contraponto a sua mera imitação.

Neste caminho a explicitação da teatralidade torna a realidade a própria realidade teatral. O teatro se mostra teatro, antes de qualquer outra coisa. A Teatralidade é, portanto, o teatro mostrando-se quanto Teatro e por isso, torna-se metalinguagem. Neste sentido, a teatralidade caminha em simbiose com a metalinguagem. É a metateatralidade revelando a teatralidade que por sua vez é própria metateatralidade.

O metateatro, portanto, no trabalho como encenador aqui discutido passou a se dar enquanto um procedimento de explicitação da Teatralidade que, por conseguinte, evidencia o processo, expondo-o, mostrando-o e assim de acordo com Féral (2003) possibilitando a percepção de três aspectos a se levar em consideração, para aquilo que ela chama de “exercício da teatralização”:

1. A interface entre o real e o não-real, o real e a ficção, e consequentemente por em cheque o que de fato se estabelece enquanto real e ficcional, ou seja, perceber o quanto a realidade é repleta de situações ficcionais;
2. Distinção entre espaço cotidiano e espaço potencial, compreendido na cena;
3. Reconhecimento do sujeito da atuação, das transformações que sofrem os objetos e os acontecimentos, bem como do jogo.

Féral (2003) complementa:

² Para Josette Féral. mimese-passiva, corresponde à imitação (representação) do real enquanto a mimese-ativa, estabelece a criação de uma realidade cênica. Deste modo, a mimese-ativa estaria vincualada à máscara, por exemplo. (FÉRAL, 2003).

[...] la teatralidad trata de desmontar la mimesis, en la medida en que ella desmonta el proceso, mostrando el juego de transformación, la diferencia, las divisiones que instala [...] De esta manera la teatralidad revela, muestra, demuele la ilusión escénica, la mimesis. (FÉRAL, 2003, p. 87)

Eis aí, portanto, a potência deste procedimento, ao ser trazido para o trabalho junto aos estudantes da Escola Liceu do Conjunto Ceará que possibilita o reconhecimento dos dispositivos da teatralidade, o que sugere um estranhamento do conhecido, dando ao trabalho uma potência pedagógica.

Por metateatro, entende-se, segundo Abel (1968) como algo que vai além da ideia de “uma peça dentro da peça”. Para o autor, um ponto crucial que irá estabelecer uma “meta-peça” enquanto tal é a autoconsciência e a intencionalidade de expor os postulados que a compõem. Desse modo, qualquer peça pode ser potencialmente uma “meta-peça” uma vez que todos os elementos envolvidos na sua estruturação estão munidos de autoconsciência e desta intencionalidade, inclusive o espectador, elemento essencial neste processo.

Na história do Teatro diversos autores se debruçaram no uso da metateatralidade, entre eles Shakespeare, Calderón de La Barca, Pirandello, Genet, Brecht e Beckett, contudo, diretamente relacionado com o texto e seu legado textocêntrico.

Um exemplo a ser citado seria “La vida es sueño” de Calderón de la Barca, quando o personagem Segismundo pergunta se aquilo que ele está vivendo realmente está acontecendo ou se não passa de um sonho ou um produto da fantasia. Em Shakespeare na peça “Sonho de uma noite de verão” a realidade dialoga com a fantasia. Já em “Hamlet” ocorre o típico exemplo metateatral, um texto teatral sendo encenado dentro de outro texto teatral. Há também outro exemplo bem interessante em Shakespeare quando em “Henrique IV” um personagem representa outro personagem.

Os exemplos são vastos, sempre tendo como referencial a utilização do mecanismo metateatral dentro do texto, lembremo-nos de “Catástrofe” de Beckett, onde um diretor é colocado em cena, e a peça se desenrola a partir do evento teatral. Inclusive o próprio Abel (1968) que cunha o termo, ao falar de metateatro se detém a uma análise do texto e do enredo, não se detendo aos demais elementos da cena.

A cena contemporânea vem instaurar um novo modo de pensamento sobre o texto, deslocando este do centro do poder, estabelecendo uma nova relação que antes postulava os demais elementos da cena como dependentes do texto e agora traz uma nova relação de interdependência entre os elementos. Na cena contemporânea os elementos são postos fora do centro, possibilitando a dissolução de polos, desfazendo hierarquia em que os elementos estão dispostos. É o que Lehman (2007) comenta a respeito da crítica de Artaud ao teatro burguês tradicional, no que tange o ator teatral e seu personagem, que se dão como uma mera repetição daquilo que foi escrito pelo

autor e este, por conseguinte, o autor também se estabelece enquanto repetidor a medida que está comprometido com uma representação do mundo. Assim, temos aqui um teatro da lógica da reduplicação, por isso a vindicação que aponta o pesquisador de teatro contemporâneo Hans-Thiens Lehman (2007): “(...) que o palco seja origem e ponto de partida, e não o lugar de uma cópia” (LEHMAN, 2007, p. 50)

Assim, na cena contemporânea a metateatralidade cumplicia não somente com o texto, mas também com os demais elementos da cena. A partir desse novo pensamento, até mesmo os dramaturgos, passam a estabelecer uma relação diferenciada na sua obra, onde agora o texto está aberto a inter-relações com os demais elementos da cena. Dessa forma, o metateatro não somente ligado ao texto, mas também aos demais elementos da cena, foi aos poucos se firmando enquanto procedimento da minha encenação, cuja sua efetuação põe em destaque a teatralidade da obra. Um exemplo disso, que será comentado de maneira mais ampla posteriormente, é o uso do reforço de determinados códigos, como a ação que é narrada ao mesmo tempo em que é executada.

Mas, a que propósito serve este procedimento? O que ele traz que causa tanto fascínio? Estas foram algumas das perguntas feitas no momento em que se começou a identificação desse procedimento se fixando no trabalho.

A ideia de procedimento em Arte é bastante complexa uma vez que não se contenta na explicação de ser um simples estabelecimento de etapas de para a produção de uma obra. O procedimento em Arte vai além, ele tenciona ao mesmo tempo a tradição, as técnicas e a estética da linguagem que está inserido. O procedimento é capaz ainda de criar renovações culturais, provocar novos modos do pensamento artístico, realimentando o conhecimento em arte. O procedimento está, portanto, no campo da epistemologia e nesse aspecto, pensando-se no teatro na escola, estabelece uma nova relação de pensamento artístico que se distancia da antiga ideia de mero adereço, entendendo a arte agora enquanto campo de conhecimento, o que em termos operativos, possibilita alcances pedagógicos potentes.

Assim o procedimento que foi se forjando visa em primeira instancia, através do metateatro, revelar a Teatralidade que por sua vez numa segunda instancia provoca três efeitos que em nenhuma hipótese são fechados e sim, pelo contrário, se complementam. São eles: um efeito estético-poético, um efeito político e um efeito pedagógico. Esses efeitos não se restringem somente aos espectadores ou somente aos atores, mas a ambos.

A Teatralidade causa um efeito estético-poético quando os elementos visuais, sonoros e textuais se inter-relacionam a ponto de quebrar a antiga supremacia do discurso verbal, aquele que permeia os processos do drama absoluto e que instaura um textocentrismo na cena. A metateatralidade, mostrando a Teatralidade inverte as intenções estéticas do passado que tinha na produção e na apresentação a partir da mimese imitativa seu território comum. Instaurando um processo de contínua renovação poética (a partir do

ponto de vista da *poiesis*, do fazer) o teatro, nesse aspecto, ao se encontrar numa constante negação de si mesmo, ao mesmo tempo instaura uma constante busca por uma auto definição, operando num mecanismo de auto superação que se renova a cada novo passo no seu tempo/espço cênico. Este efeito estético, portanto, permite à obra a autocrítica dos seus próprios modos de configurações poéticas.

Desta maneira, a Teatralidade explicitada no procedimento metateatral causa um efeito político quando o Teatro volta-se para si mesmo e para sua própria realidade partilhando com o espectador o evento teatral quebrando com a ideia de representação, de contar uma história. O fenômeno teatral passa a se instaurar quanto jogo, entre atores, espectadores e elementos da Teatralidade. O teatro passa de representação para apresentação.

Assim, é solicitada uma tomada de atitude diferenciada, em que a passividade entre o artista e o espectador dá espaço a um jogo de relações que permitem a constante reflexão destes a respeito de suas próprias condições.

O efeito pedagógico da Teatralidade obtido no procedimento metateatral se dá a partir do momento em que o procedimento metateatral ao ser inserido na encenação gera um jogo, jogo este que não se restringe ao palco, mas que ganha a plateia, que joga ao olhar e ao interagir com os elementos do próprio jogo teatral. É o jogo teatral gerado dentro do que por si só já era jogo, ou seja, o acontecimento metateatral. A plateia é convidada a ser integrante da obra, à medida que os elementos da teatralidade se mostrarem convidativos para o jogo. Outro aspecto desse efeito pedagógico, poderia ser apontado naquilo que Lehman (2007) chama de uma “despedida de algo que é ‘envelhecido’ com o recurso a formas que apontam para um futuro”. O autor fala a respeito de uma investigação de um “novo teatro”, por conseguinte, num processo de cruzamento, vejo também o surgimento de uma nova pedagogia da cena, também numa condição de busca da autocompreensão da sua “condição-arte”, um “teatro teatral”. Diria Lehman (2007):

[...] o teatro, cuja essência (“teatral”) não é garantida de antemão, desenvolve-se e modifica-se historicamente e deve ser concebido de maneira nova em uma situação posterior ao drama [...] (LEHMAN, 2007, p. 36)

Contudo, me instigava uma maneira de potencializar este efeito, ou mais precisamente, me instigava estabelecer um procedimento que o fenômeno teatral extrapolasse as barreiras do palco, indo além do discurso verbal, logocêntrico, o qual deixa de lado os aspectos ligados à sinestesia da cena, ou seja, um discurso, visual, sonoro, sensorial. O processo estabeleceu um jogo entre atores e plateia, não numa perspectiva, como, por exemplo, do Teatro do Oprimido, em que o espectador literalmente vai ao palco, mas mesmo um processo de dialogo silencioso (ou imaginário) estabelecido pela deflagração dos elementos teatrais, do espetáculo mostrado de forma explicita, com os elementos expostos: Teatralidade explicita provinda de certa

metalinguagem que desloca o espectador do território da ilusão que o formato tradicional do drama sugere. Aproximação daquilo que sugere Brecht em seu Teatro Épico e seu efeito de estranhamento: mais do que desenvolver ações, o teatro deve apresentar situações. E o efeito de estranhamento parte, dentre outros aspectos, da interrupção da ação, o que nos remete ao próprio princípio de montagem em que um elemento introduzido interrompe o contexto em que está inserido: deslocamento do olhar (passivo) do espectador. Abaixo, podemos verificar como o processo se deu a partir da perspectiva da montagem de *Herzer*, com os estudantes-atores da escola Liceu do Conjunto Ceará.

INVESTIGANDO A PARTIR DE HERZER

O processo de investigação aqui discutido se deu numa montagem cênica a partir de um texto intitulado *Herzer*, uma livre adaptação de Márcia Oliveira do livro “A queda para o alto” de Sandra Mara Herzer. Trata-se do primeiro texto escrito por Márcia Oliveira, quando esta esteve ministrando no ano de 1998, oficinas de Teatro na Unidade Educacional Coração Imaculado de Maria (UNECIM). Escola situada no município de Russas-Ce, pertencente a congregação do Coração Imaculado de Maria, gerido pelas Irmãs Cordimarianas³. O texto foi escrito para ser montado com os alunos da UNECIM, como culminância das oficinas de teatro e foi encenado no mesmo ano de 1998 no auditório da escola.

“A queda para o alto”, livro de onde surge a adaptação, foi organizado por Eduardo Suplicy e contém poesias e relatos da vida de Sandra Mara Herzer ou simplesmente, Anderson Herzer, contada de maneira biográfica. Nascida no interior do Paraná no dia 10 de junho de 1962. O pai foi assassinado quando ela ainda era muito pequena. A mãe era prostituta e também morreu cedo. Foi adotada por um casal de tios com quem passou a tratá-los por pai e mãe. Logo no início da adolescência começou a beber. Aos 13 anos teve um namorado chamado Bigode que morreu tragicamente em um acidente de moto. Após problemas familiares e por conta do seu envolvimento com bebida foi enviada para a FEBEM, onde passou transitando de uma unidade para outra dos 14 aos 17 anos, tendo fugido algumas vezes. Ainda na FEBEM passou a se denominar Anderson Bigode Herzer, adotando o nome, Bigode de seu ex-namorado, passando a adquirir uma personalidade masculina. O respeito como homem que adquiriu perante as outras internas desagradou algumas vezes a direção da FEBEM devido sua liderança e masculinidade. A narração do período nestas instituições mostra espancamentos constantes, perseguições psicológicas, torturas. Em meio a

³ A UNECIM é mantida pela Congregação das Filhas do Coração Imaculado de Maria, que foi fundada em 1916, pelo missionário belga Pe. Júlio Maria de Lombaerde. Como entidade religiosa, a escola se assume enquanto promotora de uma “educação evangélico-libertadora”.

esse inferno, Anderson Herzer, escrevia poesias e peças teatrais que eram encenadas pelas internas.

Eduardo Suplicy, deputado na ocasião, descobrindo seu talento, tentou ajuda-la dando-lhe emprego em seu escritório, contudo, em 9 de agosto de 1982, Herzer se jogou do viaduto 23 de Maio em São Paulo vindo a falecer. Seu livro foi publicado pouco depois com sua história pessoal e um conjunto de poemas.

A escolha de Herzer para ser montada foi feita propositalmente, por uma questão formal, como por exemplo, o modo como as falas foram escritas, a partir da segunda cena, quase como uma sucessão de perguntas e respostas rápidas. Outro aspecto é a permanência de texto literário na peça, com a inserção de alguns dos poemas de Herzer, durante as falas, além de uma estrutura de cenas curtas organizadas por quadros. Portanto, o texto foge do padrão clássico de obra dramática. Inclui uma outra característica do texto, a presença de uma cena em *looping*, onde a primeira cena se repete no final, algo próximo aquilo que Brecht escreveu em “Aquele que diz sim/Aquele que diz não”, isso dá ao texto um caráter atemporal ou mesmo cíclico, desconstruindo, mesmo que parcialmente a noção de início, meio e fim. Dessa maneira a potência observada em Herzer ia além de sua temática e permeava a estrutura do próprio texto, o que incitou uma maneira totalmente diferenciada de lidar com este elemento, o que pode ser verificado na próxima démarche deste trabalho: o texto sendo entendido quanto um *ready-made*.

Prosseguindo com o processo investigativo em um trabalho realizado nos primeiros encontros, fomos estabelecendo a maneira como iria se processar a utilização o uso da metalinguagem na montagem de Herzer. Isso se deu a partir dos questionamentos e das reflexões levantadas pelos próprios estudantes-atores. Em uma das sessões de trabalho que trazia um processo de intensa dinâmica corporal, que tinha como objetivo a liberação do corpo dos corpos dos estudantes-atores afim de alcançarem mais desenvoltura de cena, uma ideia foi lançada: os estudantes-atores compararam o processo a um ritual e logo trouxeram para o discurso o rito Dionisíaco.

A partir deste insight, a concepção do espetáculo foi se configurando inclusive comungando com a marca da Teatralidade instituída inicialmente. Os estudantes-atores logo trouxeram de seu arcabouço de conhecimento os aspectos do rito Dionisíaco que poderiam estar presentes na realização e que tivessem ligação direta com a marca estabelecida. O texto nada tem haver com este rito, em aspectos temáticos, mas os estudantes-atores trouxeram aspectos e argumentações que fizeram com que o texto “Herzer” dialogasse com o mito, no que tange a encenação e com isso trazer a partir “de uma peça encenada sob o ponto de vista de um ritual dionisíaco (teatral)” um processo metateatral.

Vejamos: a Teatralidade já era presente no Teatro Clássico, basta perceber o uso dos elementos como máscaras, calçados que davam ao ator um modo de caminhar totalmente fora do cotidiano, o texto escrito em versos e cantado, a utilização do coro e etc. Mas, não contente com as relações que já

havia estabelecido, os estudantes-atores foram além e trouxeram mais duas contribuições interessantes: Uma diz respeito à ligação da estrutura de Herzer com a estrutura das tragédias gregas. Para eles Herzer é uma tragédia ao contrário, uma vez que as obras clássicas no geral apresentavam a seguinte lógica – Um herói trágico que possui uma vida exemplar e digna de admiração que em um determinado momento de seu trajeto de vida comete uma falha trágica, uma *hybris*, uma desmedida (*démeseure*) que lhe envolve na cegueira da razão (*até*), desgraça. Em Herzer a heroína surge no final, ela não nasce em berço nobre, nem divino, tem uma vida nada exemplar e tornando reconhecida apenas após a sua morte. Outra contribuição diz respeito a figura do bode – animal sacrificado nos ritos a Dionísio, presente em diversas outros rituais e em diversas culturas, quase sempre no ponto de vista de um bode expiatório. Por exemplo, na cultura judaica, se diz que é um dos dois bodes levados, juntamente com um touro, ao altar de sacrifício; neste lugar, um dos bodes era sorteado para ser queimado em holocausto nesse altar com o touro. O outro tornava-se o bode expiatório, uma vez que o sacerdote punha suas mãos sobre a cabeça do animal e confessava os pecados do povo de Israel. Posteriormente, o bode era deixado ao relento na natureza selvagem, levando consigo os pecados de toda a gente, para ser reclamado pelo anjo caído Azazel. Assim, para os estudantes-atores Herzer é este bode expiatório que morre vítima da dureza da sociedade na qual esteve inserida toda sua vida. O bode, portanto, tornou-se um signo forte na realização sendo explorado de diferentes maneiras. Esta proposta de inserção do rito dionisíaco no conceito do espetáculo potencializou a investigação da deflagração da teatralidade.

ELEMENTOS CÊNICOS: DESDOBRAMENTOS MATERIAIS E IMATERIAIS

O signo do bode incitou a utilização de máscaras. De maneira material a máscara foi explorada em diversas passagens, sob o ponto de vista de explicitar a relação direta do signo com a encenação, bem como fazer menção ao teatro ritual grego que trazia a máscara em seus espetáculos, no intuito de personificar seus deuses. Nesse sentido, no caso específico de Herzer a máscara do ritual grego é ressignificada ultrapassando o rito, tornando-se objeto estético, possibilitando, portanto, o deflagrar de aspectos da teatralidade, como apontado anteriormente em Jarry. A máscara então vinha compor junto com marcas da encenação, como, por exemplo, o uso do berro do animal (fazendo menção ao “canto do bode”, termo que em grego designa tragédia). Junto a isso, também estava o figurino que explora certa hibridização homem animal, sendo composto por uma calça cujo tecido remete ao pelo animal, fazendo referência aos sátiros, seres que segundo o mito cercavam o deus Dionísio. Ainda nesse jogo de retorno ao rito dionisíaco, as atrizes estão vestidas com um figurino que remete ao vestido das Nêmadés, as ninfas que também acompanhava o deus em seus rituais.

O desdobramento imaterial dos elementos da cena, e em específico da máscara está na relação ‘queda da máscara: revelação de outras máscaras’. O rito dionisíaco (que será ainda discutido na última *démarche*), portanto, sugere a embriaguez que por sua vez faz derrubar a máscara.

Contudo, vale salientar que a máscara para este trabalho foi encarada desvinculado do ritual, assim, numa perspectiva de ressignificação indo de uma função religiosa (dada pelo ritual) para uma função poética (dispositivo de criação). Este deslocamento do ritual (religioso) para o poético também implica outro deslocamento, de certo idealismo, onde a máscara cai para revelar a verdade inefável, para um materialismo cênico, onde a máscara cai para revelar outras máscaras.

A questão primordial da teatralidade nesse trabalho, portanto, está na medida em que a máscara é derrubada, outras máscaras surgem, ou seja, os elementos cênicos à medida que reforçam a teatralidade possibilita a percepção desta própria teatralidade. A queda da máscara no intuito de revelar outras máscaras, diz, portanto, respeito a deflagração do processo que por conseguinte, se mostra metateatral.

A penúltima cena, por exemplo, mostra o momento em que Herzer se joga de um viaduto. Na rubrica da autora, está a orientação de que alguns transeuntes estão andando pela rua quando num segundo momento formam um aglomerado em que a atriz sobe, simulando um viaduto e em seguida pula. A cena no seu primeiro momento supõe a construção de um ambiente urbano, que desse conta de uma riqueza de detalhes, quase que ocasionando por um momento uma tentativa de se estabelecer uma ilusão de ambiente de rua, contudo, optamos em retirar toda a proximidade da criação desta ilusão, decidindo inclusive pelo contrário, deflagrar os aspectos de artificialidade ali contidos. A cena foi, portanto, reconstruída a partir de ações que ao mesmo tempo que eram efetuadas as ações, estas eram narradas pelos estudantes-atores. Dessa maneira se um deles tivesse quanto marca, andar em 8 tempos, repetindo isso por duas vezes, depois diminuir o ritmo até chegar a câmera lenta e ir com isso se aproximando dos demais para formar um aglomerado de corpos, ele diria: *“agora eu ando em 2 tempos de 8, começo a diminuir minha velocidade até ficar em câmera lenta, depois eu me aproximo de fulano, me apoio e espero que todos cheguem e finalizem suas posturas.”*⁴. Essa passagem vocal do processo feita por cada um é realizada em voz alta e compõe junto com a movimentação a marca da cena.

Dessa maneira, nesta cena a explicitação do procedimento é feita a partir do reforço dado pela repetição. Temos, portanto, aqui a ideia de um código explicando o próprio código (metalinguagem), contudo a partir de outro suporte: a rubrica que vira ação dos corpos que por sua vez vira narrativa da própria ação. O procedimento que fala do próprio procedimento, o que no cinema, na pintura e na literatura é chamado de *Mise en abyme*, termo usado para designar as narrativas que contêm a própria narrativa dentro de si. Na pintura, um exemplo seriam os quadros que possuem dentro de si uma cópia menor do próprio quadro. No cinema, por exemplo, isso se dá quando as personagens acordam de um sonho quando ainda estão sonhando. É um processo de autorrepresentação, que gera uma dimensão reflexiva a respeito da própria consciência estética, ou seja, que questiona a própria condição de arte.

⁴ Fala feita por um dos alunos na cena acima comentada.

É como na metateatralidade: o teatro mostrando-se a partir dele próprio, gerando esta dimensão reflexiva e de questionamento – um *mise en abyme teatral*.

A outra cena em que se trabalha a deflagração do processo é a última, que é a mesma cena que inicia, onde se tem o *looping* de cena. Optamos por não executarmos da mesma maneira a cena, ou pelo menos parte dela. Ela se desenvolve igual ao começo do espetáculo até determinado momento, a partir do qual os estudantes-atores passam a desempenhar um papel que é distante das suas personagens. Eles iniciam um processo de análise, de fora, da própria cena.

Isso se deu quando os estudantes-atores, incomodados com determinadas falas, propuseram algumas mudanças, uma reescrita da cena em alguns momentos. Este processo se deu em algumas sessões, onde os ensaios se tornavam verdadeiros momentos de análise e mudança da cena. Considerei, portanto, que este momento potente e percebi que ele poderia ser inserido na cena: o procedimento de análise da cena colocado na própria cena.

Assim, como um *mis en abyme* na literatura que traz uma narrativa para dentro da própria narrativa, trazemos um processo para dentro de outro processo, analogamente, como se numa casa uma janela fosse aberta e a imagem nela projetada fosse o próprio interior da casa. Assim seus moradores podem observar a si próprios, a fim de refletirem sobre sua própria prática.

O efeito de *mis en abyme*, portanto, passou a ser explorado na encenação de Herzer para reforçar a busca da teatralidade, mas como o texto, originalmente não apresenta esta estrutura, que foi incorporada posteriormente a partir do processo de encenação, foi necessário um trabalho bem específico com o texto que ocasionou num processo de manipulação que permeou aspectos de sua materialidade, ou seja, do texto enquanto objeto que deixa de ser simples palavras a serem reproduzidas e passam a ser corpo-palavras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Lionel. Metateatro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CONCILIO, Vicente. A encenação da peça didática como construção de conhecimento: o caso de Baden Baden. In: O espectador criativo: Colisão e diálogo. 14º Simpósio Internacional Brecht Society. Porto Alegre, 2013

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

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

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

MEYERHOLD, Vzévolod. O teatro teatral, Lisboa, Arcádia, 1980

OLIVEIRA, Márcia. *Qorpo-Santo: o anjo do absurdo e outros textos para teatro*. Fortaleza: Iris, 2011.

José Flávio Gonçalves da Fonseca

Graduado em Teatro – Licenciatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC).
Mestrando em Artes pelo PPGARTES ICA/UFC. Professor efetivo na secretaria de Educação do Ceará, atuando na disciplina de Artes no Colégio da Polícia Militar em Fortaleza-Ce. Ator, pesquisador e arte-educador da OFICARTE Teatro e Cia. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4266183J6>