



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

ENTRE A CENA E O JANTAR, UMA PERSONAGEM EM TRÂNSITO: L. RECEBE E J. ENCENA.

JACYAN CASTILHO DE OLIVEIRA

Entre os anos de 2013 e 2016 teve lugar na cidade de Salvador, Bahia, o projeto “Um piano, o bolero e a galinha”, que reunia três artistas em performances-solo, todas atreladas de alguma forma a uma experiência gastronômica. Uma destas cenas, intitulada “L. recebe”, de autoria da atriz Jacyan Castilho, era organizada em torno de um jantar de lugares marcados oferecido a um público de vinte pessoas. O mote inicial para a cena foi o livro “À mesa do jantar”, autobiografia da Sra. Laurita Mourão, personagem real, *socialite* carioca octogenária e filha do Gen. Olympio Mourão Filho, um dos artífices do golpe de 1964. Neste evento ao mesmo tempo social e cênico, a experiência gastronômica era suporte para a junção de memórias da personagem (onde sobressaem referências a passagens recentes da história brasileira), às memórias pessoais da atriz. Tal narrativa entre ficção e realidade operava no cruzamento entre o texto dramatúrgico e o improviso, abarcando, em atitude performativa, a relação da atriz com o público, o ambiente e até a comida. A metodologia usada aqui é o resumo crítico de tal evento. O resultado desta observação é verificar que se dava a cada noite a constituição de um ser cambiante entre as subjetividades da atuante e da personagem, suscitando o que Féral (2015) e Sarrazac (2011) chamaram de “personagem em trânsito”.

PALAVRAS-CHAVE: encenação:gastronomia:memória

RESUMEN

Entre los años de 2013 y 2016 se representó en Salvador, Bahia, el Proyecto “Um piano, el bolero y el pollo”, no cual tres artistas se unieron en performances-solo mezcladas a

- 3637 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

una experiência gastronômica. Uma destas cenas intitulavase "L. recebe", uma criação de la atriz Jacyan Castilho organizada como uma cena oferecida al público de veinte personas. La escena era basado en la autobiografía de la Sra Laurita Mourão, una *socialite* octogenária y hija de un general del ejército responsable por el golpe de Estado militar em 1964. En este evento social y escénico, la experiencia gastronômica fue el apoyo a la adición de recuerdos personales de la atriz con acontecimientos de la historia de Brasil emanados de la autobiografía de la señora, mezclados a improvisación en tiempo real. Usando el metodología del resumen crítico, concluo como esta narrativa de entrelazamiento entre ficción y realidad que fue creada a partir de las biografías de Laurita y de la atriz criou o

que en Féral (2015) y Sarrazac (2011) se denomina "carácter en tránsito."

PALAVRAS-CLAVE: puesta en escena:gastronomia:memoria

Between dinner and performance, a character in transit: L. hosts and J. performs.

ABSTRACT

Between 2013 and 2016 there was in Salvador, Bahia, the "A piano, the bolero and the kitchen" Project. This Project gathered three solo performances in which tales where somehow involved with food. One of them was "L. hosts" by Jacyan Castilho. Based on real character Laurita Mourão autobiography, an old lady who is actually daughter of one Army General who headed military coup in 1964, the scene was organized as a public sitting-place dinner. In this social and artistic event, dining experience was a key for mixing life and drama, as Mrs Mourão's memories, blended to the actress' ones, were related to Brazilian historical facts. This narrative between fiction and reality operated at the intersection between the dramaturgical text and improvisation, embracing in performative attitude, the relationship of the actress with the public, the environment and even the food. In this review I elaborate how this environment between fiction and reality was created, raising what Féral (2015) and Sarrazac (2011) called "character in transit."

- 3638 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

KEYWORDS: staging:gastronomy:memoir

Unidos pela afinidade por formatos cênicos que incluem algum tipo de experiência gastronômica, três atores (também autores e diretores) residentes em Salvador, Bahia, conceberam, em 2012, o projeto “Um piano, o bolero e a galinha”, realizado por Huol Criações e Produções. O projeto foi contemplado com o edital Prêmio Funarte Myriam Muniz de Teatro 2012 e estreou em novembro de 2013 nos salões do Instituto Feminino, em Salvador, realizando temporadas esporádicas e participações em festivais de artes cênicas até 2016.

O projeto abarcava três espetáculos-solos, cada um sob responsabilidade de um dos artistas (Jacyan Castilho, Igor Epifânio e Paula Lice), e tinha como eixo transversal que os percorria um evento gastronômico disponibilizado ao público. Reunidos no mesmo prédio, cada solo teve na estreia uma temporada relâmpago de uma semana e era apresentado a um público restrito de 20 pessoas; durante a quarta e última semana, os três solos foram apresentados simultaneamente, em salas separadas do mesmo Instituto, criando um evento múltiplo de circulação das plateias, totalizando nesses dias sessenta espectadores por noite.

Cada um dos atores/diretores responsabilizou-se por toda parte criativa de “seu” solo, enquanto os três, somados à diretora de produção Cacilda Povoas, responsabilizaram-se pelas tarefas de produção. Tomar para si a parte criativa significava ter total autonomia para convocar a equipe de criação, que se dedicaria à concepção do roteiro ou texto dramático, da encenação e da produção do evento gastronômico que acompanharia cada um dos solos.

A unidade do projeto em torno da comida não veio por acaso. Amigos de longa data, os três atores descobriram em conversas que possuíam o desejo de investigar o poder comunicacional do ato de se alimentar em público, em comunhão com desconhecidos. Descobrir, assim, as relações possíveis entre o que se ouve e o que se come, o que se vê

- 3639 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

e o que se prova. Explorar uma cena com alto potencial de sensorialidade, tanto para quem atuasse quanto para a audiência, incluindo todos os sentidos chamados à tona no ato de comer: paladar, tato, olfato, claro, mas também visão e até audição. Todos possuíam já, na época do projeto, alguma experiência em trabalhos cênicos autorais, nos quais o entrelaçamento das funções de encenação, dramaturgia, atuação, formação e produção fosse uma constante: Paula Lice foi integrante por mais de uma década do Grupo Dimenti, de Salvador, um grupo-plataforma de ações cênicas nas fronteiras entre teatro, dança e videoarte, desempenhando papel de dramaturga, intérprete-criadora, produtora; Igor Epifânio, natural do Ceará, já era um ator com posição consolidada no cenário artístico soteropolitano, trabalhando ao lado de todos os principais diretores e companhias da cidade, em processos colaborativos e linguagens diversas. Jacyan Castilho, atriz, diretora e professora de teatro e dança com vinte anos de carreira no Rio de Janeiro, atuara em Salvador no Grupo Vilavox, do Teatro Vila Velha, em estreita colaboração com músicos, dançarinos e poetas, além de fundar a própria companhia na cidade, cuja pesquisa mantinha foco na linguagem física, e de ter dirigido vários espetáculos anteriormente.

Os três solos foram criados concomitantemente, mobilizando equipes separadas e algumas pessoas em comum (produção executiva e divulgação). Toda a preparação do projeto se deu em torno de mesas de refeição: cafés da manhã coletivos, jantarzinhos íntimos, lanches nos encontros por videoconferência. Desde a concepção do projeto, a equipe sempre teve em mente que o mote principal seria o prazer – o prazer dos sentidos, o prazer de trabalhar entre amigos e com amigos. Cada artista delineou sua metodologia de trabalho, inserida dentro dos prazos comuns. Uma mesma *chef de cuisine* e “*banqueteira*”, profissional reconhecida em Salvador e amante das artes (na condição de ex-atriz e ex-gestora de espaços culturais) foi requisitada para estruturar a parte gastronômica. Kátia Najara realizou esta parte em consonância estética e ideológica com os solos, desde a escolha do menu até a ambientação da cena.

Assim, “*Parece bolero*”, de Paula Lice, remetia à canção de mesmo nome de Chico Buarque de Hollanda, mas não a utilizava na cena. Ambientada em uma sala de aula de

- 3640 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

dança de salão (que para nossa sorte existia como tal no prédio em que estreamos), a cena apresentava Gracinha, personagem composta por Paula Lice em um misto de características de pessoas de suas relações. Gracinha seria professora de dança de salão para a terceira idade, e, a despeito do falso glamour que ostentava, era ela mesma uma solitária. Para uma vida *fake*, foi idealizado um ambiente *kitsch*, composto por louça de plástico em formato de corações vermelhos, copos de papel e guardanapos decorados com bolinhas, petiscos para beliscar falsamente finos, sendo um ponche alcóolico à base de vinho e frutas a única bebida servida ao público. Tudo, nesse ambiente em que os participantes eram convidados a tirar os sapatos e sentar-se às mesinhas espalhadas pelo espaço, lembrava os fins de baile decadentes, hora e lugar onde os sonhos se despedaçam, como o espelho com leves rachaduras que o próprio salão do Instituto Feminino oferecia. O menu só incluía petiscos à base de peixe e frutos do mar, em toscos formatos de *snacks* fora de moda, como rolinhos, barquetes, empanadas. A música era mixada ao vivo por um d.j., e Paula Lice também evoluía seguida por um canhão de luz manuseado às vistas do público. A feitura de sua cena era concreta, escancarada, desmascarada – de forma amorosamente sutil, com o mesmo olhar amoroso que era lançado à personagem.

Igor Epifânio criou o seu monólogo “*A arte de matar galinhas*” a partir do desejo de discutir o ato de comer e seu entorpecimento pela sociedade do consumo e do espetáculo. Em formato de uma aula-palestra, realizada na ampla e antiga cozinha do prédio, a cena convocava o público literalmente à mesa grande no centro da área de trabalho. Uma mesa de madeira, cheia de marcas e cicatrizes, em uma cozinha palacial arcaica – o Instituto Feminino, que hoje comporta um museu, é um antigo casarão de família aristocrata. Espremidos em meio a velas acesas, azeites aromáticos, muito vinho, pães, provando de comidas que eram feitas ou finalizadas na hora, servindo-se conforme sua vontade, o público era convidado a provar, sentir o cheiro e o tato não só de comidas e bebidas, como de incensos, peles e suores alheios, temperos e, convidada principal, uma galinha viva. Apesar do título da palestra, Ema, a mascote da cena, conseguia sempre se safar de um fim terrível – sua participação era apenas episódica. Igor lançava mão do desconforto de se ter em mãos uma galinha viva para convocar o público a

- 3641 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

pensar em sua relação perdida com a essência da comida, hoje desembalada mais do que colhida.

Um potente desenho de luz marcava as áreas desta cozinha, como as “praças” setorizadas em que trabalham os cozinheiros nos grandes restaurantes. Um certo grau de participação da plateia era requisitado, de livre acordo com sua vontade, solicitada a manusear faca para temperos, a fechar os olhos e deixarse acariciar, a servir-se de vinho sem censura, a arrancar nacos de pão com a mão, a lambuzar-se de um cuscuz nordestino e a suar perto dos vapores da panela. Adivinhava-se uma possibilidade de descontrole, de acidente, que jogava com as tensões do público, aliviado aqui e ali pelo humor da cena. (Um descontrole também, improvável, diga-se, posto que toda a equipe, incluindo das outras cenas, estava vigilante e a postos para manter a segurança). Enfim, “*L. recebe*” era o único solo cujo título não constava do título do projeto geral. Se o bolero e a galinha estavam representados neste último, o piano, elemento dominante da cena-jantar de Jacyan Castilho, marcava sua posição como síntese dessa cena. Este solo era o mais complexo em termos de execução: foi pensado como um jantar de lugares marcados para vinte convivas, composto de quatro pratos (sopa, salada, prato quente e sobremesa), acompanhado de vinho e água, em serviço à francesa. Uma mesa que evocava requintes de louças (embora degastadas) e jogos de talheres e copos, guardanapos bordados em linho, flores e castiçais pousados em toalhas de renda creme acompanhavam o décor do salão principal do Instituto Feminino, hoje dedicado a recepções de casamento. Neste, mesas e cadeiras de madeira são refletidos em amplos janelões, emoldurados por cortinas drapeadas, iluminados por um suntuoso lustre de cristal. O menu e a ambientação de Kátia Najara sugeriam uma nobreza decadente, mas real, diferente dos devaneios de Gracinha. L., ou melhor Laurita, a personagem anfitriã, recebia seus convidados em um vestido longo de crepe esverdeado, escancarando as folhas em par da porta de vidro da sala de jantar, oferecendolhes, em bandejas de prata que dois jovens garçons sustentavam, vinho espumante de boa qualidade em taças antigas de champagne, redondas, *demodée*.

Este ar um tanto decadentista era a moldura para uma cena em que a atriz Jacyan recebia seus comensais para, após o brinde sob as luzes do lustre principal, sentarem-se

- 3642 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

à mesa e ouvirem histórias. A partir da situação lúdica de tentar descobrir seu próprio nome (ou melhor, as iniciais do nome) que marcariam seu lugar, descobrir quem estaria sentado ao seu lado, bebericando um *prosecco*, o público já começava a participar do relacionamento que seria proposto para a cena: uma fricção entre a fábula de um jantar entre amigos e a realidade daquele evento-jantar; um ir e vir entre ambas. Evoluindo entre as cadeiras dos convidados com a desenvoltura de alguém acostumado a receber em seus salões, conversando com intimidade com aqueles a quem conhecia, recebendo com simpatia aos desconhecidos da plateia, a atriz J. mesclava suas memórias pessoais à personagem L. Esta, uma personagem real, senhora octogenária – e, até o momento de redação deste artigo, viva – de singular personalidade.

Laurita Mourão é filha do falecido General Olympio Mourão Filho, um dos artífices e iniciadores do Golpe Militar de 1964, ao qual sua filha se refere, é claro, como movimento revolucionário. Dona de uma personalidade forte, de criação tradicionalista e educação esmerada, embora não endinheirada, casouse (por amor, segundo a mesma) com um jovem pecuarista uruguaio, indo residir em sua fazenda no Uruguai. Com ele teve dois filhos, mas no auge de sua intensa beleza e vivacidade dos trinta anos, apaixonou-se e teve um romance com o sobrinho de seu marido, de apenas 18 anos. Desta paixão nasceu sua filha mais jovem, cuja real paternidade só foi revelada ao marido posteriormente. Com a separação, Laurita entrou para a carreira diplomática, graças aos muitos contatos do pai general, e residiu em Madri, Paris e Nova Iorque, secretariando nos Consulados. Teve, a partir daí, intensa vida amorosa, vivida e assumida livremente frente aos filhos e à família; continuou a encontrar o ex-amante esporadicamente; assumiu, como seus, os oito filhos de sua irmã falecida, que já eram órfãos de pai, levando-os para residir com ela em Paris. Para prover o sustento dos agora onze filhos menores, trabalhava também durante os fins de semana, levando turistas endinheirados aos pontos turísticos de Paris. Bastante liberal na educação dos filhos, a quem estimulava que tivessem experiências amorosas e escolhessem suas carreiras, era ao mesmo tempo bastante apegada às tradições familiares, convocando toda a prole para uma reunião familiar diária, à mesa do jantar, onde poderiam colocar os assuntos em dia, garantindo-lhe um controle geral sobre a vida familiar.

- 3643 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Amante das artes, das festas, sempre deu muitos bailes, fantasiava-se de forma exótica, frequentava a boa sociedade e adorava a arte do flerte, mulher sedutora que era. Sua expressão favorita para o ato sexual era “trocar sucos”.

Tudo isso foi revelado em duas autobiografias de Laurita Mourão a que a atriz Jacyan Castilho teve acesso, intituladas *À mesa do jantar* (1979) que deu origem à cena) e *Adeus, mãe, a gente se fala* (1984). No primeiro, memórias de seu pai, a quem atribui um fim inglório e injustiçado pós-revolução (Mourão Filho deu a partida no Golpe, marchando com suas tropas de Juiz de Fora sobre o Rio de Janeiro; mas não teve a participação relevante que sonhara no governo “revolucionário”); lembranças de seu casamento, da chegada dos “novos” filhos e muitas, muitas referências aos amantes, a maioria membros do corpo diplomático (muitos dos quais casados) e, principalmente, a seu jovem amante, de quem sempre foi enamorada. No segundo livro, as mesmas memórias se renovam, agora acrescidas das trajetórias dos filhos que seguidamente deixavam a casa.

Escusado dizer que as autobiografias causaram escândalo à época em que foram escritas, com a revelação de amantes diplomatas casados, e de uma filha bastarda. Por isso mesmo – e por um gosto um tantinho duvidoso por um estilo literário que se buscava rebuscado – não obtiveram muito sucesso. Mesmo na liberal década de 1970, Laurita soou talvez *avant garde* demais ao não proteger as elites às quais pertencia. Suas memórias foram rapidamente esquecidas, seus livros nunca tiveram muita repercussão. Talvez não caíssem bem em um meio literário alinhado com a oposição à feroz ditadura militar que então grassava no país, justamente quando a *socialite* flanava pela Europa e abria sua vida pessoal “trepidante”, como diriam os colunistas sociais da época, em uma narrativa entremeada por expressões em inglês e francês, que enfileirava em rol tanto os amantes e viagens quanto as diferentes baixelas de prata e roupas de cama.

O que não se pode negar é que a personagem real Laurita é cativante. A personagem que a senhora da sociedade construiu para si mesma enxerga a vida “através de lentes cor de rosa” (ref), sempre tornando mais excitante aquilo que para qualquer outro de

- 3644 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

nós seria, de fato, rotineiro: criar os filhos, fazer a mudança dos móveis para a casa nova, contar os talheres do faqueiro. Para proteger a privacidade das personagens reais, trocou alguns de seus nomes, divertindo-se em fazer anagramas e metáforas com os nomes originais – o que de nada adiantou, pois eram figuras conhecidas. No espetáculo, esse

“cuidado” com as aparências foi traduzido no uso somente das iniciais dos nomes, em um misto de coqueteria e falsa polidez.

O texto do espetáculo foi construído durante os ensaios, após recorrentes leituras dos livros, com seleção das partes consideradas mais importantes. Mesclada às passagens do livro, uma parte considerável do texto era improvisada a cada dia, pois incluía algum relacionamento da atriz com o público “convidado”: dependendo da intimidade conquistada pela amizade prévia ou pela empatia instantânea, a atriz cometia ou estimulava pequenas confissões; assuntos paralelos apareciam; citações e menções a acontecimentos do dia podiam ser inseridos. Nunca a plateia se viu constrangida em responder compulsoriamente, posto que lhe era oferecido inclusive a opção de apenas contemplar e comer. Havia momentos próprios apenas para isso, momentos em que Laurita saía da sala para “beber água” ou “retocar o batom”, com a recomendação bem humorada da (agora) atriz Jacyan: “Este é um momento em que vocês podem comer sem ter que prestar atenção em mim. Podem conversar entre vocês, interagir com a pessoa do lado, se quiserem”.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Fonte: Divulgação. Foto Marcio Lima.

É sobre este relacionamento entre atriz e plateia que nos debruçamos neste trabalho. Sendo a autora deste artigo também a artista que concebeu e atuou na cena, cabe agora uma reflexão sobre esse “estado de trânsito”, como chamaremos aqui, que suscitava todas as noites um estado cambiante de envolvimento entre intérprete e personagem: ora mais próxima a esta, assumindo em primeira pessoa a narrativa que o público reconhecia pertencer a Laurita; ora afastando-se desta e assumindo a narrativa – também em primeira pessoa – da performer que se apresentava naquela noite. Tal “afastamento” podia se dar pelos supracitados comentários improvisados de fator e temas ocorridos no dia; podia se dar em forma de inserção das memórias pessoais da atriz, previamente escolhidas; podia se dar pela explicitação do evento espetacular que ali então se dava, no comentário sobre o tempo do jantar, a manipulação das pausas, a criação de climas musicais. Desenvolvendo um pouco cada um destes recursos, chegamos a identificar procedimentos não de distanciamento emocional, mas talvez

- 3646 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

aqueles que promovem certo *estranhamento* no espectador (ora convidado a imergir na ação, ora surpreendido por uma ruptura em seu envolvimento), que conferem tanto um caráter epicizante quanto performativo a este tipo de atuação.

Entre o ser e o estar

A dicotomia entre o ator que simula uma identificação e aquele que assume uma narrativa, mesmo em primeira pessoa, perpassa boa parte da pesquisa teatral dos séculos XX e XXI.

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Chvéik, antes o apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que neles se metamorfoseou completamente. (BRECHT, 1978, p. 81)

A utilização de elementos épico-narrativos está presente desde o surgimento do teatro ocidental. Mesmo em sua forma canonizada clássica como tragédia e comédia, às quais Aristóteles atribui qualidades dramáticas em distinção às epopeias, ainda pode-se efetuar uma leitura híbrida dos procedimentos miméticos. Este hibridismo de formas se fez presentes séculos afora e pode ser observado de forma flagrante nas dramaturgias de Gil Vicente, Shakespeare, Wedekind, Büchner e, notadamente, Brecht, os quais vez por outra “desativam a mola dramática por cenas de relatos, intervenções do narrador [...]” (PAVIS, 1999, p 130). Por vezes subjugado pelo predomínio do diálogo como única forma dramática, como no período de surgimento do drama burguês ou drama “absoluto”, no dizer de Szondi (SZONDI, 2001), o épico ressurgiu com força a partir do final do séc XIX, atingindo com Brecht o apogeu de uma função social e reflexiva para a qual o modo mimético de representação já não dava conta.

Mas é no período pós-brechtiano que Szondi reconhece a emergência com mais força destas formas híbridas, nas escritas dramatúrgicas contemporâneas que misturam o dramático ao épico e ao lírico, constituindo uma “terceira margem”, isto é, um terceiro



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

modo poético de escrita que tenta dar conta das vicissitudes da cena moderna: um caleidoscópio de fontes, recursos e leituras do mundo, construído em camadas que se interpenetram na cena, mas não necessariamente se harmonizam nem se amalgamam.

É o que Sarrazac vai conceituar como um teatro rapsódico (SARRAZAC, 2012), de múltiplas narrativas, que não se reduz ao caráter épico, mas assume a junção de recursos teatrais e extrateatrais para promover uma fratura das unidades de ação, tempo e lugar; promovendo, portanto, a irrupção de uma forma estilística que incorpora o devir como estrutura, que deflagra uma mudança ainda em processo nas formas dramáticas. Deste conceito deriva o conceito análogo de ator-rapsodo, aquele que é capaz de promover operações de afastamento e proximidade com a narrativa, de incorporar-se a ela e comentá-la, de assumir os riscos do acaso e de deixar claro que o próprio ato de narrar é uma criação. O ator-rapsodo transita entre os eixos dramático e não-dramático, fazendo desta transitoriedade o cerne mesmo da linguagem cênica.

Seria o ato de aproximar-se e afastar-se da personagem Laurita uma assunção pela atriz Jacyan Castilho deste ator-rapsodo? Ousamos operar com esta nomenclatura porque acreditamos que, ao nomear-se L., defender seus pontos de vista e dar corpo a Laurita, ocorria um processo de empatia da atriz pela personagem (nascida também da admiração da primeira pelo feminismo atípico da outra, que empreende um fenômeno da *identificação* entre personagem e intérprete). Eram os momentos, mesmo improvisados, em que J. se metamorfoseava em L., assumindo seu vocabulário, sua linha de raciocínio, plasmando seu corpo e voz à ideologia e *modus vivendi* da outra, ainda que este corpo, esta voz e este gestual tenham sido apenas imaginados.ⁱ Por outro lado, quando se afastava da personagem, promovendo irrupções de “vida real” na cena, a atriz suscitava no público o efeito de estranhamento em relação àquela de quem já se considerava amigo íntimo. Tratavam-se de quebras na estrutura narrativa, rupturas repentinas, comentários engraçados, referências explícitas ao aqui e agora da cena; que traziam à tona os desvios dramatúrgicos que provocavam, na recepção de quem comia absorto na história (por vezes absorto só no prato), um colapso de identificação.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Sem nunca deixar uma pista de quando se referia a si mesma em primeira pessoa na condição de atriz ou de personagem, J. iniciava o jogo cênico convidando o público a assumir ele também uma personagem, a de convidado de um jantar. Em algumas ocasiões, este foi tão bem induzido a se comportar como tal que foi preciso lembrar à plateia, que se divertia em conversas paralelas e fotografias em *selfie*, que se tratava de uma cena, e que por mais que a anfitriã parecesse real, ali era tudo calculado e ilusão: a hora certa da entrada de cada prato em consonância com o texto que era dito, a relação entre o gengibre ardente da sopa e a tortura durante a ditadura militar, o momento “cinematográfico” de acender as luzes da mesa, a participação de dois jovens atores nos papéis de garçons-ajudantes (até o momento em que assumiam também partes da cena), a presença do filho da atriz ao piano, executando músicas ao vivo, desempenhando o papel de... filho da atriz estudando ao piano.

A primeira ocorrência de estranheza na cena até então usual ocorria quando a narrativa da morte do pai, já realizada por L., era refeita por J., agora referindo-se à sua própria família. Tratava-se do primeiro momento em que a plateia de convivas entendia que algo destoava naquele fio de história até então linear: duas perdas eram narradas em primeira pessoa, e não se sabia qual correspondia a quem. Aqui, J. deslizava de uma história a outra, emocionando-se “de verdade” e retirando-se em momento clímax, deixando a plateia com colheres suspensas no ar, sem saber agora se devia respeitar o luto da atriz ou comentar o luto da personagem. Este aspecto “deslizante” de uma narrativa a outra era o responsável por estes momentos de estranhamento, em que o público era levado a pensar “quem sou eu realmente aqui”, ou ainda, “o que significa este jantar”.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Fonte: divulgação. Foto Marcio Lima.

Desta maneira, o jogo de relações que se estabelecia era um jogo de equilibristas: ora o espectador era convocado a mergulhar na ficção, deliciando-se com a verve da atriz em relatar as pitorescas passagens da vida de Laurita, ora era trazido de volta à sua condição de plateia participante de um evento artificial. No primeiro caso, podia equivaler a viajar no tempo para décadas passadas, onde acontecimentos da história do Brasil, por vezes familiares, por vezes desconhecidos, atiravam-no no conflito ideológico que, na ocasião (2013), já assumia a linha de frente da polarização política da sociedade brasileira; também podia trazer para este espectador reações desagradáveis, debatendo-se entre deliciar-se com o jantar ou recusar, com estômago embrulhado, a ideologia de direita, defendida pela anfitriã, que o acompanhava. No segundo caso, podia suscitar a percepção de que, como plateia, cada pessoa presente formava uma comunidade transitória, ali reunida para vivenciar um espetáculo-jantar. Uma vez parte daquela comunidade, a cada um tocava participar, fosse pela recepção, fosse pela comunhão,

- 3650 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

fosse pela crítica, daquele drama “da vida”, do qual as lembranças e comentários da atriz eram apenas uma faceta.

O gesto do rapsodo tenta circunscrever onde o cruzamento de diferentes *desvios* dramaturgicos permite a criação de uma “dramaturgia do tempo – do tempo da vida”. Nesta dramaturgia “do tempo da vida”, os grandes acontecimentos, as grandes reviravoltas da fortuna parecem diluir-se e dar lugar aos acontecimentos minúsculos, insignificantes que instalam a confusão entre felicidade e infelicidade, onde os heróis se retiram para que o mais banal dos homens possa tomar a palavra e fazer-se ouvir, onde as pequenas catástrofes se sucedem. [...] A este novo regime do drama, que vê não como uma substituição mas antes como uma ampliação do dramático, Sarrazac chama

“infradramático” (SILVA, 2015, p.60).

Este teatro “infradramático”, no dizer de Sarrazac, é o que traz para primeiro plano as banalidades de um cotidiano, que, banhados de teatralidade, adquirem luz e sentido, capazes de mobilizar a percepção. Acender luzes sobre esta dramaturgia do banal foi tarefa de expressivos dramaturgos, mas não é sobre esta linhagem que este trabalho se debruça: é sobre o espectro de escolhas que ator-rapsodo elege para viver, fazer e narrar esta banalidade. O gesto do rapsodo, quando incorpora o acaso e a concretude espaço-temporal onde se realiza, acusando a forma como se apropria deste aqui-agora, se ancora no estado de performatividade a que Josete Féral se refere, quando lembra que, para Richard Schechener, a noção de performer implica em pelo menos três operações:

1. ser/estar (“being”), ou seja, se comportar (“to behave”);

2. fazer (“doing”). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks aos seres humanos;
3. mostrar o que faz (“showing doing”, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar). [...] É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro Performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance. (FÉRAL, 2009).

- 3651 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

É esta atitude híbrida entre ser, fazer e mostrar, que apelidamos aqui de “personagem em trânsito”. Este jogo equilibrista de estar em cena pressupõe não somente domínio de improviso, mas controle de sintonia fina do clima da cena – como um bom d.j. que precisa “sentir a pista”. Mixando, à maneira do d.j., a condução do texto com a concretude do real, a personagem em trânsito e a atriz em trânsito precisam saber identificar as melhores horas de entrar e sair de cena, “beber água ou retocar batom” para que ora a ficção, ora o real, assumam o momento. Assim chegamos a distinguir esta atuação daquela que se oferece como desmontagem aos olhos do público, ou ainda como obra em processo. Como estes, a personagem em trânsito também se oferece aberta e suscetível à observação daqueles que se dispõem a participar do processo criativo com sua atenção – o público. A diferença aqui é que a cena híbrida não supõe um desmonte das artimanhas, não elimina a elipse do drama: ela mantém o convite ao espectador para mergulhar nesta elipse, em que ele se esquece de si mesmo, mas fá-lo lembrar, esporadicamente, que sua adesão inicialmente inocente ao evento teatral lhe faz correr o risco de engasgar-se com a realidade.

Referências

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade. In *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*. Nº 8. São Paulo: PPG em Artes Cênicas - ECA/USP, 2009, p. 197-210.

MOURÃO, Laurita. *À mesa do jantar*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

_____. *Adeus, mãe, a gente se fala*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

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

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. *Poétique du drame moderne: De Henrik Ibsen a Bernard Marie Koltès*. Paris: Seuil, 2012.

- 3652 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SILVA, Alexandra Moreira. As possibilidades do drama. In: *Manual de Leitura*. Porto: TNSJ, 2015.

ⁱ A atriz nunca se encontrou ou assistiu gravações da personagem real, embora tenham trocado mensagens e se falado ao telefone por ocasião da liberação dos direitos autorais.