



SILVA, Igor de Almeida. **A teatralidade em cena**. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Universidade de São Paulo; doutorado em Artes Cênicas; Ingrid Dormien Koudela. Bolsa de Demanda Social CAPES; doutorando.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma abordagem estética do espetáculo *A Morte do Artista Popular* (2010), texto de Luís Augusto Reis, direção de Antonio Cadengue, a partir das noções de encenação e performance, .

PALAVRAS-CHAVE: teatro brasileiro: encenação: performance: análise de espetáculos

ABSTRACT

This paper presents an aesthetic approach of the performances *A Morte do Artista Popular* (2010), by Luis Augusto Reis, directed by Antonio Cadengue, based on the concepts mise en scène and performance.

KEYWORDS: Brazilian theater: mise en scène: performance: performances' analysis

Este ensaio toma como objeto de reflexão e análise a montagem de *A morte do artista popular*, texto de Luís Augusto Reis, levada à cena por Antonio Cadengue, espetáculo de conclusão do curso de formação do ator, promovido pela Escola SESC de Teatro, da unidade SESC Piedade, na cidade de Jaboatão dos Guararapes, em Pernambuco, estreado em 4 de dezembro de 2010, no Recife, no Teatro Marco Camarotti.

Supõe-se que, neste espetáculo, a noção de encenação como um “colocar em jogo”, tal como propõe Patrice Pavis (Cf. 2010), ao discutir procedimentos de encenação de textos contemporâneos, seja bastante fértil para sua abordagem analítica. A junção que Pavis faz dos termos encenação (*mise en scène*, em francês) e *performance* (do inglês), isto é, *performise* ou *mise en perf*, possibilita compreender a encenação contemporânea não apenas como estilo (ou seja, leitura pessoal e totalizante do texto), mas também como método. Em outras palavras: uma abordagem que torna o espetáculo uma reação/resposta aos estímulos e provocações lançados pelo texto. Estes parecem ser os princípios e procedimentos que norteiam a montagem de *A morte do artista popular*.

Como exemplo, pode-se acompanhar o desenvolvimento do prólogo do espetáculo: em torno de uma mesa, um personagem sem identificação, vestindo um sobretudo cinza, distribui entre os demais atores algumas folhas de papel, em uma atmosfera tensa e grave. Com figurinos em vários estilos, (embora as mulheres usem sempre longos), todos em tons do negro ao cinza, os atores portam-se de maneira hierática, olhando fixamente para frente, sem se virar para o lado nos momentos em que repassam as folhas de papel. Em seguida, começam a enunciar frases, individualmente, com dicção exagerada, a partir da indicação do ator que inicialmente distribuía aquelas folhas. De modo não habitual, com gestos largos e quase agressivos, este ator aponta com o dedo quem deve tomar a palavra, sob o acompanhamento de pequenas passagens sonoras. Em seguida, sob suas ordens, posicionam-se todos diante

de um pórtico, novamente dizendo as mesmas frases, ao mesmo tempo, de maneira caótica. Nesse momento, o ator de sobretudo cinza porta-se tal como se regesse um coro. E, de fato, é o que ele faz. Mais adiante, ao final dessa passagem, são agora regidos por uma senhora de *tailleur* cinza, que os orienta a repetir uma mesma frase duas vezes, sendo a segunda vez de modo sussurrado. Por fim, ela se apraz com o resultado obtido e convoca todos ao trabalho. O ator de sobretudo pergunta: *Shaw we dance?* (Nós danaremos? Ou vamos dançar?) Todos os integrantes desse coro sentam-se novamente em torno da mesa, com exceção de dois que sobem nela, como se ela fosse um palco, e executam uma coreografia ao estilo renascentista, com uma música instrumental que remete a uma sonoridade ibérica, mas também acompanhada por acordes de guitarra. Quando concluem a coreografia (em verdade, a atriz a interrompe de modo brusco, após ser levantada pelo ator), eles voltam a se sentar e o 2 quadro da peça se inicia.

À primeira vista,  difícil discernir no espetáculo, os elementos do drama: ao, personagem, conflito, fbula, imitação. Não há pistas *a priori* para que o espectador possa compreender o modo de funcionamento daquele microuniverso que se apresenta. No seu lugar, ações que não demonstram desencadear um processo de significação. Não há um referente explícito de mimetização, e sim vozes, ritmo, movimentos quase coreográficos. Como uma série de pulsões que levam, por exemplo, por meio da fala do ator de sobretudo, quando ele diz *Shaw we dance?*, dois atores a subirem na mesa e executarem uma coreografia de feições "renascentistas". Não há aparentemente um nexo lógico que ligue e justifique estes dois momentos: o canto coral e a dança renascentista. Percebe-se a a presença do *performer* (o ser/estar), o ato em si (fazer), e o mostrar (mostrar o que faz). E, nesse sentido, o vínculo que se estabelece com o espectador d-se pelo formalismo da cena, pelas sequências de acontecimentos que ocorrem diante do público, tal como na *performance* (Cf. FÉRAL, 2008). H uma expectativa que não advm exatamente de uma tensão dramática, mas da *atração* seguinte, da próxima *surpresa*.

O espetáculo é composto por 12 quadros, em que cada um possui o título dos itens de um projeto cultural: apresentação, objetivos, justificativa, fundamentação teórica, metodologia, cronograma, orçamento, contrapartida social, anexos etc. Não há protagonistas, as cenas alternam-se entre momentos corais e solos dos personagens. Esses solos são a exposição de determinados pontos de vista dos personagens em relação à arte e  política, quase todos de mordaz autoironia.

Cada quadro apresenta uma situação em seu clímax, sem oferecer, entretanto (ou então de modo bastante difuso), ao espectador subsídios, uma contextualização, que o permita localizar-se na trama. Retomar e compreender a fbula, os personagens e suas ações. Pois há sim um drama (mais de um inclusive), com personagens, conflito, etc. Mas este está submerso. São o espectador pode reconstituí-lo imaginariamente, mesmo que com muitas lacunas. Isso porque seu fluxo, o do drama, é todo o tempo interrompido, ocorre aos saltos. O que vemos são apenas fragmentos ou, como o autor mesmo indica, quadros, que apresentam situações provisórias, incompletas. E

essas interrupções ganham forma cênica por meio de “acontecimentos” ou “atrações”, que colocam a ação e a fábula em suspensão. Nas passagens de um quadro a outro acontecia, em alguns momentos, aquilo que o encenador e o elenco passaram a chamar de *surprises*:

Muitos foram os trabalhos e/ou conversas sobre os sonhos, com o inconsciente de cada um dos atores e atrizes: daí a presença de ações sequenciadas com certa ilogicidade, presente no processo de encenação e ausente do texto de Luís Augusto Reis. Dessa maneira, pode-se “dizer” da presença em cena de um “real” que a peça, de imediato, pretendia “mostrar”, mas que na sua fatura cênica torna-se um “outro”.

.....
[...] uma dança renascentista surge quando pensamos no cruzamento impudico de Shakespeare com Luís; um poema de Wilson Araújo de Souza – *Cadengue no Merengue* – descoberto por um dos alunos atores contagia o grupo que sente a necessidade de inseri-lo no espetáculo, o imprescindível dever que tenho em tomar medicações fez-me espelhá-las na montagem, como eco de todas as pulsações hipocondríacas desta sociedade em busca da saúde permanente; um tango argentino emerge não como salvação, mas para refletir desejos não nomeados de outras cenas teatrais. A esses fluxos do inconsciente, todos nós chamávamos de *surprises* (CADENGUE, 2010).

São então imagens quase oníricas, ou o seu contrário, que funcionam como pulsões, que explodem em cena. E, apesar de possuírem uma significação específica para seus criadores (de origem autobiográfica), não se fecham em uma única chave de sentido, nem estão exatamente vinculadas ao discurso do texto, abrindo-se às múltiplas leituras do espectador. Essas *surprises* remetem à *montagem de atrações* de Serguéi Eisenstein: “montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo de atingir um certo efeito temático final” (1983, p. 191). Trata-se de um procedimento de encenação que procura liberar o teatro da “figuração ilusionista”, inserindo no espetáculo “coisas reais” ou “segmentos figurativos” não como signos fechados, mas “como atração dotada de um grande efeito, conscientemente selecionada para uma proposta precisa” (idem, ibidem).

A princípio, o que parece estar em jogo em *A morte do artista popular* é menos a criação de uma ilusão dramática do que a busca pelo estímulo do espectador por meio do choque e da surpresa proporcionados pelas *surprises*. Por parte da encenação, portanto, não há uma tentativa demasiada de interpretação. Leitura pessoal do texto sim, não há dúvidas, mas também uma resposta ou reação do encenador e dos alunos-atores aos estímulos/provocações lançados pela dramaturgia.

Porém, para além dessas pulsões ou atrações (que possuem também, obviamente, um aspecto performático), ainda há um drama. Dois em verdade. De feições pirandellianas, *A morte do artista popular* é, em verdade, um metadrama, como designa Jean-Pierre Sarrazac (Cf. 2012, p. 106-108) essa modalidade dramática que, ao seu modo, também coloca o drama em crise. Em outras palavras: um drama dentro do outro. Ou mais especificamente, um drama debaixo do outro, pois se em Pirandello, na peça *Seis personagens em busca de autor*, seu caráter metateatral é exposto desde o princípio, em *A morte do artista popular*, sua metateatralidade oculta-se, lançando apenas

pistas muito sutis e de modo ambíguo até o desfecho da peça, quando sua verdadeira natureza é revelada: apenas teatro.

Resumindo: na trama secundária, uma comissão de especialistas é formada para o concurso de dramaturgia Palavra e Palco. Durante suas reuniões discutem-se as qualidades de algumas peças (sobretudo de uma peça “meio esquisita”, chamada *A morte do artista popular*, como diz um dos personagens, já um indício de metateatralidade e da autoironia do autor). Nessas discussões, surgem questões de ordem ética, política e estética, que sobrenadam toda a trama e desencadeiam os conflitos entre os membros da comissão até a divulgação do resultado final, quando *A morte do artista popular* fica em segundo lugar por apenas 1 décimo. Tudo num clima kafkiano, de excessiva burocracia e constante vigilância, numa clara referência não só às políticas culturais do país, mas também ao sistema político de modo geral, com suas motivações, atuações e ligações pouco lícitas. E na trama primária: uma diretora de teatro e seu assistente (ator de sobretudo e atriz de *tailleur* cinzas) ensaiam um espetáculo com aspirantes a atores. Trata-se também de uma seleção (provavelmente para ingressar numa companhia de teatro ou mesmo numa escola de teatro) onde os julgados (os atores) interpretam jurados de um concurso de dramaturgia. Como em Pirandello, uma trama espelha a outra, como duplos. Seu desfecho é cruel e irônico: nenhum dos atores é selecionado.

O que torna paradoxal o texto de Luís Augusto Reis é que não se sabe com precisão os princípios que regem seus mundos de ficção. Ou seja, onde começa e termina cada uma de suas tramas. O autor procura todo o tempo ocultar uma ficção na outra, como se em um processo contínuo de mascaramento. A encenação, por sua vez, apropria-se dos processos de espelhamento e mascaramento do texto, tomando-os como *leitmotiv*. Se o teatro dissimula a si mesmo em *A morte do artista popular*, o encenador Antonio Cadengue propõe um movimento contrário, fazendo reverberar a teatralidade do texto.

O procedimento básico da encenação é o da estilização. Os movimentos dos atores são rigidamente marcados, sendo muitas vezes quase coreográficos. Há uma difusão de efeitos teatrais e pulsões performáticas (atrações) em cena. O encenador lança no espetáculo vários signos de teatralidade que remetem inevitavelmente ao teatro e suas convenções. Na mesa, no lugar de cada ator, há uma tampa que aberta revela um espelho e embaixo um compartimento onde os atores guardam seus objetos e que, iluminado de dentro para fora, transforma aquele espaço num camarim de teatro. Essa é, inclusive, a disposição dos atores quando da entrada do público: sentados em seus lugares, com as tampas das mesas levantadas e iluminadas, concluem um último retoque da maquiagem e do cabelo, ou simplesmente olham-se fixamente através do espelho. Nesse espaço, ao fundo, há um grande pórtico vermelho e branco, cujas portas, quando abertas, servindo para entradas e saídas dos atores, revelam uma parede de espelhos, devolvendo a imagem da própria sala de espetáculos. Além disso, quando observado de frente, o formato do pórtico lembra o do palco à italiana, e suas portas remetem a cochias. A própria mesa, em diversos momentos, torna-se um palco também.

O diretor joga o tempo todo com as convenções do teatro, particularmente as do palco à italiana, como se este fosse um fantasma, um personagem onipresente no espetáculo. Outros signos que surgem são máscaras e leques. Também convenções do teatro. Tanto Oriental quanto Ocidental. Esse jogo com a imagem excessiva, com esses signos de uma teatralidade de convenção que se sobrepõem, no lugar de facilitar a leitura do espectador, entregando de imediato o jogo metateatral, torna o espetáculo ainda mais enigmático. A profusão de imagens atordoa o espectador, não orientando mas desviando e fragmentando seu olhar continuamente.

Em verdade, ele amplia o caráter metateatral do texto sobrepondo uma nova camada de ficção por meio dessa espécie de *dramaturgia visual*. A encenação toma para si o procedimento de mascaramento da ficção, tornando-se ela mesma uma máscara. Assumindo e reforçando sua teatralidade, sua natureza de puro artifício, a encenação consegue dissimular a própria ilusão que a constitui.

Referências

CADENGUE, Antonio. Algumas digressões da encenação: vigiar, olhar, escutar, formar. In: Escola SESC de Teatro/ SESC Piedade. *A morte do artista popular*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Marco Camarotti, 4 dez. 2010. (Programa de espetáculo)

EISENSTEIN, Serguéi M. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 187-198.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, n. 8, 2008.

GUINSBURG, J. (Org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*: origens, tendências, perspectivas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: CosacNaify, 2011.