

BRIONES, Héctor. **Alcances políticos do corpo da cena**: reflexões sobre o espetáculo *Sin Sangre*, do grupo chileno Teatro-Cinema. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará; professor adjunto.

## RESUMO

Desdobramento da minha tese de doutorado – “A cena como saber da perda: traços alegóricos e políticos no teatro latino-americano contemporâneo” – o presente trabalho quer continuar a indagar na(s) força(s) crítica(s) da práticas teatrais latino-americanas nas sociedades democráticas atuais. Ao serem pensadas a partir de sua multiplicidade, de sua característica micro-poética – pode-se pensar com o investigador teatral argentino Jorge Dubatti –, lançando mão da hibridização com outras artes, da fragmentação, da intertextualidade, esta práticas cênico-teatrais muitas vezes dão a perceber uma sensibilidade social à tona com uma visão instável do mundo. É isto o que se quer pensar aqui com o espetáculo chileno *Sin Sangre*, indagando como isto interfere na sua dinâmica cênica, sobretudo pela fusão que esta obra teatral realiza com a linguagem cinematográfica, apontando para um estado de perigo social, de perdas. Pode-se ler aqui uma tensa relação com o que vem sendo pensado na atualidade como ‘estado de exceção’, do modo proposto pelo filósofo italiano Giorgio Agambem ao refletir nas sociedades democraticamente protegidas.

**Palavras-chave:** teatro, cena, política e exceção

BRIONES, Héctor. **Political ranges of the scenic body**: reflections on the *Sin Sangre*, a theater piece by Chilean group Teatro-Cinema. Fortaleza: Federal University of Ceará; assistant professor. Actor and director.

## ABSTRACT

Deriving from my doctoral thesis - "The scene as knowledge of loss: allegorical and political traces in contemporary Latin American theater" - this work continues the inquiry into the force(s) of criticism within Latin American theatrical practices in today's democratic societies. Thinking from the frameworks of multiplicity, and micropoetic characteristics – as proposed by Argentine scholar Jorge Dubatti - and making use of hybridization with other arts, as well as fragmentation and intertextuality, the scenic-theatrical practices in question often allow one to perceive a social sensibility in conjunction with an unstable worldview. This is what I want to think about here with the *Sin Sangre*, asking how it unsettles the scenic regime, especially by this work's merging of theater and film, pointing to a state of social danger, and loss. One can read here a tense connection with what Giorgio Agamben has proposed as a 'state of exception' in democratic societies.

**Keywords:** theater, scene, politics, history and exception.

## RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho faz parte de uma pesquisa, em andamento, que pretende discutir a força política do corpo da cena, a partir de um articulação existente entre ‘cena, poeira e exceção’, no contexto do teatro latino-americano nestes últimos anos. Neste estudo se focalizará o espetáculo *Sin sangre*, do grupo chileno Teatro-

Cinema, o qual opera na sua encenação – este será o ponto de vista a desenvolver – um intrincado modo de teatro político que articula a tríade já referida. Vale delinear, então, ainda que brevemente, como está sendo pensada esta tripla articulação, contextualizando a trama teórica na qual se pode e quer pensar a potência das poéticas cênicas do teatro contemporâneo do continente.

Para tanto, interessa indagar na percepção simultânea e paradoxal de um limiar que instaura a cena, como uma soleira (ANTELO, 2010) que nos remete, que nos dá passagem, ao nosso tempo. Mas não se trata de uma soleira a transpor. Será possível transpor nosso tempo? E nosso espaço? Como diz Didi-Huberman, “*portamos* o espaço diretamente na carne. Espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas nossas experiências sensoriais e fantasmiais” (2010, p. 246). Este fundamento é um abismo, vertiginoso, com o qual nos defronta a cena, por isso o limiar não se transpõe, é mais, nós nos descobrimos inesperadamente nele no momento de ver a cena. Há aqui uma dupla distância operando – é a decisiva ‘secularização e re-secularização’ que Didi-Huberman realiza da *aura* benjaminiana – onde esta se evidencia paradoxalmente como *choque*, ou seja, próxima, tátil, corporal. Ao mesmo tempo evidencia um outro, longínquo, não mais metafísico e sim imanente ao mundo e ao tempo. A distância, em efeito, “*é a forma espaçotemporal do sentir*” (STRAUSS *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 162). Deste modo, o espaço “*subitamente se apresenta*, e com ele o jogo paradoxal de uma proximidade visual que advém numa distância não menos soberana, uma distância que ‘abre’ e faz aparecer” (2010, p. 247). Em que tudo isto se relaciona com a cena? Com que tipos de cenas? Que poéticas? Faz aparecer o que?

O referido misto espaço-temporal possibilita pensar nessas experiências sensoriais e fantasmiais enunciadas com Didi-Huberman, sendo precisamente isto o que a experiência do teatro do continente vai operar. O anterior permitirá delinear como se enlaça a relação entre arte e política no contexto do teatro latino-americano destas últimas décadas. Aqui a cena pode ser percebida como uma espécie de soleira. Por quê? *Sin Sangre* inequivocamente pertence a este contexto, sobretudo pela fusão que realiza na cena entre teatro e cinema. E se o espetáculo foi criticado por tomar para si um modo de diversão de fins do século XIX e inícios do século XX, por meio de efeitos cênicos que impactavam o espectador pela sua virtuosidade técnica, de aparições espectrais, de jogos cênicos e audiovisuais imersivos, é neste mesmo impulso da crítica, mas vendo-a aqui como algo poeticamente potente, que é possível pensar seu estatuto político na contemporaneidade.

*Sin Sangre*, estreada em 2007, corresponde a uma das montagens de repertório do grupo chileno Teatro-Cinema, atuante na cena teatral desse país.<sup>1</sup> Trata-se da primeira montagem desta companhia, que no entanto, advém de outro grupo muito importante no Chile, *La Troppa*, na qual estes artistas já indagavam nas possibilidades de corte, enquadramento, eclipse, flash-back, entre outros, que o cinema brinda. Em Teatro-Cinema eles investem decididamente no audiovisual, sendo o suporte cênico duas telas contrapostas sobre o palco, gerando um corredor

<sup>1</sup> Este espetáculo se apresentou no Brasil, na cidade de Londrina em 2012, em São Paulo e em Curitiba em 2009, assim como em diversos países, tais como Argentina, Colômbia, Bélgica, Itália, Coreia, entre outros.

no meio onde os atores realizam suas ações durante a peça. Nestas duas telas constantemente são projetadas imagens sobre as quais os atores que estão em cena interagem.<sup>2</sup> Isto gera uma confusão perceptiva, se o que se está se vendo em cena é um filme ou uma peça de teatro. Isto ocorre desde o início da montagem, quando se vê, por exemplo, na cena um carro antigo projetado em uma das telas, sendo dirigido por três homens, sendo que o carro é uma projeção de imagens e os homens três atores sobre o palco. Outra possibilidade desta interação ator e projeção é quando um ator toca a tela, e a imagem desta se dissolve como água dando lugar a outra imagem, passando a um outro ambiente no qual se desenvolve a trama, ou passando a uma vertiginosa sequência de imagens, dando a perceber uma queda na memória dos personagens. Juan Carlos Zagal, diretor e ator da montagem, comenta sobre esta encenação: “É como se o público olhasse por um caleidoscópio, um túnel do tempo, onde 60 anos de história desses personagens se passam de forma instantânea, direta” (2009).

Este jogo de diversas dimensões entre os corpos dos atores e as imagens projetadas, os diversos ângulos que são mostrados, a simultaneidade de imagens, foi percebido por alguns críticos como um exagerado efeito que ressalta mais pelos impacto fácil sobre o espectador, quando não, uma suspeita entrada do teatro nos domínios do cinema. Mas é justamente esta transposição de fronteiras artísticas a que interessa aqui, e sobretudo com o cinema, o que leva a uma exaltada evidência do teatro como arte da imagem (não só da palavra). Neste, o trabalho das imagens é vertiginoso, o que ressalta justamente seu caráter de exposição. O que está em jogo aqui é uma neobarroca aglutinação e proliferação incontrolada de significantes (SARDUY, 1979).

E não se trata nesta montagem somente de um cruzar de fronteiras entre teatro e cinema, há uma terceira arte aqui operando, a literatura, na sua vertente contemporânea. *Sin Sangre* está baseada no romance homônimo do autor italiano Alessandro Baricco (*Senza Sangue*, escrito em 2002). Na montagem se narra a história de uma menina que, escondida em um alçapão, é testemunha da morte do pai e do irmão por três homens. O pai foi assassinado em vingança, devido a uma guerra entre bandos ideológicos contrários em uma guerra civil recém acabada, em um país indefinido. O romance, como a peça, trata de uma história de pós-guerra, de assassinatos políticos, de vingança, de violência. Mas o que detona a trama desta história é que no dia do assassinato do pai, um dos assassinos vê a menina escondida, e sem muita explicação, e sem entender o porquê, decide não denunciá-la. Uma vez que os assassinos se retiram da casa, ateiem fogo na mesma, mas a menina não morre. Aqui a trama dá um salto temporal de cinquenta anos, onde se vê o encontro da menina (agora mulher) com o assassino do seu pai. Se chega a saber que a mesma já mandou matar os outros dois assassinos, e que será a vez deste último. Talvez, pelo fato deste tê-la salvado, ela o encara e convida a uma longa conversa em um bar, no qual é rememorado todo o passado dolorido. Se na primeira parte do romance se relata a preparação e assassinato do pai, na segunda parte se narra toda esta longa conversação desta história violentamente triste.

---

2 Ver vídeo da sinopse do *Sin Sangre* em: <http://www.youtube.com/watch?v=xNRSDtSVwI0>

Na montagem é fortemente marcada esta divisão das duas partes da história, algo que o mesmo romance faz. A primeira parte se dá em ritmo de suspense, na velocidade incerta e incômoda de um thriller. Mas a partir do encontro entre a mulher e o assassino do seu pai, todos este delirante jogo imersivo da cena dá uma brusca parada. Toda a segunda parte da montagem se dá em um bar, em uma pequena mesa com duas cadeiras, mas tornando possível ver suas lembranças, medos, abismos íntimos de medo e solidão, por meio de inúmeras imagens projetadas nas telas. A cena se torna intimista, silenciosa, como um longo diálogo-réquiem pelos seus mortos, suas perdas. Entram nos meandros da memória, abordam, como diz Zagal em uma entrevista: “uma fibra íntima na vida social e na história dos países, que é a guerra, a vingança, o ódio e a violência [...] havendo um paralelo claro com nossa história [...do Chile...] da ditadura e da pós-ditadura” (2008).

Vale ressaltar que já no romance Baricco pratica uma escrita performática, no intuito de proporcionar uma experiência psicossomática, operando uma poética da oralidade (FANTIN, 2013). Também, pela série de gestos dos personagens, descritos minuciosamente (como a posição dos pés da menina, juntos matematicamente, quando escondida no alçapão), e repetidos em diversas partes do romance, pode-se falar de uma escrita que se sabe movimento, corpo e também, imagem. Com diz Rancière, “a imagem não é uma exclusividade do visível” (2012, p. 16). De fato, segundo os integrantes da montagem aqui referida, o que lhes chamou a atenção do romance foi sua escrita cinematográfica, plena de imagens, de cortes, de elipses. O que há na montagem é justamente este fluxo corpóreo, material, ao qual sua aposta cênica dá seguimento. Um proliferação incontrolada de significantes, destacando-se sobretudo seu valor de exposição, um impacto sinestésico o espectador. O que está em jogo aqui é uma “emancipação da semelhanças em relação à representação” (2012, p. 130), como inteligentemente percebe Rancière, frente a uma visão da arte que tenta lidar com as experiências humanas extremas como sendo da ordem do irrepresentável.

Segundo Rancière, a “experiência extrema do inumano não conhece impossibilidade de representação, nem língua própria” (2012, p. 136), pensar assim é conceber a existência de um efeito de ‘propriedade’ de certos temas em relação a certos modos de formatar um ou outra obra. Aqui “se abole a fronteira entre o encadeamento dos fatos ficcionais e dos acontecimentos reais” (2012, p. 140), expressando a “ausência de uma relação estável entre mostração e significação” (2012, p. 147), o que dá mais possibilidade de construir “equivalências, de tornar presente o ausente” (2012, p. 147). É aqui onde a cena pode ser vista como uma soleira. Lugar de trânsito, um limiar, talvez como a cidade de *jehoo*, da qual fala Benjamin (1993, p. 78), onde muita gente passa, mas onde ninguém mora. Mas se ninguém mora, o que é que fica aqui?

Há algo que retrasa a passagem na soleira, provoca uma detenção, uma pausa, trata-se do capacho, e na realidade, segundo Raul Antelo, este é o “dispositivo que torna visível o limiar” (2010, p. 129), sendo a poeira “a matéria, através da qual essa instância ambivalente se manifesta” (ANTELO, 2010, p. 129). Índice do desgaste da matéria, do desgaste provocado pelo tempo, barrocamente, no perigo de tudo virar pó, ir para a sombra, para o nada. Sensibilidade atenta para com as cinzas do acontecido, sendo a poeira sinal incisivo de algo remanescente,

vestígios excluídos do tempo, da cidade, da cultura, da política, do convívio, da história. De uma ou outra maneira, é isto o que *Sin Sangre*, a partir de seu corpo cênico, sem delimitar modos de significação, deixar permear entre a cena e os espectadores, se tornando uma fenda no íntimo, na memória, no fantasmal, possibilitando novas maneiras de entender a história, a nossa história.

Aqui se encontra o vínculo, descrito aqui muito brevemente e para finalizar, com a exceção, importante para desenhar o status político que opera este teatro. A exceção na sua acepção jurídica moderna está vinculada a uma força de lei, porém sem a lei. Para salvar a ordem jurídica institucional, na iminência da catástrofe ou de algum tumulto civil, o governo suspende a Lei, porém não sua aplicação, ou seja há um impasse entre norma e execução. O que se pretende com isto é tanto salvaguardar a lei, como se esta adquirisse um teor intangível, e ao mesmo tempo, executar medidas anticonstitucionais para salvar a ordem. O que se evidencia, e aqui Agambem (2004) fará uma minuciosa pesquisa genealógica do estado de exceção, é tanto uma prática corrente do estado de exceção nas democracias atuais (tornou-se a regra), sobretudo depois da 2ª Guerra Mundial, criando um vínculo praticamente naturalizado entre a vida e a Lei, entre o vivente e o direito.

É precisamente a naturalização deste vínculo que é questionado por Agambem, que a partir de seu estudo genealógico percebe na terminologia jurídica antiga (a noção romana de *iustitium*), que o estado de exceção se dava justamente no sentido contrário, como uma suspensão da Lei, onde nenhum cidadão romano, seja magistrado ou particular, ficava com poderes nem deveres (2004, p. 72). É nesta difícil abertura onde o mundo poderia ser reconfigurado, não dependendo mais de nenhum direito normativo e centralizador. É ao trabalho de evidenciar esta não-relação entre a vida e o direito, que este pensador descobre na antiguidade, o que ele chama de política. Mas esta sofreu um eclipse, se ligou à lei. Há que se voltar a exercer a política no seu sentido de abertura entre a vida e o direito, pensa Agambem, suspensão que permitirá uma constante revisão de ambos. Pode-se dizer que é neste sentido que pode se entender o status político praticado por *Sin Sangre* e por boa parte do teatro deste continente. Estas poéticas cênicas que lidam com o fragmentário, o híbrido, mantém aberta as possibilidades de significação, gerando inusitadas maneiras de lidar com a memória histórica. No diálogo final, entre a mulher e o assassino, o que se instaura na realidade é um tom reflexivo, íntimo, da necessidade de uma atenção sensível às dores e perdas sem que seja preciso verter mais sangue.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**: Homo sacer, II, 1. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANTELO, Raul. Limiares do singular-plural. In: OTTE, George; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (orgs). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte/MG, editora Ufm, 2010. pgs. 128-158.

BARICCO, Alessandro. **Sin Sangre**. Barcelona: Anagrama, 2003.

BENJAMIN, Walter. **La dialéctica en suspenso**. Santiago, Lom ediciones, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e História da Cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

BRIONES, Héctor. **A cena como saber da perda: traços alegóricos e políticos no teatro latino-americano contemporâneo**. 204f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), PPGAC, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2011.

BRIONES, Héctor; POVOAS, Cacilda. **Trânsitos na cena Latino-Americana contemporânea**. Salvador: EDUFBA, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: editora 34, 2010.

FANTIN, Maria Célia. **Sustentação Instável: a intertextualidade em Alessandro Baricco**. 237f. Tese (Doutorado em Letras), Departamento de teoria literária e literatura comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: contraponto, 2012.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SEREY, Alejandra. **Sin Sangre: uma nueva (a)puesta en la escena de la compañía Teatro-Cinema**. Revista Sticomythia n°7, 2008, p. Disponível em: <<http://parnaseo.uv.es/ars/stichomythia/stichomythia7/indice.html>>. Acesso em: 02 set 2013.

ZAGAL, Juan Carlos. **Sin Sangre funde cinema e teatro em mistura inusitada: entrevista a Juan Carlos Zagal, diretor do Teatro-Cinema**. Curitiba, 2009. Disponível em: <<http://www.paranaonline.com.br/editoria/almanaque/news/362989/?noticia=SIN+SANGRE+FUNDE+CINEMA+E+TEATRO+EM+MISTURA+INUSITADA>>. Acesso em: 30 mai 2009.

ZAGAL, Juan Carlos. Entrevista cedida à televisão italiana, no Festival de Teatro de Nápoles; Itália, 2008. Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rWsVSb0Kiuw>>; Acesso em: 13 ago 2013.