

**TONEZZI, José.** Cena e contágio: o teatro das disfunções. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba; Professor Adjunto. Ator e Encenador.

## RESUMO

A presente reflexão decorre da pesquisa *O teatro das disfunções*, desenvolvida no Grupo Teatro: tradição e contemporaneidade, do CNPq/UFPB. Trata das anomalias em cena, entendendo por contaminação o uso de temas e elementos ligados ao corpo e ao comportamento ditos anômalos ou, ainda, o envolvimento de atores com algum tipo de disfunção. Seu conceito norteador, portanto, refere-se às anomalias que, de alguma maneira, compõem ou determinam os instrumentos cênicos, como a dramaturgia, a encenação e a atuação. Neste sentido, o texto relaciona e aborda trabalhos de três encenadores: Robert Wilson, Pippo Delbono e Peter Brook.

**Palavras-chave:** Teatro. Anomalia. Significação.

## RÉSUMÉ

Cet étude résulte de la recherche intitulée *O teatro das disfunções* (Le théâtre des anomalies), développée dans le groupe Théâtre: tradition et contemporanéité, du CNPq/UFPB. Il aborde les anomalies sur la scène, en comprenant par contamination l'utilisation des thèmes et des éléments liés à des corps et des comportements anormaux, ou encore l'implication des acteurs avec quelque sorte de anomalie. Donc, son concept se rapporte aux anomalies qui, en quelque sorte, composent ou déterminent les instruments scéniques, tels que la dramaturgie, le jeu d'acteur et la mise en scène. En ce sens, le texte énumère et discute des oeuvres de trois metteurs en scène: Robert Wilson, Peter Brook et Pippo Delbono.

**Mots clés:** Théâtre. Anomalie. Signification.

Por causa de seu efeito como código cênico e pela força de seus traços e marcas, ao incomum — ou, num sentido *freudiano*, ao estranho — adensa-se uma característica bastante própria à obra de arte pós-moderna, em que o significado “reside no espaço entre o artista e o espectador” (BAUMAN, 1998, p. 134), entendimento comungado também por Schechner (2003), ao referir-se à performance. Ademais, o corpo e/ ou comportamento fora de padrão — o que extrapola as formas e limites convencionais —, é capaz de gerar no espectador uma percepção diferenciada, seja pela surpresa diante do inusitado ou pela desconfiança e rejeição em face do que lhe soa estranho.

No caso específico da dramaturgia, entendida no sentido textual, pode-se dizer que sua relação com as disfunções ocorre desde os primórdios do teatro ocidental, uma vez que personagens clássicas como Édipo ou Tirésias já apresentavam determinados distúrbios: o primeiro era manco, e o segundo, cego. Em ambos os casos, as anomalias adensam significativos propósitos: a marca — não apenas corporal, mas também nominal — presente em Édipo, mostra-se como sinal de infortúnio, de alguém destinado à infelicidade. Já em Tirésias, a cegueira pode ser entendida como elemento que o vincula a

capacidades incomuns e sobrenaturais, como a vidência e o poder da adivinhação. No correr da história do teatro, outros tantos personagens da literatura dramática somam-se a esta categoria, dita de anômalos — loucos, deformados, monstruosos, obsessivos. Além daqueles presentes em obras originalmente criadas para a cena, como é o caso de *Ricardo III*, de Shakespeare; *Woyzek*, de Büchner; ou *Fim de partida*, de Beckett, há também os personagens advindos de romances ou contos que, comumente, acabam adaptados para a cena.

No campo da encenação, a intersecção surge no trabalho de diretores que, valendo-se de textos, temas ou da própria presença em cena de atores com corpos e comportamentos alterados, compõem algumas de suas obras. É o caso do inglês Peter Brook, do norte-americano Robert Wilson e do italiano Pippo Delbono que, por vias diferenciadas, desenvolveram experiências neste âmbito. Dentre eles, Brook talvez seja o exemplo de prática mais convencional para o caso da presente reflexão, já que realiza suas montagens a partir de obras pré-definidas. Neste sentido, sua maior contribuição foi quanto à abordagem inovadora nos campos da encenação e da atuação, calcadas num intenso jogo de atores e na essencialização do material cênico. Por sua vez, influenciados pela vivência ou contato que tiveram com os distúrbios do corpo ou da mente, tanto Wilson quanto Delbono evocam, em seus procedimentos, a prática do *bricoleur*, percebendo nas disfunções cerebrais e sensitivas uma rica matéria para a criação cênica. Ambos se valem de uma prática que valoriza a corporeidade, a espacialização e a multimodalidade cênica, decorrendo numa simultaneidade/ fragmentação do eixo narrativo, a partir de códigos e estímulos diversos.

### **Peter Brook**

Valendo-se, num primeiro momento, de obras originalmente escritas para o teatro, Brook leva à cena peças como *Rei Lear*, de Shakespeare, em 1962, e *Marat/ Sade*, de Peter Weiss, em 1965, ambas abordando o universo da loucura. Em *Marat/ Sade*, o autor baseia-se em fatos e personagens da vida real para compor situações extremamente inusitadas, como o encontro entre o Marquês de Sade e o revolucionário francês Jean-Paul Marat. Apesar de se caracterizar pelos traços de loucura da maioria de suas personagens, a peça evoca ainda a doença de pele que acometia Marat, obrigado a passar boa parte do tempo numa banheira, no intuito de amenizar sua dor. Diferentemente de *Rei Lear* — em que a obsessão pelo poder guia vários personagens e a loucura apresenta-se no comportamento do protagonista, que alterna momentos de lucidez e de desvario —, na peça de Weiss o tema da loucura se perfaz em sua representação. Trata-se de uma dupla reflexão: sobre a loucura, em si, e sobre a loucura da própria história. Após estudar os diversos tipos de demência e visitar hospitais psiquiátricos, Brook propõe improvisações aos atores, estimulando-os a explorar uma variada gama de movimentos e gestos, expressões de rosto e olhar, com e sem fala, resultando num inusitado trabalho de interpretação.

Muito tempo depois, o diretor voltaria ao universo das disfunções, desta vez com a adaptação de obras não escritas originalmente para o teatro: *L'homme*

qui... (O homem que... 1993) e *Je suis un phénomène* (Eu sou um fenômeno, 1998), ambas adaptadas para a cena por ele próprio em parceria com Marie-Hélène Estienne. A primeira trata-se de uma compilação de cenas baseadas em casos neurológicos narrados pelo médico inglês Oliver Sacks, em seu livro *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu* (Companhia das Letras, 1997). Na peça, Brook que sempre se dedicou ao desencadeamento e à fluidez cinematográfica, opta por cenas isoladas, cuja clausura denota a solidão de cada um dos pacientes, diante dos quais o médico, desolado, não pode senão expor sua perplexidade e impotência.

Em *Je suis un phénomène*, o diretor traz à cena a história de Solomon Shereshevsky, um caso de memória fenomenal descoberto e divulgado pelo neuropsicólogo russo Alexander Luria, também ele um personagem da peça. Estudado pela ciência, Solomon sofre as consequências de sua incapacidade de esquecer tudo o que vê e ouve. Ou seja, ao contrário de cérebros lesionados e diminuídos em suas possibilidades, como em *L'homme qui...*, o que se mostra aqui é um cérebro superdotado, com infinita capacidade de armazenamento e resgate de dados e imagens. Como na peça anterior, portanto, *Je suis un phénomène* mostra que as disfunções cerebrais apontam sempre para a inelutável necessidade do outro: "Lá, onde não há cura possível, apenas o homem pode amparar o homem. Lá, onde a medicina reconhece seus limites, tudo dependerá do médico. Para apaziguar por um instante o sofrimento e romper a solidão, ainda que isto signifique começar tudo de novo" (BANU, 2005, p. 247).

## **Robert Wilson**

O norte-americano Robert Wilson não apenas conviveu com o universo das chamadas anomalias, mas teve sua influência explicitada em boa parte de sua obra. Pode-se dizer, inclusive, que no âmbito da criação e da encenação a partir das disfunções do corpo e do comportamento, os trabalhos de Wilson constituem-se como referência na história recente do teatro ocidental. Ainda na universidade, ele colaborou nos trabalhos que a bailarina Byrd Hoffman desenvolvia com crianças com alterações de comportamento, acabando por interessar-se pela prática terapêutica com outros tipos de distúrbios. A partir disso, propõe-se a organizar situações para que pessoas com diferentes interesses, experiências e capacidades pudessem se encontrar, estimulando-as ao desenvolvimento da individualidade, em vez da simples transmissão de conhecimento.

Mais tarde, entre as décadas de 60 e 70, ele viria a realizar parcerias com artistas extremamente singulares, como Raymond Andrews, que era completamente surdo, e Christopher Knowles, que sofria de autismo. Ambos colaboraram na criação de alguns dos mais importantes trabalhos de Wilson, como *Deafman glance* (O olhar do surdo), de 1970; e *Einstein on the beach* (Einstein na praia), de 1976, permitindo-lhe o aproveitamento criativo daquilo que, aos olhos da sociedade, poderia ser de ordem estritamente médica. E assim, o que era tido como incapacidade ou diminuição tornava-se um efetivo elemento de expressão e de linguagem cênica.

Com cenários gigantescos e cerca de uma centena de atores, *Deafman glance* baseava-se, sobretudo, nos desenhos e imagens sugeridos por Andrews, chamando a atenção não apenas pela grandiosidade, mas também por seu sentido hermético e inacessível. Compunham a cena, imagens de rãs, anões, pirâmides e ossos de animais. Manifestações oníricas transcorriam diante de um menino, o próprio Andrews: um coelho branco, três mulheres transportando bebês, atores que dançam e realizam diversas atividades.

Por sua vez, rompendo com o código convencional de linguagem, o autista Christopher Knowles combinava fragmentos de fala de forma inovadora, tendo participado em diversos trabalhos de Wilson. Além de colaborar na concepção de *Einstein on the beach*, considerada a ópera mais influente do período pós-guerra — e sobre a qual um farto material teórico já foi produzido — ele atuou em *\$ Value of man* (*\$ Valor do homem*, 1975) e *Spaceman* (*Homem do espaço*, 1976), dentre outros. Foi com ele que o diretor norte-americano realizou seu primeiro trabalho utilizando palavras, em 1974. Wilson sempre preferiu o uso concreto das condições e singularidades de seus atores-performers a ver indivíduos comuns se fazerem deficientes em cena, reconhecendo nas disfunções uma real abertura para a descoberta e exploração de inúmeras possibilidades e elementos cênicos.

### **Pippo Delbono**

Com um teatro intrinsecamente ligado à sua própria história de vida, o italiano Pippo Delbono pode ser considerado a própria síntese de uma cena contaminada. Em 1989, descobre ser soropositivo, e alguns anos depois, que era possuidor de uma infecção na medula. Em 1997, como decorrência de um processo envolvendo internos do Hospital Psiquiátrico de Aversa, estreia o espetáculo *Barboni* (*Mendigos*), no qual se integram também artistas de rua e cantores de *rock*. A partir daí, as produções se sucedem com a constituição de um grupo de base que pouca alteração teria nos trabalhos seguintes. Integram a trupe alguns *performers* com dificuldades de ordem motora, intelectual e sensorial, que ainda hoje compõem a matéria indispensável para o trabalho criativo de Delbono. Assim como eles, o diretor vê o teatro como prática necessária, buscando na sobrevivência diária o sentido para sua existência. Desde sempre consagrados ao estudo do corpo, seus espetáculos constroem-se a partir da possibilidade poética contida nas singulares condições dos participantes.

Dentre os integrantes, estão Vincenzo Cannavacciuolo e Gianluca Ballarè. O primeiro, mais conhecido como Bobò, é surdo-mudo e sofre de microcefalia, tendo sido internado em Aversa por 45 anos. Já Ballarè é um jovem com síndrome de Down. Além deles, vários outros integrantes com singularidades acentuadas passaram ou continuam a trabalhar na companhia, cujo universo tornou-se naturalmente anômalo, em que o diferente e o anormal são elementos constitutivos.

Seu último trabalho, intitulado *Doppo la battaglia* (*Depois da batalha*, 2011), Delbono dedica-o a Bobò, em mais uma dentre tantas homenagens que lhe prestou, reiterando seu eterno agradecimento a quem o fez ver a vida e a arte

com novos olhos. Numa espécie de contraposição à frágil e singular figura de Bobò, participa do trabalho como convidada a bailarina Marie Agnes Gillot, estrela da Opéra de Paris, signo de destreza corporal. É como se o diretor-autor quisesse reafirmar a cena como terreno fértil e multifacetado, em que as diferenças podem se diluir e tornarem-se, elas mesmas, o elemento fundamental de criação. Em seu teatro, os atores devem ser capazes de evidenciar sua história de vida, de exercitar uma autoexposição. Não precisam representar papéis, mas é necessário que sejam capazes de se mostrarem verdadeiramente, sem nada esconder.

## **Conclusão**

Numa rápida análise dos exemplos apontados, é possível notar duas formas bastante distintas de se lidar com a questão das anomalias em cena. Enquanto Peter Brook prefere ter, como ponto de partida, o texto dramático previamente elaborado, valendo-se de atores comuns para representá-los, tanto Wilson quanto Delbono utilizam referências pessoais e/ ou apropriam-se das condições de seus atores-*performers* para suas criações. Seus trabalhos podem se dar tanto a partir daquilo que extraem de seus colaboradores quanto com a simples presença deles em cena. Quando em parceria com Christopher Knowles, além de sua figura naturalmente “performática”, Wilson valia-se também de sua forma singular de expressão como base estrutural para sua constituição cênica. Já Delbono sempre busca estimular Gianluca ou Bobò, por exemplo, a se colocarem em cena como parte de uma estrutura outra, que não se assenta sobre as suas características. Assim, enquanto Wilson constitui — em graus que variam de um espetáculo para outro — um sistema de significação com base na visão de mundo de Andrews e na estrutura de linguagem de Knowles, Delbono incorpora as singulares condições daqueles dois atores-*performers* a um sistema mais amplo, por ele organizado.

O que se pretende chamar a atenção com base nos procedimentos levados a efeito pelos três diretores aqui citados, é para a profícua relação entre cena e disfunção, instituída muito além de questões como a inclusão social ou ações terapêuticas. Suas obras parecem evidenciar que é no terreno estético, especialmente pela via do grotesco, que esta relação se impõe, dando margem a insondáveis possibilidades.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BANU, Georges. **Le cycle du cerveau**. In: Peter Brook – Vers um théâtre premier. Édition augmentée. Paris: Flammarion, 2005, pp. 239-290.
- SCHECHNER, Richard. **O que é performance**. O Percevejo. Rio de Janeiro, UNIRIO, Ano 11, No. 12, 2003, p. 2.550.
- TONEZZI, José. **A cena contaminada** (no prelo). São Paulo: Perspectiva, 2011.