

NOTAS (INCERTAS) SOBRE TEATRO E PÓS-MODERNIDADE OU GIANECCHINI, MARIGHELLA E GENET TOMANDO CAFÉ EM PELOTAS

Taís Ferreira*

RESUMO: Este artigo trata de questões relativas ao campo teatral inserido, enredado e imerso na pós-modernidade. Destarte, a partir de exemplos empíricos de acontecimentos teatrais contextualizados na cidade de Pelotas/RS, discute-se a convivência de diferentes gêneros, estéticas e a diversidade do campo teatral contemporâneo, explorando ligações com conceitos ligados à pós-modernidade como hibridização, diferenças e desconstrução das “verdades absolutas”. Portanto, podemos afirmar, na pós-modernidade, a existência de muitos teatros, muitos espaços e muitos públicos diferenciados constituindo o campo teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Pós-modernidade. Diversidade.

NOTES (UNCERTAINS) ON THEATER AND POSTMODERNITY OR GIANECCHINI, MARIGHELLA AND GENET HAVING A COFFE IN PELOTAS

ABSTRACT: This paper is about theatrical field inserted and immersed in postmodernity. Thus, from empirical examples contextualizing theatrical events in the city of Pelotas / RS, we discuss the coexistence of different genres, aesthetics and diversity in the contemporary theatrical field, exploring links with concepts related to postmodernity as hybridization, differences and deconstruction of “absolute truths”. Therefore, we can say, in postmodernity, the existence of many theaters, many places and many different audiences is the theatrical field.

KEY WORDS: Theater. Postmodernity. Diversity.

* Bacharel em Artes Cênicas (DAD/UFRGS). Mestre em Educação (PPGEDU/UFRGS). Profª Assistente do Instituto de Artes e Design, Departº de Música e Artes Cênicas da UFPEL. Endereço: Rua Alberto Rosa, 62 – Sala 311. Pelotas/RS 96010 770.
E-mail: taisferreira@yahoo.com.br

Recebido em: 08/01/2010 Avaliado em: 22/01/2010

TEATRO E PÓS-MODERNIDADE: NOTAS INCERTAS, PANORÂMICAS E LACUNARES

Recebi o instigante convite de escrever sobre teatro em uma revista multidisciplinar, em uma edição que tem como temática a pós-modernidade. Depois de protelar um pouco a escrita rondada por certo receio (aquele que sussurra ao pé do ouvido: “quem te autoriza a falar sobre isso, hein!?”) e de fermentar pensamentos que geraram e geram muitas questões (há muitas perguntas sem resposta neste texto), chego mais ou menos a algumas notas incertas sobre teatro e pós-modernidade, sobre o campo teatral contemporâneo em suas interrelações com aquilo que, mais do que denominar, percebemos e vivenciamos como pós-modernidade.

É importante salientar que não me atarei aqui a especificar ou a construir digressões acerca de referenciais teóricos da pós-modernidade. Não terei nenhuma pretensão de definir o que é a pós-modernidade nem de filiar-me a determinada corrente de pensamento pós-moderno. Não discorrerei acerca de autores e teorias, apenas permitirei que atravessem meu texto e sua tessitura algumas das características da(s) dita(s) pós-modernidade(s), levantadas por um cabedal de autores e autoras procedentes de diferentes campos do conhecimento: identidades híbridas e voláteis, fragmentação dos artefatos culturais e de seus sentidos, hibridização cultural, intertextualidade, polifonia, desconstrução, fim das metanarrativas fundadoras, performatividade, relações rizomáticas de poder, entre outras e mais outras e...

Pensei em construir um texto organizado de forma sistemática, repleto de categorias estanques e bem definido, lógico, com começo/meio/fim determinados. Foi então que me dei conta de que na própria estrutura, de que na forma como exporia minhas efêmeras e personalíssimas ideias sobre teatro e pós-modernidade, já estaria sendo absoluta e cartesianamente incoerente com as propostas que podem ser amparadas debaixo do guarda-chuva das manifestações teatrais na contemporaneidade, muitas das quais afiliadas aos novos modos de ser/estar e pensar o mundo atrelados à pós-modernidade.

Assim, apresentarei aqui um texto elíptico, elicoidal, lacunar e repleto de eus, de meus veres e meus sentires como pessoa de teatro. Quase que um depoimento de minhas vivências como atriz, pesquisadora, professora e, muito especialmente, como espectadora de teatro imersa e imbuída, enredada que estou nas linhas díspares, complementares, paralelas, tangenciais, curtas, longas, de diversas trajetórias, que compõem aquilo que hoje compreendemos como o campo do teatro, ou seja, aqueles acontecimentos todos que envolvem, de alguma forma, a mínima tríade composta de espectador, ator e intenção estética. Basta isso e já podemos incluir um evento, um acontecimento, na esfera daquilo que compreendemos como teatro.

Contudo, ainda temos toda uma gama de atividades do homem, ligadas a suas experiências sociais, antropológicas e culturais que são dotadas de teatralidade, de performatividade. Pradier¹ (etnociologia) e Schechner² (*performance studies*) colocam na roda-viva das pesquisas teatrais estas questões, que vão ser centro, ponto de partida e ponto de chegada de muitas das investigações práticas, teóricas e prático-teóricas no campo teatral a partir da década de 60. Mas estes seriam tópicos para uma outra discussão...

Assim, apresento ao/a leitor/a neste breve texto: 1) nenhuma pretensão de definir ou aprofundar a relação entre teatro e pós-modernidade, 2) alguma vontade de comentar a partir de minhas experiências as impressões e reflexões que me provocam estar e ser um sujeito do teatro (uma pessoa de teatro) inserido na pós-modernidade e 3) a fugaz tentativa de, lacunar e pontualmente, citar certos traços pós-modernos que permeiam produções teatrais produzidas na contemporaneidade e vinculadas à pós-modernidade. Entretanto, não farei referência aqui, necessariamente, àquele teatro que se convencionou colocar sob a alcunha de pós-dramático, ou seja, a nomenclatura que recebeu o teatro que, de alguma forma, rompeu com o teatro moderno voltando-se à construção de um teatro pós-moderno. Não me ateei ao pós-modernismo nas artes, mas comentarei as artes inseridas nas sociedades pós-modernas.

Ressalto que importantes teóricos do teatro têm se dedicado à tarefa de investigar o teatro pós-moderno. Algumas poucas obras referenciais, como o livro fundamental *Teatro pós-dramático*, de Lehmann, estão traduzidas e publicadas no Brasil. Temos aqui também pesquisadores que têm se voltado a esta temática, como Mostaço e Bäümgartel, citando aleatoriamente. Há, do mesmo modo, diversos pesquisadores, estudiosos e “fazedores” teatrais explorando as relações do teatro com teorias pós-estruturalistas e autores como Deleuze, Foucault, Derrida, Guatarri, Lyotard, entre outros. Basta passarmos os olhos sobre as bibliografias constantes nos diversos trabalhos apresentados nos congressos da ABRACE³. As vertentes das análises culturalistas vinculadas a paradigmas da pós-modernidade, como os Estudos Culturais, os estudos pós-feministas e pós-colonialistas também estão sendo alvo de relações com o teatro.

Desta forma, busco, com estes escritos panorâmicos e lacunares, propor um diálogo também com o leitor que não é vinculado diretamente ao campo teatral, refletindo sobre a diversidade de acontecimentos teatrais na contemporaneidade e de como estes se relacionam com a pós-modernidade.

1 Jean Marie Pradier, professor e pesquisador francês, ligado à universidade Sorbonne-Paris VII.

2 Richard Schechner, professor e pesquisador estadunidense, ligado à Universidade de Nova Iorque. Ver textos seus sobre os *performance studies*.

3 Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

TEATRO NA PÓS-MODERNIDADE: MARIGHELLA, GENET E GIANECCHINI EM PELOTAS

Destarte, surge a questão que mobiliza: onde está o pós-moderno no teatro? Ou é a pós-modernidade como paradigma e conjuntura que enreda todas as manifestações teatrais contemporâneas, sejam elas ou não filiadas às ditas estéticas ligadas ao pós-moderno (*performance*, *happening*, espetáculos visuais e tecnológicos, dramaturgia fragmentada e polifônica, teatro experimental/ de pesquisa etc.)?

Onde está a pós-modernidade em uma comédia de costumes com atores televisivos, num espetáculo experimental de alunos pesquisadores de uma universidade pública e em um espetáculo de teatro de rua que segue a estrutura dramática e de encenação de tragédias gregas com recursos do teatro épico e temática política de um grupo de teatro que existe há 30 anos no Brasil trabalhando com criação coletiva?

A princípio, a disparidade total, a não-conexão e a não-relação parecem ser a única forma de ligação entre eventos tão distintos. Eventos estes, no entanto, compreendidos pelo público como teatro, divulgados pela imprensa como teatro e nomeados por seus produtores como teatro. Distinguidos pelo campo e suas especificidades, convenções e linhas de distinção de outros campos sociais e culturais como teatro.

São, portanto, teatro. São? E por quê? Como?

Talvez a explicação para esta convivência da diversidade e das diferenças, dentro de determinado campo, o campo do teatro neste caso, atrelado que está ao macrocampo das artes, deva-se, justamente, às possibilidades abertas, postas e expostas pela pós-modernidade. Gostaria, portanto, de partir deste exemplo como um ponto importante para começar a pensar o teatro inserido dentro das conjunturas pós-modernas de convívio social, de construção de culturas e de capital simbólico.

Contextualizando: é domingo em uma cidade ao sul do interior do Rio Grande do Sul chamada Pelotas. A tarde está ensolarada, é outono, não faz frio, também não faz calor. A cidade foi um importante polo produtor de charque nos séculos passados, caracterizando-se como um centro sócio-econômico-cultural desta região do país, contando com uma vida social e artística intensa. Possui em funcionamento um teatro que é considerado o segundo mais antigo do Brasil (data de 1831), o Theatro Sete de Abril. Há na cidade resquícios permanentes de uma “alta cultura” que determinou gostos e estilos na cidade antes do século XX e de sua consequente derrocada econômica.

A praça central (Praça Pedro Osório) onde fica um casario antigo e imponente, com belos palacetes que constituem patrimônio histórico e cultural arquitetônico do estado e do país, que começa aos poucos a ser restaurado (como a já reformada Biblioteca Pública de Pelotas), também é margeada pelo grandioso Theatro Guarany,

que data de 1921 e pode comportar mais de 2.000 espectadores em sua plateia e galerias. A praça tem como centro o chafariz chamado Fonte das Nereidas, vindo da França em 1872, com o objetivo de fornecer água potável em barris à população.



Fonte das Nereidas, na Praça Pedro Osório desde 1872.
Fonte: <http://www.pelotas.com.br/home/default.php>

A cidade possui um Conservatório de Música, que completou 90 anos em 2008 e que teve em seus palcos importantes musicistas de todo o mundo como Bidu Sayão, Cláudio Arral, Francisco Mignone, Arthur Rubinstein, Madalena Tagliaferro, Andrés Segovia e Augustín Barrios, bem como uma Escola de Belas Artes, que completa 60 anos em 2009, e teve como mestre Aldo Locatelli (ambas escolas estão hoje atreladas à Universidade Federal de Pelotas). Pelotas foi rota de passagem de importantes companhias líricas e teatrais no século XIX e início do século XX, quando companhias de teatro de revista, de comédias de costume e de operetas e óperas apresentavam-se nos palcos pelotenses vindas do centro do país a caminho de Montevidéu e Buenos Aires, capitais dos países vizinhos. Ainda hoje, o município recebe espetáculos

da capital do estado, Porto Alegre, e do centro do país, eixo Rio-São Paulo, com determinada frequência.

Assisti, com olhos estrangeiros de quem acaba de deparar-se com o meio (cheguei à cidade há menos de quatro meses) a uma peculiar situação nesta tarde de domingo, nos arredores desta praça pitoresca, com um lindo chafariz central e árvores frondosas: Mariguella, Gianecchini e Genet poderiam ter tomado um café forte e trocado algumas palavras no balcão do afamado ponto de encontro pelotense, o tradicional Café Aquarius⁴. Dir-me-ão os leitores: o comunista e revolucionário Carlos Mariguella está morto; Jean Genet, o dramaturgo “maldito” francês, morto está e nunca andou por estas bandas orientais. E o jovem ator-galã Reinaldo Gianecchini jamais poderia recostar-se em um balcão de bar sem ser interpelado por um enxame de adolescentes em êxtase! Então, o que Pelotas, Mariguella, Genet e Gianecchini fazem juntos neste texto?

Gianecchini no Theatro Sete de Abril



Fachada do Theatro Sete de Abril, em funcionamento desde 1831.

Fonte: <http://www.turismo.rs.gov.br>

O Theatro Sete de Abril é uma casa de espetáculos que abriga funções teatrais, musicais e líricas desde 1831. Na tarde deste domingo, uma longa fila de jovens moças e moços perfumados, de senhoras bem vestidas ao lado de seus maridos grisalhos e de púberes excitados virava a esquina da quadra do teatro mais de duas horas

⁴ Ver o romance *Satolep*, de Vitor Ramil (2008), que tem como cenário a cidade de Pelotas no século XIX e seus tradicionais pontos de convivência.

antes do início do espetáculo que iria apresentar-se nesta noite no histórico palco pelotense. Durante uma hora e trinta minutos, estes ávidos espectadores esperavam deleitar-se com situações cômicas interpretadas pelos jovens atores globais Camila Morgado e Reinaldo Gianecchini, dirigidos pela veterana diva do teatro, Marília Pêra, em texto (já encenado muitas vezes em montagens de enorme sucesso de público no Brasil) do dramaturgo Alcione Araújo.

Trata-se de *Doce Deleite*, uma comédia de costumes que mantém viva no Brasil a tradição da comédia de costumes urbana, tão explorada nas primeiras décadas do século XX por histriões de primeira linha como Procópio Ferreira, Jayme Costa e Dulcina de Moraes. Temas cotidianos bem conhecidos da classe média como o adultério, as fofocas e mentiras, tratados de forma cômica e leve, garantem ao público momentos de diversão e evasão da realidade. Segundo o autor da dramaturgia em *site* do espetáculo: “Estou seguro de que você, sensível, inteligente, de mente aberta, que gosta de teatro, vai se deleitar com o que irá assistir na próxima hora-e-meia. No palco, um ator e uma atriz, jovens e reconhecidos, prometem revelar os mistérios desta caixa de ilusão. Mas, na verdade, luzes, cenários e figurinos apenas douram o mistério maior, a magia mais sutil, a essência do encantamento do teatro, que são eles próprios, atores e atrizes⁵”.



Os atores Reinaldo Gianecchini e Camila Morgado em cena no espetáculo *Doce Deleite*.

Fonte: <http://www.docedeleite.art.br>

5 Informações, imagens, sinopse e depoimentos dos envolvidos na montagem em: <<http://www.docedeleite.art.br/principal.html>>. Acesso em: 25 maio 2009.

A temática do espetáculo propõe revelar os segredos do próprio fazer teatral, mas percebe-se claramente na fala do autor que os atores e suas figuras no palco, a presentificação destes “jovens talentos” diante do público passa a ser o centro da encenação. E certamente a possibilidade de ver de perto as estrelas televisivas é um dos fortes motivos que lotou todas as apresentações do espetáculo em Pelotas e tantos outros municípios brasileiros.

Não estou aqui fazendo um julgamento de valor acerca da qualidade do espetáculo, somente esclarecendo que esquemas de produção e consumo teatrais advindos do sistema de “companhias de grandes estrelas” e “monstros sagrados” nos palcos do século XIX ainda persistem na contemporaneidade. Neste período (que vai de fins do século XVIII até meados do século XX), os espectadores lotavam teatros em todo mundo em busca da virtuosidade representativa de nomes como Sara Bernhardt, Coquelin, Eleonora Duse, os Garrick, Tommaso Salvini, João Caetano, Jayme Costa, Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, entre tantos outros.

Hoje, pode-se dizer que o público que frequenta este teatro dito “comercial” vai ao espetáculo com a finalidade de fitar (e se possível tocar) seus ídolos, de comprovar a sua existência física, já que estes passam a ser ícones hiperreais em suas vidas, ligados a uma realidade virtual (a midiática televisiva, neste caso) mais presente, viva e assídua em suas construções simbólicas do que o vizinho com o qual tomam o elevador todas as manhãs ou o colega da mesa ao lado no escritório.

Nada do que afirmo nos parágrafos anteriores tem o intuito de retomar categorias como as de “alta e baixa culturas”, que se dissolvem e imiscuem, perdem seu sentido original, se vincularmos as ideias aqui expostas a uma filiação ampla com alguns dos conceitos que norteiam aquilo que pode ser considerado como a condição pós-moderna. Compreendendo a contemporaneidade como uma tessitura complexa de linhas díspares, complementares ou não, em que mestiçagem e hibridização constituem os artefatos culturais e os sujeitos que consomem e produzem estes artefatos. Não julgo que este tipo de teatro que denomino aqui como “comédia de costumes urbana”, frequentado por um público eminentemente formado pela classe média, seja pior ou melhor do que os espetáculos dos quais tratarei a seguir: um experimento cênico de um grupo de pesquisa universitária e um espetáculo político de teatro de rua.

Sigamos, então, nesta mesma tarde de domingo, nesta mesma cidade, nesta mesma praça. No largo entre o Mercado Público, a Prefeitura e o antigo Liceu da cidade, encontram-se dois coros, que vindos de lados opostos (um da praça outro do calçadão) entoam canções que antecipam de alguma forma a ação que vai se passar, em uma espécie de prólogo. Logo após, há o batismo do herói, que nos é apresentado: Carlos Mariguella, uma das mais emblemáticas figuras na luta contra

Marighella no Largo do Mercado Público



Largo do Mercado Público de Pelotas, construção de 1847.

Fonte: <http://www.pelotas.com.br/home/default.php>

as ditaduras que assolaram o Brasil nas décadas de 50 (getulismo), 60 e 70 (ditadura militar). A saga de vida e morte do baiano, comunista e revolucionário Marighella pode nos sugerir como público um desenrolar tenso e pesaroso para a ação dramática. Teatro de cunho político e panfletário causa uma espécie de repelência nas plateias contemporâneas, que no geral, preferem o teatro como forma de evasão de suas realidades, recorrendo assim às comédias ligeiras.

No entanto, a criação coletiva da Tribo de Atuadores Oi nós aqui traveiz apresenta ao público que toma o largo em cortejo acompanhando a evolução dos coros e dos aparatos cênicos uma encenação alegórica, festiva e forte; ainda que seja teatro político e engajado. Remonta esta descrição a Brecht, que como fundador de uma estética e uma ética próprias, o seu teatro épico, propôs que diversão não rimasse com alienação, promulgando uma arte engajada que gerasse reflexão, mas que, não obstante, fosse interessante aos olhos do espectador em sua espetacularidade.

Há contraste entre luz e sombra, entre atores com presença cênica viva, cantando e tocando instrumentos ao vivo, relacionando-se diretamente com o público e o uso de elementos como máscaras, bonecos gigantes, triciclos enormes, pernas-de-pau até o grotesco carro-tanque ladeado de macacos-militares, ratos-nazistas e águias-estadunidenses que representam as ditaduras, a repressão e seus desmandos

de maneira contundente e impressionante aos sentidos. Mas há cantos, danças e passagens divertidas que encantam o público composto de estudantes e professores universitários, artistas locais e transeuntes desavisados em seu passeio dominical.



O encontro dos dois coros no prólogo de *O amargo santo da purificação*.

Fonte: <http://www.oinoisaquitraveiz.com.br>

Destarte, eu como espectadora me espanto, me encanto e me surpreendo com a mestiçagem de referências (do candomblé ao marxismo) e de formatos (da tecnologia posta a serviço da encenação aos recursos de ator como uso do corpo-voz). Olho ao redor e vejo jovens estudantes, crianças com os pais, senhoras sentadas em suas cadeiras de praia, e percebo que a surpresa é geral, beirando a comoção em determinados momentos de clímax da saga de Marighella em busca da liberdade (alegoria presentificada por uma atriz na peça).

Assim, encontrei bem ao lado da fila que se estendia para assistir ao jovem galã de novelas uma plateia sem teto, ou seja, um conjunto de espectadores díspares, de diversas proveniências e com diferentes capitais simbólicos, compartilhando um mesmo acontecimento teatral, que se trata de uma elaborada encenação permeada por conceitos, formas e estéticas que fazem referência a diversas etapas da história do teatro ocidental (tragédia grega, *commedia dell'arte*, melodrama, circo, teatro de formas animadas, *agit-prop*, teatro épico, entre outras) e trazem como temática a história recente do Brasil e as mazelas decorrentes das escolhas políticas que privaram de liberdade à população do país por quase quatro décadas no século XX.

E estas pessoas de diferentes idades, etnias, classes sociais, nível de escolaridade deixaram-se encantar por este espetáculo por quê? Se considerarmos a distância

destas temáticas e formas do cotidiano de grande parte da população, dificilmente imagináramos tamanha empatia com o espetáculo, ainda que este proponha claramente momentos de distanciamento crítico, utilizando-se de recursos do teatro épico brechtiniano a favor deste intuito.

Contextualizando, a Tribo de Atuadores é hoje um dos mais reconhecidos grupos de teatro no Brasil, existe há mais de 30 anos e foi fundado no início da década de 70 em Porto Alegre, amalgamando princípios de contestação política contra a ditadura militar e da revolta cultural então empreendida pela juventude pós-68 em seus ideais de vida comunal e liberdades política, sexual, de crenças, etc. Segue suas pesquisas teatrais nestas duas linhas: desenvolvendo aquilo que chama de “teatro de vivência”, isto é, espetáculos que têm como pressupostos de sua existência algumas das propostas artaudianas e grotowskianas e o teatro de rua, que ao lado de suas oficinas teatrais, leva a cabo o objetivo de colocar-se politicamente na sociedade através da linguagem teatral.

Percebemos então que, na condição pós-moderna, é possível que os artefatos artísticos abarquem traços que anteriormente poderiam ser considerados díspares e contraditórios em suas composições, comunicando-se com um público a princípio absolutamente heterogêneo como é o do teatro de rua, composto de “iniciados” e de “não-iniciados”, de interessados e não interessados. Inferimos, portanto, que os processos de hibridização que podem ser percebidos em praticamente qualquer artefato cultural, também estão presentes na constituição dos espectadores, que repletos de referências da mídia e das novas tecnologias da informação permitem-se ainda usufruir daquele encontro mais singelo, tendo o céu como urdimento e a humanidade como princípio, meio e fim.

Voltamos, portanto, à relação primordial ao acontecimento teatral: um ator, sua presença intencionalmente estética e um espectador. E faz-se o teatro. E faz-se a relação que, mesmo na contemporaneidade saturada de informações, de ruídos, de imagens, é aceita pelo público, que, generosamente, constrói com os atores um pacto e criam, em conjunto, em comunhão, atores e espectadores, seus significados, sentidos e sensações próprios.

Assim, a celebração para teatro de rua, criação coletiva da Tribo de Atuadores Oi nós aqui traveiz, *O Amargo Santo da Purificação* ou “uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário Carlos Marighella⁶” propõe uma encenação engajada e alegórica, em que sincretismo cultural e religioso mescla-se ao debate histórico, social e político, que, por sua vez, atinge aos mais diferentes espectadores que, misturados, lado a lado, juntos e separados, constituem as híbridas plateias sem-teto do teatro de rua na pós-modernidade.

⁶ Conforme programa do espetáculo. Maiores informações sobre o grupo em: <<http://www.oioisaquitraveiz.com.br/>>. Acesso em: 25 maio 2009.

E permito-me, na tessitura deste texto, levantar que é impossível afirmar, nos dias de hoje, banhados e imersos na pós-modernidade, que pessoas constituam um público homogêneo somente por serem provenientes de um mesmo espaço geofísico. As categorias de pertencimento identitário e de construção de subjetividades excedem em muito a localização espacial de um corpo, sendo atravessadas por linhas e constituindo trajetórias únicas, que podem cruzar-se com outras tão efêmeras e únicas.

Os discursos emergentes em cada campo do conhecimento, em cada tribo, em cada lugar, em cada cultura podem atravessar e constituir um sujeito. E como esta combinação é infinita, a singularidade dos sujeitos está assegurada neste jogo de montar e desmontar, encaixar e descartar, que compõe as identidades e subjetividades na pós-modernidade. E isso é fator fundamental a ser levado em conta quando se pensa no acontecimento teatral e na diversidade de espectadores com os quais irá se relacionar um artefato. Parece que a linguagem do Oi nós aqui traveiz, por ser ela mesma híbrida, mestiça, intertextual, repleta de citações e fragmentos, abre a possibilidade de relações para com os mais diferentes espectadores, que poderão construir as mais diferentes leituras, os mais diferentes sentidos.

Genet no Núcleo de Teatro da UFPel



Alunos-atores diante da porta de entrada no Núcleo de Teatro da UFPel.

Fonte: Arquivo do Núcleo de Teatro da UFPel

Algumas noites antes da luminosa tarde de domingo já citada, em uma noite úmida e gélida de vento sul, estreou em uma pequena sala de um prédio antigo do centro da cidade, há alguns metros de onde aconteceram os outros dois espetáculos, uma releitura de uma das mais conhecidas peça do dramaturgo francês Jean Genet, *As Criadas*.

Evocar o nome de Genet remonta, em uma primeira associação, às questões da literatura marginal do pós-guerra francês, em que as vanguardas artísticas dão espaço ao desencanto e voz aos desregrados, aos párias sociais que frequentam ambientes lúgubres e enfumaçados, que têm peles acinzentadas e olheiras profundas: travestis, prostitutas, michês, ladrões, assassinos, cafetões, homossexuais, velhos, bêbados, mendigos. Assim, em diversos de seus textos, Genet explora as questões relativas às relações de poder na sociedade contemporânea através destes personagens. E fala de um poder que perpassa indivíduos e situações sociais, migrando de um polo a outro dentro de uma mesma cena.

As Criadas é obra dramatúrgica modelar na discussão das relações de poder e de sua mobilidade, de sua efemeridade e em seu formato rizomático. As questões dos duplos, dos espelhos, das identidades múltiplas e cambiantes da pós-modernidade também estão aqui postas, principalmente na forma como se propõe a explorá-las o espetáculo experimental *Crias*.

Segundo informações fornecidas pelos participantes:

Em CRIAS os espectadores têm contato com três atores que representam três criadas, que representam outras criadas, que confrontam com ainda outras representações de madames. Não há personagem fixo para cada ator. A dramaturgia se apoia justamente na constante troca de máscaras pelos alunos-atores-pesquisadores⁷.



Alunos atores em cena no experimento cênico *Crias*, releitura de *As Criadas*, de Jean Genet.

Fonte: arquivo do Núcleo de Teatro da UFPel

⁷ Informações constantes em <<http://nucleoteatroufpel.blogspot.com/2009/05/projetocrias.html>>. Acesso em: 29 maio 2009.

Ainda que importantes teóricos do teatro como De Toro (2008) localizem Genet entre aqueles autores que antecipam o dito teatro pós-moderno em termos de dramaturgia (a fragmentação da narrativa, a intertextualidade e a desintegração do personagem propostos pela dramaturgia de Heiner Müller são considerados o princípio do pós-moderno e do pós-dramático por este teórico), as leituras contemporâneas de sua dramaturgia apresentam-nos, no geral, encenações embebidas por traços pós-modernos.

No caso de *Crias*, que cumpriu breve temporada em algumas noites de maio de 2009 nos espaços do Núcleo de Teatro da UFPel, vemos também o intuito experimental, já que “este é um espetáculo que é fruto de uma pesquisa intitulada ‘A formação do professor-artista: a reeducação do sensível’ realizada pelo coordenador do Núcleo de Teatro, professor Adriano Moraes, no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPel. Nesse espetáculo três atores experimentam elementos de duas poéticas de ator que tem um ponto em comum: a ação física orgânica como componente estruturante da criação atoral⁸”.

Neste processo de investigação, as duas poéticas citadas referem-se a Stanislávski e Grotowski, dois dos mais importantes diretores-pedagogos do século XX, responsáveis pela promoção de processos de criação em que a preparação e o treinamento do ator sobre si mesmo, sobre seu instrumento de trabalho (ou seja, ele próprio) estejam no centro do desenvolvimento dos trabalhos.

Desta forma, percebemos, em um espaço precariamente equipado, em que grupos de teatro amador e experimental vinculados à universidade têm desenvolvido seu trabalho, mais uma das possibilidades de existência da arte teatral na contemporaneidade. E, aliando ou não suas estéticas e pesquisas ao pós-moderno nas artes, apresentam às plateias desta cidade no extremo sul do sul deste país da América do Sul mais uma possibilidade de relacionar-se com o teatro em suas vertentes contemporâneas, trazendo ao público trabalhos resultantes de investigações tanto do trabalho do ator quanto formais, ligadas às estéticas de encenação e de construção dramatúrgica.

Portanto, se as verdades são histórias que inventamos e que naturalizamos e passamos a tomar como absolutas, insubstituíveis e incontestáveis, de alguma forma o teatro dito de pesquisa, ou experimental, pode apresentar aos jovens estudantes de teatro em formação e aos espectadores que o acessarem possibilidades de desconstrução, de deslocamento, de mobilidade de toda a discursividade sobre “o que é ou não o *verdadeiro* teatro”, afirmação e categorização que uma cidade com resquícios de uma “alta cultura aristocrática” ainda sente reverberar com muita força

8 Informações constantes em <<http://nucleoteatroufpel.blogspot.com/2009/05/projeto-crias.html>>. Acesso em: 29 maio 2009.

nos paralelepípedos gastos de suas vias, pisados por negros escravos, senhorinhas de sombrinha, cães sem dono, bondes elétricos, gaúchos pilchados, coches puxados a cavalo, vendedores de CDs piratas e automóveis com direção hidráulica.

REFLEXÃO FINAL: MARIGHELLA, GENET E GIANECCHINI NO CAFÉ AQUARIUS OU MUITOS TEATROS, MUITOS ESPAÇOS, MUITOS PÚBLICOS

Processos de diferenciação e diferenças, ambos presentes na constituição e no vivenciar o campo do teatro na contemporaneidade. Diversidade na cidade: convivência mútua entre o teatro dito comercial, o teatro engajado de grupo e o teatro experimental universitário em um mesmo espaço-tempo, ainda que em espaços muitos.

O “theatro”, a sala de espetáculos do século XIX, com seu lustre de cristal e seus camarotes, abriga atores reverenciados em esquemas de adoração muito peculiares ao próprio século XIX nos dias de hoje, agora tendo a televisão como principal mediação institucional a atravessar a relação entre palco e plateia. A televisão, seus programas, seus ídolos e sua discursividade metalinguística legitimam para uma grande parcela de espectadores também aquilo a que irão assistir no teatro. O teatro faz-se extensão do meio (a televisão) e possibilita a convivência com o mito. O mito que se torna “mito na sala de jantar”, apropriando-me do termo cunhado por Fischer. E reluz a dentição alva com dentes geometricamente perfilados de Gianecchini, num sorriso que mais parece amarelo...

A rua, o passeio público, abraça e engloba transeuntes, passageiros da paisagem, que se tornam plateia ao serem convidados, enredados, enlaçados, seduzidos pelas propostas dos atores. E atores, adereços e a plateia sem-teto fazem política, fazem teatro, fazem acontecer o teatro na rua. Fazem da rua palco e plateia, em um festivo e impactante evento social e sensorial. E cintila o colar de dentes de boi que carrega Mariguella, filho dos deuses africanos, guerreiro desde sempre...

A sala escura e úmida de um prédio público do centro da cidade acolhe a investigação, o querer saber, a vontade de encontrar e encontrar-se, a construção da comunhão próxima, íntima, em que cerca de 20 espectadores partilham com os alunos-pesquisadores-atores seus achados em um percurso pessoal de descobertas a partir, através e na linguagem teatral. E Genet, com um cigarro no canto da boca e um colar de pérolas no pescoço, observa recostado numa parede...

Temos aí diferentes matrizes teatrais, diferentes opções estéticas, diferentes espaços tornados espaços de comunhão teatral, diferentes espectadores, compreendidos estes como co-autores dos espetáculos. Há a coexistência destas

diferenças, que no processo mesmo de diferir-se constituem-se, sempre em relação ao outro, inevitavelmente.

E híbridos e múltiplos constituem-se também os espectadores, que diante de tamanha diversidade, veem-se obrigados a acessar seus repertórios pessoais na construção de significados e de sentidos a partir da relação com estes eventos teatrais. Assim, alguns preferirão esperar diante da porta do teatro pelo jovem galã e angariar um autógrafa, outros preferirão marejar os olhos ao ouvir as histórias de prisão do homem que lutou pela liberdade do povo brasileiro e outros tantos vão fumar um cigarro, calados, observando o poeta maldito.

Eu diria, neste encontro imaginário, que Gianecchini, Mariguella e Genet talvez não travassem longa conversaço no balcão do Café Aquarius; entretanto, possivelmente, dar-se-iam conta da presença uns dos outros e a partir destas constituiriam as suas também. Porque teatro também é aquele encontro que, de alguma forma, deixa rastro. E deste rastro pode iniciar-se outra rota...

REFERÊNCIAS

- BAUMGARTEL, Stephan. A peça histórica no âmbito das peças teatrais pós dramáticas. *Revista Fênix*, Uberlândia, MG, v. 5, ano V, n. 4, 2008. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 24 maio 2009.
- BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Orgs.). *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2008.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. *O mito na sala de jantar: discurso infanto-juvenil sobre televisão*. Porto Alegre: Movimento, 1993.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: CosacNaif, 2007.
- MOSTAÇO, Edécio. O teatro pós-moderno. In: GUINBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RAMIL, Vitor. *Satolep*. São Paulo: CosacNaif, 2008.