

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**MINYANA E A ESCRITA CÊNICA AUDIOVISUAL:
Uma Proposta de Desvelamento**

MARCILENE LOPES DE MOURA PROVOST
(MARCELA MOURA)

Rio de Janeiro
Setembro 2009

**MINYANA E A DRAMATURGIA AUDIOVISUAL:
Uma Proposta de Desvelamento**

por

**MARCILENE LOPES DE MOURA PROVOST
(MARCELA MOURA)**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre sob a orientação do Prof. Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza.

Rio de Janeiro
Setembro 2009

**MINYANA E A DRAMATURGIA AUDIOVISUAL:
Uma Proposta de Desvelamento**

por

**MARCILENE LOPES DE MOURA PROVOST
(MARCELA MOURA)**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza (Orientador – UNIRIO)

Prof. Dr. Fernando Salis (UFRJ)

Prof. Dr. José da Costa Filho (UNIRIO)

Conceito:

30 de Setembro de 2009

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Centro de Letras e Artes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

RESUMO

O presente trabalho propõe uma discussão em torno do texto teatral *André*, do dramaturgo contemporâneo francês Philippe Minyana em que a autora da dissertação, na qualidade de atriz, traduziu o texto e elaborou a proposta de uma escrita cênica intermídia. Apontam-se, nesta perspectiva, aspectos recorrentes na dramaturgia de Minyana como a musicalidade e a visualidade das palavras, a forte presença de monólogos, a noção de memória, catástrofe, sofrimento e morte. A escrita visual configura-se em imagens de vídeo, captadas em tempo real e imagens pré-gravadas, sendo ambas projetadas em dois telões acima das arquibancadas do público, dispostas uma frente à outra. Novas camadas de imagens são produzidas no chão de linóleo branco, como se este fosse uma tela sendo pintada a partir das performances realizadas com diferentes elementos como café, flores, um par de tênis, uma faca, etc. que vão deixando seus vestígios pela cena.

Apontam-se algumas relações entre o texto e a imagem no contexto desta escrita cênica e as reverberações desta experiência na atuação e na recepção do espetáculo.

Palavras-chave: Minyana; Dramaturgia Contemporânea; Palavra e Imagem; Performance Cênica; Corpo e Melancolia.

RÉSUMÉ

Ce travail propose une discussion autour du texte théâtral “André”, de l’auteur dramatique contemporain français, Philippe Minyana, à partir duquel l’auteur de la dissertation, en tant qu’actrice, a traduit le texte et a élaboré une proposition d’écriture scénique multimédia.

Dans cette perspective, sont mis en évidence des aspects récurrents dans la dramaturgie de Minyana comme la musicalité et la visualité des paroles, la présence forte de monologues, la notion de mémoire, de catastrophe, de souffrance et de mort.

L’écriture visuelle est composée d’images vidéo, captées en temps réel, et d’images pré-enregistrées, les unes et les autres étant projetées sur deux écrans placés au-dessus des gradins du public, se faisant face. De nouvelles couches d’images sont produites sur un sol de lino blanc, comme si cela était une toile peinte à partir de performances réalisées à l’aide de différents éléments comme du café, des fleurs, une paire de tennis, un couteau, etc., lesquels vont laisser leurs vestiges sur la scène.

Les diverses relations qui existent entre le texte et l’image sont montrées dans le contexte de cette écriture scénique, ainsi que les réverbérations de cette expérience au niveau du jeu de l’actrice et de la réception du spectacle.

Mots clés : Minyana ; Dramaturgie Contemporaine; Parole et Image; Performance Scénique; Corps et Mélancolie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 - MINYANA – A PALAVRA AUDIOVISUAL	13
1.1 PRIMEIRAS VISÕES DO OUTRO.....	13
1.2 A CARNE DOLOROSA DA PALAVRA.....	35
1.3 INAPREENSÍVEL OBJETO DO DESEJO.....	46
2 - REVERBERAÇÕES CÊNICAS	59
2.1 DESEJOS E APROXIMAÇÕES CONCRETAS.....	59
2.2 HIBRIDAÇÕES CÊNICAS.....	80
3 - CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO	93
3.1 GENEALOGIAS.....	93
3.2 CONSTELAÇÃO DE IMAGENS.....	104
CONCLUSÃO	122
BIBLIOGRAFIA	126
APÊNDICE – Philippe Minyana- Referências biográficas e obras	133
ANEXO A – Texto <i>André</i> (Português)	136
ANEXO B – Texto <i>André</i> (Francês)	144
ANEXO C – Plano do Cenário e especificações técnicas	147
ANEXO D – Materiais de divulgação em jornais e revistas	150
ANEXO E – Críticas do espetáculo	161
ANEXO F – Fotos da peça	166
ANEXO G – Programa da Peça	169
ANEXO H – Vídeo do espetáculo (em pasta anexa) .	

Agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para a realização deste trabalho!

Agradeço ao prof. Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza, por aceitar a orientação deste estudo e conduzir seu desenvolvimento com muita sabedoria, cuidado e generosidade;

Agradeço ao prof. Dr. José da Costa Filho, pela leitura deste trabalho e por suas valiosas sugestões na banca de qualificação, por sua voz amiga e pelo acompanhamento de minha trajetória acadêmica;

Agradeço à prof^a. Dr^a. Ângela Materno pela leitura atenta deste trabalho no momento da qualificação e por sua participação em minha formação acadêmica;

Agradeço ao professor Fernando Salis pela sua participação na minha banca de qualificação e pela leitura atenta deste trabalho;

Agradeço aos professores do programa de pós-graduação em Artes Cênicas, que contribuíram para a minha formação;

Agradeço a toda a equipe do espetáculo *André* que acreditou na proposta inicial e aceitou participar do projeto com confiança e entusiasmo, enriquecendo o processo criativo;

Agradeço aos funcionários do centro Cultural Oi futuro pelo apoio e gentileza;

Agradeço ao amigo João Cícero, pelas sugestões e incentivo;

Agradeço ao companheiro e amigos queridos, por compreenderem principalmente as ausências;

Agradeço a todos os Entes Queridos pela troca enriquecedora;

Por alguns instantes, em decorrência de uma picada ínfima, começa na minha cabeça uma febre de linguagem, um desfile de razões, de interpelações, de alocações. Não tenho mais consciência do que uma máquina automática, do que um realejo cuja manivela um tocador anônimo gira, titubeando, e que não se cala nunca.

No luto amoroso o objeto não está nem morto nem distante. Sou eu quem decide que a sua imagem deve morrer (...)
Quanto mais eu fracasso no luto da imagem, mais fico angustiado; mas, quanto mais eu consigo, mais me entristeço.
Minha tristeza pertence a essa faixa de melancolia na qual a perda do ser amado fica abstrata.

Roland Barthes
Fragmentos de um Discurso Amoroso

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho consiste no estudo de alguns aspectos da dramaturgia do autor francês Philippe Minyana, em contraponto à encenação de seu texto *André*, realizada de novembro de 2007 a março de 2008 no centro cultural Oi Futuro.

Neste projeto fui a responsável pela tradução do texto, pela concepção do espetáculo como uma experiência intermídia¹ e pela atuação. Para sua realização, pude contar com a colaboração de Christiane Jatahy na direção e dos atores Eduardo Moscovis e Jayme Morelenbaum nas imagens em vídeo, realizadas por Batman Zavareze e Fábio Ghivelder.

Tenho consciência de que esta proximidade com o objeto de pesquisa pode ser muito frutífera, mas também aponta desafios no que se refere a exercer uma postura crítica e distanciada frente à sua prática artística. Este exercício vislumbra a possibilidade de uma maior intimidade com as leis sensíveis e intuitivas da criação e a configuração de uma poética pessoal para o ator com maior autoria na cena teatral.

Através do desafio de transitar entre propostas teóricas e execução prática, pretendi também investigar a fronteira entre o trabalho do ator e o do performer que, segundo Patrice Pavis (2001, p. 284-285), não é aquele que representa mimeticamente um papel, mas o que mediante sua presença física, é o recitante que fala e age em seu próprio nome (como artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, numa relação direta com os objetos e com a situação de enunciação. Consoante com esta visão, Renato Cohen (2002, p. 100-102) aponta como características da *Performance*², a verticalização do processo criativo na expressão individual do *performer* e um processo colaborativo no trabalho com os outros artistas. A partir de sua visão de mundo, o performer cria seu roteiro e sua forma de atuação, aproximando seu discurso da *mise en scène*.

¹ Utilizaremos a seguir o termo intermídia, utilizado por Beatrice Picon-Valin (1998) e Patrice Pavis (2003) em referência à noção usada por Jürgen E. Müller na obra “Intermedialität als Provokation der medienwissenschaft”, Eikon, n.4, 1992, p. 18-19. Com o termo intermídia ele afirma a noção de integração ao invés da simples adição dos conceitos estéticos das diferentes mídias em um novo conceito, ao invés da adição de diferentes conceitos de mídia ou da ação de colocar entre as mídias obras isoladas.

² Ao falar em *performance*, utilizarei uma conceituação mais ampla desenvolvida por Roselee Goldberg, em sua obra “La performance du futurisme à nos jours”. Nesta obra ela faz um estudo histórico da *performance* e a insere formalmente como uma prática artística que começou com o movimento futurista e que desde seu aparecimento já se mostrou híbrida, contaminando e sendo contaminada pelas artes, principalmente o teatro. Desde os anos 80, a *performance* começou a confluir para experimentações mais formais, com a utilização de textos pré-existentes, assinalando uma orientação mais teatral. Explorando a liberdade da *performance*, começam a aparecer os “teatros das mídias” como os grupos “La gaia Scienza” e “falso movimento” que criam instalações abordando a linguagem do cinema. Atualmente vemos um número crescente de companhias que recorre às novas mídias como técnica de estratificação da informação e criação de cenografias audaciosas, como os diretores: Robert Lepage, Giorgio Barberio Corsetti, Matthias Langhoff, Robert Wilson, Jacques Lassalle, Patrice Chéreau, Lucian Pintilie, entre outros.

O encontro com o texto *André*, de Minyana, possibilitou a investigação a respeito do tipo de dramaturgia e de estética teatral que podem ser enriquecidos com o embate texto-imagem fazendo com que ele se torne quase imprescindível. O texto me instigou a conceber uma cena intermídia, pelo desafio de ser fortemente imagético e se apresentar como um parceiro aberto a novos jogos de significação. E o uso das imagens interessa como meio de expressão integrante da estrutura da obra e técnica de estratificação da informação, introduzindo diferentes níveis de presença, questionando as noções de real, de tempo e de espaço.

Ryngaert (Ryngaert,1998, p.66) afirma que, hoje, passamos de uma prática do teatro na qual o texto dramático estava no centro da representação, a uma prática na qual os diferentes sistemas de signos passam a ter, cada um, maior peso no trabalho final ³. De certa forma, este pensamento encontra eco nos escritos de Hans-Thies Lehmann (Lehmann,2007) sobre um teatro pós-dramático, quando este afirma que o texto se tornou mais um elemento do projeto teatral, assim como as imagens e todos os outros elementos do espetáculo.

Nas formas teatrais não dramáticas, o texto, quando encenado , é concebido, sobretudo, como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se ampliar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação. (Lehmann, 2007, p. 75-92).

Na análise da escrita cênica do espetáculo *André*, valorizarei tanto o estatuto do texto de Minyana e sua dramaturgia ainda pouco conhecida no Brasil, quanto a construção da dramaturgia visual.

Colocarei em evidência, alguns aspectos recorrentes na sua obra, detendo-me mais no texto *André*, e analisarei as opções de inserção de imagens realizadas no espetáculo e as reverberações destas nos vários elementos cênicos, inclusive no trabalho do ator e na recepção do público. Pretendo apreender a variedade das conexões, apontando as curvaturas e inflexões entre estes elementos ao formarem o labirinto da cena.

Pelo viés de uma experiência fronteira com a *performance*, como camadas superpostas de um mesmo território, minha análise dramaturgica está impregnada da prática da cena; minha tradução do texto foi a tradução de uma atriz mobilizada pela atuação e minhas análises teóricas vêm contaminadas pelos pressupostos da concepção intermídia do espetáculo, operando recortes face à minha linha de pesquisa.

³ Patrice Pavis(Pavis ,2001, p. 406-408) aponta uma posição logocêntrica, desde Aristóteles, que converte o texto no elemento primário , na estrutura profunda e no conteúdo essencial da arte dramática. Em contrapartida, aponta, no final do séc. XIX , o início de uma reviravolta da posição logocêntrica com as suspeitas em relação à palavra como depositária da verdade e a liberação das forças inconscientes da imagem e do sonho.

Philippe Minyana, cujo nome verdadeiro é Philippe Miñana, nasceu em Besançon, na França, em 1946. Ele tem mais de 30 peças editadas por Éditions Théâtrales, L'Ávant-Scène ou por Actes Sud-papiers e, a partir de 2008, passou a ser publicado pela editora l'Arche. A maioria dessas peças já foi encenada. A obra de Minyana foi bastante influenciada pelo dramaturgo e encenador Michel Vinaver, com quem já trabalhou como ator. Vinaver repensa o lugar da palavra na cena contemporânea e tenta apreender o presente, sob a forma de fragmentos de conversas, através de um fluxo de linguagem ininterrupto e encadeado.

Uma etapa importante de seu percurso artístico foi a parceria com Robert Cantarella, que encenou, em geral em colaboração com Minyana, muitas de suas peças, dentre elas *Inventaires*, que ganhou o prêmio SACD 1988 (Sociedade dos autores e compositores dramáticos) e foi indicada ao prêmio Molière, na categoria de melhor autor, contribuindo para o reconhecimento de sua dramaturgia.

No Brasil, além do texto *André*, tivemos somente a montagem de *Suíte I*, pela Companhia Brasileira de Teatro, sob a direção de Márcio Abreu. A tradução foi feita pela atriz Giovana Soar e publicada na coleção bilíngüe *Palco sur Scène* pela Imprensa Oficial de São Paulo.

O texto *André* foi editado pela Editions Théâtrales em 1993, junto às peças *Chambres* e *Inventaires* e foi traduzido para o Alemão por Frank Heibert em 1993. Foi filmado por Jacques Renard, com atuação de Hanna Schygulla e difundido na *Arte*. Foi também encenado como opereta por Marin Favre, com o Quatuor Maria Braun para o Festival de Musiques D'Ailleurs.

Neste estudo me deterei em alguns aspectos da dramaturgia de Minyana, como a musicalidade e a visualidade das palavras, a forte presença de monólogos confessionais, identidades pouco claras, bem como a noção de catástrofe, dor e decadência dos corpos e a presença da memória e dos aspectos da vida cotidiana.

Num segundo momento descreverei o processo de preparação e os ensaios do espetáculo, apontando algumas peculiaridades, como a criação das *performances* e as dificuldades enfrentadas no trabalho. Num outro momento, ao analisar os aspectos visuais da encenação, darei ênfase à configuração espacial e à diversidade de imagens produzidas em vídeo, como as captadas em tempo real, as pré-gravadas e as várias camadas das imagens produzidas no chão.

Através da análise crítica do espetáculo *André*, pretendo contribuir com algumas reflexões no que se refere à contribuição do ator frente a um projeto teatral mais autoral e colaborativo e analisar algumas possibilidades interessantes para o uso das imagens na cena,

assim contribuindo a estimular o processo contínuo de pesquisa na área de composição textual e escritura cênica. Não pretendo esgotar o estudo sobre temas de âmbito tão amplo, mas fornecer subsídios para estimular o processo contínuo de busca e pesquisa do artista frente às transformações da cena contemporânea, face às mudanças cada vez mais velozes que atingem nossa forma de ver e expressar o mundo.

1 - MINYANA - A PALAVRA AUDIOVISUAL

‘Antes de vê-lo por inteiro eu vi primeiro suas costas’

Peça *André*

1.1 PRIMEIRAS VISÕES DO OUTRO

No primeiro encontro com *André*⁴, o texto se apresentou de costas, sem facilitar um primeiro contato. Ele se mostrou como um bloco sólido de palavras sem pontuação, com alguns espaços entre certos parágrafos. Bloco de palavras estrangeiras, francesas, com seu fluxo alucinante. Ao tentar me aproximar delas, me ludibriavam dando voltas num labirinto, produzindo uma música que desviava minha atenção e faziam com que imagens viessem dançar em meus olhos.

Procurei a melhor forma de abordagem. Pensei em aplicar alguns modelos de análise apontados por Renata Pallottini (1989), levando em conta as funções de personagens e situações dramáticas determinadas por Georges Polti, W. Propp ou Étienne Souriau ou modelos de análise desenvolvidos por Christopher Russell Reaske, dentre outros. Visto ser um texto contemporâneo, pensei em usar os modelos de análise para o Teatro Contemporâneo, desenvolvidos por Pavis (2002), ou me basear no modelo actancial das investigações semiológicas.

Talvez por perceber mais características líricas e épicas que dramáticas no texto, resisti a esta abordagem analítica e intelectual e decidi partir para uma abordagem mais intuitiva e orgânica do texto, deixando a atriz passar na frente da teórica.

Comecei a ler o texto em voz alta, de forma lúdica, pronunciando as palavras em francês. Prestei atenção no volume de ar necessário para falar o maior número possível de palavras por período. Quando não conseguia terminar um bloco de texto sem pontuação na mesma respiração, percebia as nuances de sentido que apareciam em cada pausa respiratória diferente. Dependendo do fluxo de ar nos pulmões, uma nova musicalidade do texto aparecia e novos sentidos se desenhavam.

A cada vez que lia o texto em voz alta, imagens aleatórias surgiam diante dos meus olhos, às vezes ligadas ao universo textual e, às vezes, completamente dissociadas do contexto e ligadas a uma memória sensitiva, de odores e sensações. Alguns destes odores acabaram aparecendo na encenação do texto *André*: o cheiro do café, feito na hora, e o perfume francês de Muguet usado em todas as apresentações de forma exagerada. Junto a

⁴ Sempre que me referir ao texto ou ao espetáculo, usarei o nome *André* em itálico. Quando me referir ao personagem homônimo usarei ANDRÉ, em caixa-alta.

estas imagens pessoais, vinham imagens de filmes, desenhos, fotos, imagens de lugares visitados na França e pessoas conhecidas. Assim comecei a me aproximar do texto *André*, através da minha respiração, minha voz, meu ritmo, minhas lembranças e imagens.

Após reler o texto muitas vezes, fui me apegando a uma determinada musicalidade. Meu ritmo próprio e orgânico foi se delineando e se casando com o texto, fazendo com que ele respirasse com meus pulmões. Decidi então começar uma tradução do texto, devido a esta intimidade já vivenciada com ele.

Tentei reproduzir o ritmo que havia construído na língua francesa para a língua portuguesa. Ao me concentrar no ritmo, as palavras em português apareciam de forma fluída. Quando aparecia um bloqueio no fluxo, eu me dedicava a estudar várias possibilidades de tradução para que o ritmo pudesse continuar. Várias palavras sinônimas eram testadas em voz alta e uma delas era escolhida não pela melhor tradução do significado, mas por sua potência rítmica e musical.

Ao traduzir, tomei a decisão de não fazer uma definição geográfica explícita. Tentei não reproduzir nenhuma gíria ou dialeto específico de nenhuma região do país, buscando uma neutralidade, uma aproximação com minha própria fala. Apesar de ser de Goiás e ter referências da linguagem sertaneja, optei por um sotaque não definido, uma mistura de fronteiras e dialetos, uma idéia de não pertencimento, que todo imigrante vive estando fora de sua terra e sentindo que não pertence mais a ela.

A única indicação geográfica do texto, é que ANNE-LAURE vive em Haute-Loire, que segundo pesquisei, é uma região no centro da França, voltada para o cultivo da terra e a criação de animais, com uma população reduzida. Podemos encontrar nesta região pequenas fazendas, em geral cuidadas por idosos, pois os jovens partiram à procura de trabalho. ANNE-LAURE é proprietária de uma fazenda e dirige o próprio carro. Esta casa não parece ser ruim, já que, em vários momentos do texto, ela a valoriza com certo orgulho “eu bebo meu vinho na minha casa em Haute-Loire e pensei que estava feliz”. Ou mostra desconfianças quanto ao interesse de ANDRÉ por sua casa “ele amava acima de tudo a minha casa de granito”. Estas informações me levaram a procurar na tradução uma linguagem simples, sem que fosse vulgar ou muito popular ou regional.

Outro grande desafio da tradução foi lidar com a questão temporal. Sabemos pelo texto que ANNE-LAURE encontra ANDRÉ no mês de agosto, verão na França, e passa muitos anos com ele. Ela narra sua história depois que ele morre e antes mesmo de enterrá-lo: “o enterro vai ser amanhã”. Mas este tempo de vida em comum é narrado em saltos, em idas e vindas, em pensamentos sendo narrados no passado como se estivessem acontecendo no presente. O fluxo de palavras do texto caminha por vários tempos verbais e formas de

discurso direto e indireto em um curto espaço de tempo, sem pontuação, num redemoinho onde a memória e a vontade de narrar são os únicos guias. Dependendo de onde aparecesse a pausa, a lógica da frase mudava e um estranhamento era criado, dando a impressão de um erro gramatical, não fosse o tom coloquial de fluxo do pensamento. No exemplo abaixo podemos notar a variação de tempo verbal e de forma de discurso:

ANNE-LAURE - [...] Ele se abandonou eu dizia a mim mesma: incrível um homem que se abandona e é nesse exato momento em que ele se abandonou que eu fazia tudo o que devia fazer da melhor forma possível que acontecem as funestas mudanças. Ele olha sem ver ele faz seu sorriso número 2: o lábio superior puxado para a direita e o inferior ele sempre no mesmo lugar! [...] *André*⁵

Uma curiosidade em relação ao texto *André*, foi a descoberta de duas edições com textos diferentes. A edição mais antiga tinha um texto mais extenso e a mais nova mostrava um texto editado e menor. A primeira versão trabalhada, enviada da França por um amigo ator, era uma reedição de 1999 das três peças de Minyana (*Chambres, Inventaire e André*) pela editora Éditions Théâtrales.

Depois de estar trabalhando com o texto desta edição, descobri num sebo em Copacabana, a primeira edição do texto *André*, de 1993, pela mesma editora e este texto era mais extenso. O autor teve o texto publicado pela primeira vez em 1993 e depois de fazer algumas modificações, ele foi publicado novamente em 1999. Dois blocos do texto foram suprimidos da edição de 1999. O autor retirou as informações sobre as regiões e os nomes das fazendas vizinhas de ANNE-LAURE. Tais regiões e fazendas eram citadas para dizer que estavam vazias, “de uma hora pra outra a Haute-Loire ficou vazia”⁶ ou “Olhe! A fazenda de Hans e Clara de la Ponte muda [...] a dos Faux des Combet des Péaux todas mudas.”⁷ Outra informação retirada foi que entre 1972-1975 os franceses fizeram um retorno à terra, mas depois voltaram às cidades e ela havia ficado na terra porque a casa era dela e ela a amava mais que tudo: “Eu fiquei por causa da minha casa ela é minha e eu a amo mais que tudo.”⁸

Diante dos dois textos, decidi optar pela versão mais atual e mais enxuta. O texto antigo trazia muitas citações de nomes franceses, deixando o texto entendiente para o Brasil.

⁵ Il s'est laissé faire je me disais: incroyable un homme qui se laisse faire et c'est à ce moment-là où il se laissait faire que je faisais tout ce que je devais faire le mieux possible qu'il y a les funestes changements. Il regarde sans voir il fait son sourire numéro deux: la lèvre supérieure tirée vers la droite l'inférieure elle toujours à sa place!

⁶ D'un seul coup la Haute-Loire s'est vidée!

⁷ Regardez! La ferme de Hans et de Clara de la Ponte muette [...] celles des Faux des Combet des Péaux des Ronces toutes muettes.

⁸ Je suis restée à cause de la maison elle est à moi je l'aime plus que tout.

Além disso, este fragmento foi retirado da edição mais recente pelo próprio autor. Porém, os fragmentos retirados do texto antigo serviram para fornecer as poucas informações sociais sobre a região, reiterando a informação sobre a questão do êxodo rural na França, assim como no Brasil, e o isolamento geográfico e social da personagem, sua solidão e alienação.

Quando comentava que estava traduzindo um texto francês interessante, me perguntavam do que se tratava e qual era a história. Tentar resumir o texto seria empobrecê-lo. Respondia que era um texto que usava as palavras de uma forma muito original, e ouvia um grande silêncio como resposta. Decidi então fazer um pequeno resumo, mesmo sabendo que estava fazendo uma espécie de operação ingênua e castradora, devido à indiferença do autor quanto à uma construção lógica da intriga e à construção psicológica dos personagens.

ANNE-LAURE - Antes de vê-lo por inteiro André eu vi primeiro suas costas houve o 'dia das costas' como houve o dia do desembarque o dia do senhor! Era a primeira vez que via costas como estas pelo menos costas assim tão famosas[...] *André*⁹

Assim começa o texto *André*, de Minyana. Não temos nenhuma espécie de rubrica, nenhuma indicação. Só podemos saber o nome da personagem, melhor dizendo, da criatura portadora do discurso, da emissora das palavras, porque vemos o nome dela escrito uma vez antes do texto como mostrado acima. Outras informações sobre a personagem ou a intriga estão colocadas de forma quase acidental na narrativa desenhada pelas palavras.

ANNE-LAURE vive sozinha numa casa de granito na região agrária do Haute Loire, na França. São poucos os vizinhos. De manhã, costuma abrir as janelas e tomar seu café. Suas atividades diárias consistem em cuidar das cabras, das ovelhas e cultivar trigo e girassol. Um dia ela abre sua janela e vê as costas nuas de um homem, o ANDRÉ.

No dia seguinte, vê as mesmas costas nuas. Uma xícara se quebra, os corpos se encontram, eles se casam e depois se distanciam; se é que podemos dizer que foram próximos algum dia. ANDRÉ começa a mudar e essa mudança é descrita através de detalhes físicos externos: ele era branco e ficou vermelho, e se no início do casamento ele se ocupava das ovelhas, depois começou a trabalhar com produtos farmacêuticos: “ele me disse vou trabalhar com produtos farmacêuticos”. ANNE-LAURE viaja para o velório de sua mãe, sem que isso a afete profundamente: “a gente bebeu muito eu não chorei a minha mãe eu voltei pra minha casa em Haute-Loire”. Quando ela volta, descobre que ANDRÉ adotou um garoto de 14 anos, o LIONEL, “foi o serviço social que lhe entregou o garoto”. ANDRÉ

⁹ Avant de le voir en entier André j'ai vu d'abord son dos il y a eu le jour du dos comme il y a eu le jour du débarquement le jour du Seigneur! C'était la première fois que je voyais un tel dos en tous cas un dos aussi fameux[...]

continua se modificando: “Ele estava gordo ganhou quinze quilos em muito pouco tempo”, ou : “ele mudou de voz era uma voz alta uma voz que se habituou a gritar Lionel o dia inteiro a casa é grande”. Quando seu irmão morre e ela volta do velório, encontra ANDRÉ transtornado com a fuga do pequeno LIONEL com a mobylette que ganhara de aniversário. Uma noite, ao voltar da casa de vizinhos, ela toma um vinho, sozinha, na sua casa de granito e vai dormir. De manhã descobre que ANDRÉ está morto: O médico legista disse que ele não tinha sofrido o enterro vai ser amanhã. Todos estes fatos são narrados por ANNE-LAURE, em saltos temporais seguindo o fluxo de seu pensamento, construindo um labirinto em espiral. De tempos em tempos ela anuncia que uma coisa muito ruim vai acontecer e logo retoma sua narrativa cíclica, avançando um pouco a cada vez.

Depois desse resumo, pensei em fazer um estudo das estruturas ideológicas e inconscientes do texto, as estruturas narrativas da dramaturgia, análise actancial de personagens, análise semiológica, mas decidi me aproximar dele simplesmente como um parceiro de jogo. Percebi que poderia falar através dele e com ele, pois ele se deixava completar, se oferecia como corpo de palavras a serem trabalhadas e esculpidas, como uma argila nas mãos de um escultor.

O texto não parecia impor uma verdade e um sentido oculto a serem descobertos, mas apontava para vários caminhos que podiam ser percorridos. Ao invés de tentar decifrar o texto, pensei em usá-lo para desvelar minhas próprias questões, me apropriando dele. Da mesma forma em que a personagem ANDRÉ se abandonou, o texto se abandonou a mim e como ANNE-LAURE, “eu fiz tudo o que tinha que fazer da melhor forma possível”¹⁰. E o que fiz então, foi começar a falar de mim através do texto *André*, como ANNE-LAURE fala de si ao falar de ANDRÉ. Falar de mim mesma significava abordar as questões que me mobilizavam artisticamente, politicamente, filosoficamente.

O fato de eu ser imigrante, casada com um francês, e tendo a maioria dos amigos vinda de outros estados do Brasil e da França, fez com que me interessasse pela questão da integração do outro dentro de um segmento social. Na França, pude sentir de perto a questão dos imigrantes e o medo de ver a identidade social e coletiva ameaçada, enfrentado com práticas socioculturais que de certa forma, reduzem o dessemelhante, o estrangeiro, o marginal, a uma posição de exterioridade. O próprio autor, cujo nome verdadeiro é Philippe Miñana, apesar de ter nascido em Besançon, na França em 1946, era de origem espanhola, e pertencia a uma família simples, de imigrantes e operários. Seu pai e seus tios trabalhavam nas fábricas Peugeot, em Sochaux, e sua mãe possuía uma mercearia que funcionava na frente de casa.

¹⁰ Je faisais tout ce que je devais faire le mieux possible

Ao trabalhar na Ong Enda Brasil ¹¹ na favela da Maré e depois na comunidade de Rio das Pedras, pude também vivenciar a questão da imigração do ponto de vista da exclusão econômica, da segregação e dos contínuos movimentos de chegada e partida de volta à terra natal e conseqüente prejuízo escolar dos alunos.

Eric Landowski (2002) em seu livro “Presenças do outro” estabelece uma análise sociosemiótica, na qual analisa formas de alteridade, dinâmicas identitárias e topografias de grupos ou classes. Ele esboça um modelo teórico que tenta cobrir a diversidade dos modelos de relação entre um grupo qualquer e o que ele atribui a si mesmo como o seu “Outro”. Ele analisa formas de admissão do “outro” e as relações intersubjetivas e sociais como uma série de transformações dinâmicas. Ao analisar as mídias e as imagens publicitárias, ele avalia que no mais das vezes o sujeito se faz presente a si mesmo por uma adesão a um ritmo exterior ou a uma relação imaginária com um puro simulacro. Apesar de me parecerem em alguns momentos um pouco categóricas, estas análises foram muito interessantes para a constituição de um imaginário social e imagético que fui integrando de forma muito pessoal no projeto, fazendo uma ligação metafórica entre a personagem ANDRÉ e a idéia do “outro” como a figura singular do estranho e do inquietante, que ameaça e ao mesmo tempo atrai. “O outro”, como uma idéia do marginal, do imigrante, do diferente. ANDRÉ como o ‘outro’ que vem se instalar junto ao grupo majoritário, ou seja, que vem se instalar na “casa” de ANNE-LAURE.

Apesar da obra de Landowski tratar principalmente do confronto de culturas entre grupos sociais que diferem pela língua ou por crenças ou costumes, e se dedicar a pensar as diferentes formas possíveis da relação entre um “sujeito coletivo” e o “outro”, estabeleci um paralelo entre algumas destas análises e o universo interpessoal apresentado na relação amorosa de ANNE-LAURE e ANDRÉ.

ANDRÉ se apresenta a princípio “de costas”. Primeiramente é “visto” por ANNE-LAURE e só depois se vira e tem a consciência de que está sendo visto. Para ANNE-LAURE, ele se apresenta como a estranheza do diverso, como um acidente topográfico visto de sua janela e que não se dá a ver em sua totalidade, fazendo com que passe a ser visualmente esqueteado para ser decifrado como imagem a ser integrada à sua paisagem habitual. ANDRÉ desencadeia desconfiança, repulsa e, ao mesmo tempo, curiosidade e atração, em razão de sua própria alteridade. Justamente por ser “Outro”, apresenta-se como

¹¹ Organização não governamental sem fins lucrativos, criada em 1998 na cidade do Rio de Janeiro. Tem como missão contribuir para a garantia e ampliação dos direitos da cidadania, fortalecendo o protagonismo dos grupos populares. A ENDA (Environnement et Développement du Tier monde) faz parte de uma rede que articula outras ENDAS em países latino-americanos, africanos e asiáticos, que desenvolvem com total autonomia atividades voltadas para o desenvolvimento sustentável.

ameaça. A forma visual e simplista como ANDRÉ é percebido, como simulacro de caráter exagerado ou estereotipado, o “Homem das costas”, levou-me a pensar num meio cômodo para resolver um problema da própria identidade, uma identidade que se define como um reflexo invertido de uma imagem mal-articulada do outro.

Aceitar uma representação do “outro” desprovida de consistência, como uma justaposição de closes de imagens e clichês, como fabricação, faz com que ele se torne privado de carne e de vida real.

Estas reflexões me levaram a questionar a noção de como podemos ver o outro como uma identidade sem espessura, bidimensional, como imagens pré-fabricadas, projeções de um “eu” que vê o que decide ver e que vê o “outro” como uma imagem projetada, como uma abstração.

Para Jameson (1981, p. 115) o outro é mau porque ele é o outro, o alienígena, o diferente, o estranho, sujo e não familiar. O mal é caracterizado por qualquer coisa diferente do eu, e que, por isso mesmo, parece constituir uma ameaça real e urgente à própria existência do eu. Como arquétipos do outro temos o estrangeiro, o bárbaro, o alienígena, a mulher, o judeu, etc. A estes conceitos Eric Landowski (2002, p. 3-25) acrescenta que o outro simboliza a estranheza diante de nós, ao nosso lado, ou talvez em nós mesmos, pois o outro não é somente o estrangeiro, o marginal, o excluído, mas é também o termo que falta, o complementar indispensável e inacessível, o objeto de desejo, aquele, imaginário ou real, cuja evocação cria em nós a sensação de uma incompletude ou o impulso de um desejo, porque sua não presença atual nos mantém em suspenso e como que inacabados, à espera de nós mesmos.

José Gil em seu ensaio “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro” afirma que as diferentes formas do outro tendem para a monstruosidade, pois contrariamente ao animal e aos deuses, o monstro assinala o limite “interno” da humanidade do homem. O monstro não é senão a desfiguração do mesmo no outro. É o mesmo transformado em quase outro, estrangeiro a si próprio. É uma demência do corpo, uma loucura da carne. O monstro atrai por sua indiscernibilidade entre o devir-outro e o caos, entre a potência de saúde e vida e as regiões mórbidas e mortíferas. A monstruosidade é um diagrama do caos, e o caos é um desencadeador de forças muito atrativo, portanto o outro atrai pela proximidade do desconhecido e do caos. O fascínio pelo monstro mostra o fascínio pelo limite do desaparecimento do humano e conseqüentemente da morte.

Para dominar o caos interno e as pulsões eróticas desnorteadoras despertadas pelo encontro com o outro, ANNE-LAURE lançou mão de abstrações. Num impulso apolíneo, ela transformou o outro em abstrações visuais, e em categorias: “O homem das costas”, “o

homem do sorriso” . Ela o cataloga em abstrações, ela o narra, o filma, o dissecar, para que, depois de morto, não ofereça mais risco.

Em sua primeira obra “A origem da tragédia”, Nietzsche (1992) aponta o impulso dionisíaco, como a tendência ao êxtase, que produz a descarga das energias vitais acumuladas, satisfazendo a necessidade de embriaguez espiritual. E a vontade de condensar a energia vital dos desejos e dos sentimentos em formas bem delimitadas, equilibrando seus contrastes e diminuindo seus conflitos latentes ou manifestos, é apresentado como o impulso apolíneo.

Podemos fazer aqui um paralelo entre o apolíneo e o impulso de abstração, que tende a reduzir e a suprimir, nas representações, o aspecto orgânico e vital. A abstração é uma disposição para a forma, alimentada por um sentimento inibidor da vitalidade, um impulso empenhado em dominar uma realidade caótica e hostil. A palavra “abstrair” (lat.:abstrahere) significa separar, dividir, partir; “abstrato” significa o não-sensível, e também o simples, o unilateral, o imóvel. Hegel (1947) entende a abstração, sobretudo, como uma atividade mental por meio da qual se efetua uma separação ou singularização de um aspecto particular de uma totalidade concreta. Este tipo de abstração próprio do entendimento, solapa a realidade de sua riqueza. Na acepção hegeliana, o pensamento abstrato é um modo de considerar um objeto sem respeitar a complexidade que o constitui. O pensamento abstrato reduz o todo à parte, fixando-o segundo uma ou mais de suas propriedades. Quando este tipo de pensamento repousa sobre o outro, retirando-o do mundo humano e tratando-o como coisa ou imagem, vemos a configuração de todas as formas de preconceito, pois o feixe de intrincadas relações que constitui a essência humana é destruído no momento em que alguém passa a ser identificado segundo uma única propriedade, como a epiderme, indumentária ou genitália.

Desta forma, o olhar de ANNE-LAURE sobre o outro é um olhar apolíneo e abstrato, um olhar que tenta organizar e domesticar o caos dionisíaco que ameaça fazer uma erupção de seu próprio desejo. O olhar dela deixa ANDRÉ sempre em visibilidade, ela cria pontos de foco no seu corpo e no seu próprio discurso para tentar buscar uma subjetividade objetiva que a ajude a entender sua própria queda e a afrontar suas sombras desconhecidas. Com seu olhar centralizador, ela tenta mantê-lo sob controle, tenta mantê-lo em visibilidade contínua. Ao mesmo tempo, ela tem o controle sobre si mesma, através do poder que confere ao olhar do outro, como os vizinhos : “ Eu saí imediatamente os vizinhos da fazenda ao lado me olham eu também olho pra eles e eles silêncio [...]”.¹²

¹² Je suis ressortie aussi séc ceux de la ferme à côté étaient dehors à me regarder moi aussi je les regarde et eux silence [...]

A este respeito, Foucault (2007) ao analisar a obra ‘O Panopticon’, de Jeremy Bentham, editado no séc. XVIII aponta para um modelo espacial do mesmo e do outro, no qual o outro é habitado pelas figuras da loucura, da sexualidade, da morte e do diabólico e , como instância de poder sobre este “outro”, ele aponta, dentre outros aspectos, a questão da visibilidade dos corpos, dos indivíduos e das coisas por meio de um olhar centralizado. O poder pode se exercer pelo simples fato de que as coisas serão sabidas e as pessoas serão vistas por um tipo de olhar imediato, coletivo e anônimo. Um poder que não tolera regiões de escuridão, exercendo-se por transparências, numa dominação por “iluminação”. Ele fala do olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acaba por interiorizá-lo, a ponto de observar a si mesmo.

A princípio, o monólogo é de certa forma um olhar único, centralizado, um ponto de vista. É a afirmação de uma solidão, da ausência do interlocutor, do ‘outro’ com quem se poderia interagir. No monólogo não existe o outro a quem falar ou não se espera uma fala do outro. O monólogo pressupõe o poder e o monopólio da palavra. Quem fala sozinho escolhe seus outros, ele convoca quem ele quiser no momento em que ele quiser; ele é dono de sua palavra e faz a reconstituição da palavra do outro na medida em que for interessante para seu discurso próprio.

Mas paradoxalmente, o monólogo é sempre para um “outro” ausente, ou morto, ou a si mesmo sendo visto como outro. Ou então é uma fala dirigida diretamente ao público sem o anteparo bem construído de uma ficção estabelecida, seguindo a versão mais arcaica dos “faladores” - como no caso de Dario Fo - ou dos “rapsodos” que iam de cidade em cidade “cantar” poesias.

O texto *André* é um monólogo, ou seja, uma história narrada por uma só pessoa, ou seja, um ponto de vista único. Um só olhar vê o personagem ANDRÉ e uma só voz o narra, sob um só ponto de vista. Só conhecemos a versão de ANNE-LAURE sobre o “Outro” que é apresentado de forma muito própria, um pouco fantástica e ameaçadora. A identidade de ANDRÉ, os primeiros encontros, os anos vividos em comum incluindo a presença de Lionel, o filho adotado, ficam numa região de penumbra onde o leitor não tem o poder da visão. O olhar de ANNE-LAURE é um olhar que está atuante o tempo todo, que deixa ANDRÉ em visibilidade o tempo todo, é um olhar em busca de um saber ou de um controle, mas que por incapacidade própria , não consegue ser centralizado, não consegue apreender o todo e se perde nos detalhes.

É através do seu discurso que ela tenta centralizar e dar uma ordem aos fragmentos produzidos pelo olhar, mas também é traída pelas palavras e ANDRÉ fica livre para ser conhecido por aqueles que queiram individualmente olhá-lo de seu ponto de vista. De certa

forma, o olhar e o discurso de ANNE-LAURE não dão conta da complexidade da vivência experimentada, e suas palavras tentam iluminar e ordenar um caos indefinido, seu caos dionisíaco. Ela tenta converter sua subjetividade potencializada em algo objetivo, em uma forma abstrata. Tenta fazer a objetivação do eu sob seu próprio olhar.

O leitor nunca poderá saber quem foi ANDRÉ e o que de fato aconteceu a ele, nem mesmo eu me atrevi e construir uma imagem fixa e totalizante de ANDRÉ. Optei, então, por fazer algumas escolhas, que seriam juntadas às escolhas de ANNE-LAURE e deixariam espaços para outros agenciamentos de significados pelo espectador na encenação desejada. Pensei que a encenação deveria mostrar a fragilidade dos discursos, dos olhares totalizantes e a ambigüidade das imagens. Gostaria de mostrar como um ponto de vista único pode ser redutor e mostrar a riqueza de se abrir espaços para questionamentos e interferências de outras possibilidades de visão. O desafio ao usar imagens, seria justamente deixar este espaço em aberto, promovendo mais ambigüidades ainda, incitando uma postura ativa e crítica por parte do público, que duvidando das imagens e dos discursos, procuraria encontrar seu próprio ponto de vista, construindo sua própria imagem para ANDRÉ e para a história de ANNE-LAURE.

As primeiras peças de Minyana se passam na província, seu meio social de origem, com temas familiares. Entre elas : *Fin d'eté à Baccarat, Premier trimestre*, etc. Elas ainda possuem alguns traços clássicos como a fábula mais desenhada e personagens mais individualizados, mas já mostram certos traços de ambigüidade quanto à forma dramática, lacunas no texto ou excessos de palavras e problematizações do tempo.

Num segundo momento, ele começa a afirmar alguns traços próprios mais radicais na sua dramaturgia, renunciando a uma visão global e sistemática do mundo, deixando entrever um quadro fragmentário, com forte presença de monólogos, imagens e esboços de personagens. O tempo e a memória atuam como propulsores da reflexão e do monólogo e a ligação com os mortos é uma forma de se manter vivo. Mesmo quando encontramos alguma espécie de diálogo, ele se apresenta como uma troca intersubjetiva, mas com aspectos épicos e forte lirismo. Ele é estabelecido por personagens que parecem estar falando sozinhos ou que não se escutam, sendo na maioria das vezes pequenos monólogos intercalados. A comunicação com o 'outro' aparece como um problema, uma dificuldade.

Segundo uma tipologia dos monólogos apresentada por Patrice Pavis (2001, p.247-248), podemos aproximar os textos de Minyana do monólogo interior, onde o recitante emite de qualquer maneira, sem preocupação com lógica ou censura, os fragmentos de frases que lhe passam pela cabeça e também do monólogo lírico, como um momento de reflexão e de emoção de uma personagem que se deixa levar por confidências.

Podemos também fazer aproximações de sua escrita com os monodramas do séc. XVII, definidos como peças com um personagem de quem se explora as motivações íntimas, a subjetividade ou o lirismo, ou com características dos monodramas escritos no século XX descritos como um tipo de representação dramática onde há um esforço para reduzir tudo a uma visão única de uma personagem, onde o mundo aparece como a personagem o vê.

As peças *Chambres*, *Inventaires e André*; publicadas no mesmo volume pela Éditions Théâtrales, têm como característica comum, a presença de monólogos construídos pela memória e ditos diretamente ao receptor numa ânsia de confissão íntima: monólogos intercalados sem interação entre personagens no caso de *Chambres* ou *Inventaires*, ou um só monólogo como no caso de *André*.

Nestes monólogos, todo o passado ressurge sob o prisma da memória, através de uma associação de palavras e imagens mais que de idéias organizadas. Estas peças são povoadas por seres solitários que se mostram através de um fluxo ininterrupto e desordenado de palavras direcionadas a um auditório que as escute. O sentido nasce justamente deste desfile de palavras banais à imagem das vidas que elas restituem.

Na peça *Chambres*, seis habitantes de uma cidade industrial chamada Sochaux (mesma cidade onde o pai e os tios de Minyana trabalhavam na Peugeot) tentam desesperadamente, como ANNE-LAURE, entender que detalhe fatal fizera com que tudo desse errado.

O texto é formado por seis monólogos justapostos, cinco mulheres e um homem, cada um em um quarto de Sochaux. Cada monólogo não tem nada em comum com o outro, do ponto de vista da narrativa, além da solidão traduzida pelo isolamento que é representado espacialmente pelo quarto, *chambre*, de cada um. O mesmo isolamento é transfigurado espacialmente na *casa de granito* de ANNE-LAURE, onde vive sozinha na região quase deserta do Haute-Loire, na França.

Em cada quarto, encontramos uma pessoa diferente: KOS, que narra a procura por seu irmão BORIS, morto num hangar da fábrica Peugeot; ELISABETH, que queria se tornar *miss* para concorrer com as *misses* América; ARLETTE conta que se tornou infanticida porque queriam tomar-lhe seu Lulu; SUZELLE, fala de sua filha que não era sua filha mesmo, e TITA narrando os abusos sexuais sofridos por ela. Assim estas pessoas vão narrando, uma de cada vez, sua pequena tragédia íntima. Como ANNE-LAURE no texto *ANDRÉ*, elas realizam uma espécie de reconstituição de um trauma, de uma memória, diante de uma platéia. Através de imagens e objetos da memória, vão construindo um inventário de suas vidas diante do público.

TITA – E ele já tinha começado pouco a pouco a colocar seu sexo lá onde devia mamãe tinha pobres bochechas ela tinha curiosamente perdido as bochechas de uma só vez era uma mulher que tinha sido loira com as formas charmosas e com bochechas
(*Chambres*)¹³

A peça *Inventaires*¹⁴, é uma espécie de *reality show* ou programa de auditório, onde as três mulheres, JACQUELINE, ANGELE e BARBARA, diante de um microfone ou câmera de TV, participam de um “duelo da palavra”, numa série de monólogos intercalados.

Um casal de apresentadores, Eve e Igor, conduzem o programa e determinam o fluxo e a ordem da narração das três mulheres de *Inventaires*. As interrupções são uma prova para desestabilizar as candidatas ou uma forma de censura quando os detalhes começam a ficar muito íntimos ou escabrosos. Na rubrica é informada somente a existência de diferentes sinais sonoros e luminosos que dão a palavra às candidatas e o semi-círculo onde as candidatas se apresentam. Estas poucas rubricas representam uma exceção nas peças de Minyana. Ele não usa rubricas em quase nenhuma peça e quando as usa é só para indicar a quem a ‘personagem’ está se dirigindo, quando das raras vezes em que se dirige a alguém, porque na maior parte do tempo, ela fala para o público.

Portanto, as regras da maratona são simples: falar sob o comando, sem interrupção, evocando lembranças e momentos importantes, sem perder o fio da narrativa com as interrupções e sem hesitação. Não importa a veracidade do discurso, mas a habilidade com as palavras, a velocidade, a massificação. O ato de narrar, no contexto da competição se transforma num fim em si mesmo, o *como narrar* é mais importante do que *o que narrar*. O ato de narrar, se aproximar ou afastar do microfone é a única ação em toda a dramaturgia. Mas, apesar da ausência de intriga no sentido dramático e da acumulação desordenada de lembranças, cada monólogo, mesmo bruscamente interrompido, se organiza numa certa lógica das narrativas populares mais clássicas, como: apresentação, complicação e certa forma de resolução.

JACQUELINE- Boa noite eu nunca me separei desta bacia foi nela que eu cuspi meus pulmões e minha vida mudou porque eu cuspi

¹³ Tita – .. et lui avait déjà commencé petit à petit à me mettre de force son sexe là où il faut maman avait des pauvres joues elle avait bizarrement plus eu de joues d’un seul coup c’était une femme qui avait été blonde avec des formes de la coquetterie et des joues [...]

¹⁴ Esta peça foi encenada em outubro de 1987 no *Théâtre de la Bastille*, em Paris, sob a direção de Robert Cantarella. Em 1990, este texto foi adaptado para a tv sob a direção de Jacques Renard, uma espécie de documentário ficcional, com as atrizes Florence Giorgetti, Judith Magre e Edith Scob. As atrizes participavam desta encenação de Cantarella, só que num supermercado, como se fosse um programa ao vivo, com os consumidores do supermercado sendo transformados em atores improvisados que participavam do programa. Este material está disponível no consulado francês, dentro da coleção ‘*Du théâtre à l’écran*’.

nela e não em outro lugar no banheiro ou na pia porque é minha bacia preferida na qual lavava meus legumes [...] (*Inventaires*)¹⁵

Diante do microfone e da televisão, nenhuma das mulheres de *Inventaires* têm qualquer tipo de relação com a outra, a palavra é egocêntrica, fundada no desejo de expressão, e apesar de ser direcionada diretamente ao público, não tem esperança de convencê-lo.

Estas peças apresentam características recorrentes nos textos de Minyana, como a forte presença de monólogos e formas breves, com uma palavra sonora e imagética dita de forma direta e frontal para o público, a presença da morte e do sofrimento, do humor sarcástico e de uma frieza monótona aparente que mascara uma sensibilidade viva.

Minyana aborda seus temas de forma labiríntica, girando ao redor, criando superposições seriais e variações de sentidos. Além de monólogos, Minyana trabalha muito com textos-partitura que ele chama de livros de ópera (*Gang, Leone, Anne-Laure et les fantômes*). Outras peças (*Habitations, Portraits, Description*), são quase que simplesmente comentários de fotos, leituras de cartas ou descrição de documentos. O lugar acordado à presença do livro, das fotos, das cartas ou qualquer objeto de comentário, sustenta a memória e funciona como elemento mediador do sofrimento.

As três peças: *Les Guerriers, Volcan e Où vas-tu Jérémie?*, editadas pela Éditions Théâtrales alternam longos monólogos com pequenos diálogos e têm a guerra e o sofrimento como temas. Na peça *Les Guerriers e Volcan*, os raríssimos diálogos tem a função de relançar os monólogos, fazendo perguntas ou pequenas intervenções. Tanto a peça *Volcan* como *Où vas-tu Jérémie?* São divididas em cenas curtas, sendo que algumas delas são compostas só de monólogos, outras híbridas e algumas cenas completamente dialógicas. Em *Où vas-tu Jérémie*, os cinco monólogos são chamados de ‘cantos’ e pertencem ao personagem JÉRÉMIE e tem em geral uma única página, intercalados com outras cenas com títulos de lugares: *África, Oriente Médio, Perto da Arábia*.

A peça *Le couloir*, editada sozinha pela mesma editora em 2004, também é dividida em cenas nas quais Minyana intercala monólogos de uma página chamados comentários, que são ditos por uma testemunha, com cenas onde se alternam monólogos e pequenos diálogos, numa estrutura parecida com a peça *Où vas-tu Jérémie*. O texto *Le Couloir* fala da volta ao lar de um irmão que saiu da prisão. Ressurgem os erros de cada um, as figuras do

¹⁵ Bonsoir je ne me suis jamais séparée de cette cuvette c'est là que j'ai craché mes poumons et ma vie a changé pourquoi j'ai craché là plutôt qu'ailleurs aux cabinets ou dans l'évier parce que c'est ma cuvette préférée j'y lavais mes légumes ...

passado e os parentes mortos. Este irmão que se tornou estrangeiro pelos anos de silêncio cai em melancolia e corta a própria mão.

Suas últimas peças foram editadas num mesmo volume pela editora L'Arche em 2008 e são : *Voilà, Tu devrais venir plus souvent* e *J'ai remonté la rue et j'ai croisé des fantômes*.¹⁶

Em *Voilà* não temos a presença de monólogos e os diálogos são construídos como uma partitura de palavras cotidianas ligadas ao ritual das visitas. A peça foi escrita em cinco capítulos onde quatro personagens evoluem ao longo das visitas sucessivas que constituem a peça. Nela, o autor utiliza a fragmentação e trabalha um jogo de temporalidade, pois a cada visita existe uma mudança na vida dos personagens causada pela passagem do tempo. Já as outras duas peças são constituídas por uma espécie de monólogo muito especial.

A peça *Tu devrais venir plus souvent*¹⁷, fala da volta de alguém que foi morar em outro país. Fala do retorno do emigrante ao país natal e do reencontro com a paisagem, a família, as pessoas queridas e os conhecidos: “Retornando a meu país eu me digo ah é meu país e o tempo começa a escoar [...]”¹⁸. O texto fala da relativização do tempo, que se torna lento na volta à terra natal, que passa rápido quando estamos longe, fala da memória, das mudanças. Enquanto o emigrante regressa a seu país, vai narrando as cenas de sua memória, as paisagens, os personagens e as frases ditas normalmente nessas ocasiões. Às vezes fica claro quando é imaginação : “e eu revejo (em pensamento) Adeline que tem uma cantina”, e, às vezes, paira a dúvida se a visita narrada realmente aconteceu ou foi tudo fruto da imaginação: “(Colette eu a vejo) ela fala a seu pássaro”.

Este texto começa sem nenhuma rubrica ou indicação de personagem e se apresenta assim até o final. Se não estivesse editado junto a outros textos dramáticos poderíamos pensar em uma poesia ou prosa poética. A única indicação encontrada, está quase no final da peça: o título “carta da mãe” e vemos a seguir uma carta de uma mãe para sua filha, FRANCINE, que está distante, falando da relação difícil das duas, falando da morte do pai dela e pedindo que ela telefone frequentemente: “porque quando você desliga me resta a sua presença”.

Em outros momentos do texto, temos uma seqüência de falas parecidas que se repetem girando ao redor do tema do reencontro, da passagem do tempo, como se fossem frases girando no pensamento, constituindo um monólogo com frases da memória:

¹⁶ *Eis aí, Você deveria vir mais vezes e Eeu subi a rua e cruzei com fantasmas.*

¹⁷ Esta peça foi encomendada por Marie Steen (Compagnie Théâtrale) no Théâtre de la Madeleine, em 2004, e encenada no Festival Frictions à Dijon, em 2005, com as atrizes Elisabeth Hölzle, Laure Mathis, Aline Reviraud. Foi lida pela atriz Christiane Cohendy na radio France Culture em 2006.

¹⁸ Revenant dans mon pays je me suis dis ah c'est mon pays et le temps se met à ralentir [...]

- Ah você eu te reconheço
- E eu você me reconhece
- Sim sim eu reconheço[...]
- Você podia vir mais vezes
- Escuta faz quanto tempo que você
- Oh nem me fale, [...]
- Eu também venho de vez em quando
- Eu também é preciso que eu retorne (eu venho de tempos em tempos
- É preciso se reconciliar (é isso que me digo é isso que me digo)
(*Tu devrais venir plus souvent*)¹⁹

São frases soltas que se repetem com pequenas diferenças como se fossem frases que são ouvidas em todos os reencontros, todas as visitas a família, da qual o emigrante está afastado. O resto do texto é um monólogo em forma de estrofes, em que podemos notar a repetição de algumas estrofes como se fosse o refrão de uma música, só que com algumas pequenas diferenças a cada vez. Por exemplo, a estrofe que começa com a frase “Voltando ao meu país”, é repetida a cada vez com um desenvolvimento diferente. Outras frases que se repetem no início das estrofes são: “Era uma manhã” ou a frase: “o tempo começou a parar”.

A construção do monólogo alterna o discurso indireto com a “narração” das falas do “outro”, narradas num discurso direto, como por exemplo: “[...] e foi no final do jantar que eu disse e seu presente e ela ela disse ah sim o pacote ela abriu ela desembulhou o lenço e ela disse ah ele é azul melhor assim[...]

Este texto que se apresenta graficamente como um ‘corpo’ lírico, dividido em estrofes e refrões com forte musicalidade, poderia muito bem se passar por um poema épico, mas ao nos aproximarmos de seu corpo de palavras, percebemos a construção dramática retorcida no interior de cada estrofe e uma voz monológica que se dirige a um ‘outro’, leitor, ou a ‘outros’ dentro de sua própria ficção. Em determinado momento do texto percebemos que se refere a um monólogo de mulher, que não precisa necessariamente ser a mesma do texto inteiro, visto o alto grau de fragmentação: “[...] eu chorei eles disseram oh ela chora eu já tinha bebido três copos nós comemos [...]”²¹. Outro dado do texto sobre uma possível identidade deste emigrante narrador como sendo a mulher FRANCINE é a carta dirigida a ela, como sendo alguém que está distante de seu país, mas esta opção é escolha do leitor,

¹⁹ - Ah toi je te reconnais, - Et moi tu me reconnais, - oui oui je te reconnais [...] - Tu pourrais venir plus souvent, - Dis donc ça fait combien de temps que tu, - Oh ne m'en parle pas [...] Moi aussi je viens de temps en temps, - Moi aussi il faut que je revienne (je viens de temps en temps, - Il faut se réconcilier (c'est ce que je me dis c'est ce que je me dis)

²⁰ [...] et c'est à la fin du repas que j'ai dit et ton cadeau et elle elle a dit ah oui le paquet elle l'a ouvert elle a déplié le foulard et elle a dit ah il est bleu tant mieux[...]

²¹ J'ai chialé et eux ils ont dit oh elle chiale j'avais déjà bu trois coupes on a mangé[...]

pois a carta da mãe e as frases de reencontro funcionam também como citação poética dentro do próprio texto, em meio à pluralidade e indefinição das vozes.

A peça *J'ai remonté la rue et j'ai croisé des fantômes* também não tem rubrica ou qualquer indicação de personagem. O texto se mostra sem nenhuma apresentação prévia e sem indicações, dificultando a identificação da voz do narrador em meio à diversidade de 'outros' que vão cruzando o caminho deste narrador, ou que ele vai visitando. Temos que nos aproximar destes textos da mesma forma como se aproxima de textos místicos ou de enigmas ou charadas, onde se deve desvendar um mistério a partir das pistas oferecidas e dos pequenos sinais que podem passar despercebidos. Mas, num primeiro contato com o texto podemos perceber que estamos diante do tema do viajante que está distante no tempo ou geograficamente e que vai em direção ao "outro" concretamente ou em sua imaginação, como podemos ver na frase: "Eu subia a rua e eles me apareciam"²² ou na frase: "Eu me vi andando na rua como se meu pensamento me precedesse"²³. Este narrador presente no texto, vai subindo esta determinada rua, vai passando na frente ou entrando em vários lugares metafóricos ou alegóricos, como a "Casa da doença", "A casa do louco", "A casa da solidão", "A casa do amigo Titou", "A casa da infelicidade", "A casa da viúva" e termina as visitas, na casa de sua mãe morta. O texto vem construído em capítulos ou visitas que são narradas por uma voz, alternando o discurso direto, quando a voz narradora é mais implicada no tempo, e indireto, com idas e vindas no tempo: "eu já estava no meu futuro esta cena ela já está na minha lembrança".²⁴

Assim como no expressionismo alemão, que adotou segundo Szondi (2001, p.124) a técnica do drama de estação de Strindberg como uma forma dramática do indivíduo, colocando-o no lugar das ações intersubjetivas, estes dois últimos textos citados apresentam alguma correspondência com a abstração e o vazio do indivíduo dos dramas de estação.

No drama de estação, o eu central, cuja evolução se descreve, é distinguido das personagens que encontra nas estações de seu caminho. Segundo Szondi (2001, p. 62), a técnica da estação substitui o contínuo da ação por uma série de cenas, sem relação causal umas com as outras e desaparecem as categorias de unidade de tempo e de lugar.

Na trilogia de Strindberg *Rumo a Damasco*, o indivíduo isolado, volta a se defrontar com o estranho, como podemos ver na confissão do DESCONHECIDO no início da sua obra, citada por Szondi: "[...] eu não sei se é um outro ou eu mesmo aquele que percebo, mas na solidão não se está só. O ar se faz mais denso, o ar fermenta e começam a crescer seres invisíveis, mas perceptíveis e com vida". Como as vozes narradoras destes textos de

²² Je remontais la rue et ils m'apparaisaient

²³ Et je me suis vu marchant dans la rue comme si ma pensée me précédait

²⁴ Moi j'étais déjà dans mon futur cette scène elle est déjà dans mon souvenir

Minyana, o DESCONHECIDO irá encontrar esses seres nas estações de seu caminho e na maioria das vezes, estes personagens são ele mesmo e algo estranho a ele.

A presença do “outro” nos monólogos de Minyana acontece de formas diferentes, ora está presente como um interlocutor privilegiado a quem o discurso é dirigido ora como presenças difusas que são narradas, como no caso de ANDRÉ.

Esta presença difusa do “outro” deixa margens a interpretações e construções do imaginário, abrindo espaço para que a encenação lance mão de várias formas de ausência ou de presença intermitente. De certa forma, o leitor ou espectador de Minyana ocupa, na peça *André* e em várias outras, o papel do “outro” a quem o personagem dirige seu discurso. Esta abertura em direção ao espectador, revelando aspectos narrativos, é apontada por Peter Szondi (2001, p.64) como característica da forma épica e se aproxima também da revista, tal como conhecida na Idade Média, como uma representação para alguém que está fora dela, numa estrutura que se caracteriza pelo gesto de mostrar.

Na nossa encenação, as falas do ANDRÉ eram ditas pela própria ANNE-LAURE. Em nenhum momento, portanto, a imagem projetada de ANDRÉ emitiu som. Na encenação, ANNE-LAURE era dona da fala do outro, como no texto dramaturgico. Segundo seu ponto de vista, ela tentava ‘mostrar’ ANDRÉ e sua vida com ele. Mas a proposta da escrita cênica foi justamente instabilizar esta visão monológica e centralizadora com a projeção de imagens, e aproveitar as elipses narrativas e os vazios do texto para aumentar as ambigüidades e as possibilidades de multiplicação de pontos de vista.

Na peça *Chambres* de Minyana, ARLETTE em seu monólogo, dirige várias vezes a palavra a um outro chamado KIKI, de quem não podemos saber nem a identidade nem o sexo. Em nenhum momento ela repete as palavras de KIKI, escutamos somente suas próprias palavras endereçadas a KIKI : “Você me ama KIKI?” , “Você conhece o Jura KIKI?”, “isso me faz rir KIKI”, “você imagina?”. Na mesma peça, a personagem SUZELLE se dirige a Edith com fórmulas simples de se dirigir ao outro como: “ Você vê Edith?” , “A baunilha não tinha mais gosto Edith”, “você vai dizer de novo”, “Nunca direi obrigada o suficiente pelo quarto que você me deu”. A personagem Titã, em seu monólogo na peça *Chambres* se dirige ao filho JACQUOT “ [...] e você Jacquot você é talvez filho dele eu penso que você é filho dele e não de José [...]” ²⁵. Nesta peça , o “outro” está presente como se estivesse fora de quadro e sem responder. Não temos acesso à fala dele no discurso direto.

Na peça *Inventaires*, as três personagens femininas dirigem o discurso ao auditório do programa de variedades do qual estão participando, sob a mediação do apresentador. O

²⁵ [...] et toi Jacquot tu es peut-être son fils je pense que tu es son fils pas celui de José[...]

espectador é convidado a interpretar o papel do público do programa da ficção e é a ele, na qualidade de espectador real e ao mesmo tempo como público do programa na instancia da ficção que o discurso das personagens é direcionado. Neste caso, a identidade do ‘outro’, ao qual o discurso é direcionado, é plural e passível de intervenção por parte do espectador, que pode ‘atuar’ na ficção com sua forma de recepção, definindo o tipo de interlocutor do monólogo. A identidade das personagens que participam do programa de auditório também é pouco definida ficando sua construção definitiva a cargo da encenação e da escolha das atrizes e de sua personalidade própria.

Tanto na peça *Chambres*, como na peça *Inventaires*, podemos saber o nome dos enunciadores, ou personagens. Na peça *Inventaires* os apresentadores chamam as personagens pelo nome e na peça *Chambres* as personagens, em determinados momentos do discurso, dão esta informação, como por exemplo: “nós duas pequenas senhoras a Suzelle Hartman e Edith Schmidt que se chamava Hartman antes” dando a entender que a personagem SUZELLE dirige seu discurso à sua irmã EDITH. A história do empregado das fábricas Peugeot que se deixou morrer de frio num hangar, o Boris Kos, é narrada por seu irmão Kos e sabemos disto através do texto: “ela me diz: você é seu irmão e eu digo sim”, da mesma forma as outras personagens da peça dão informações sobre seu nome e a quem estão endereçando o discurso.

Em *André*, o nome do enunciador do discurso não é pronunciado em nenhum momento do texto e não pode ser conhecido pelo ouvinte. Não sabemos quem fala, nem para quem o discurso é dirigido. Sabemos somente que se trata de um grupo de pessoas, ou um auditório não especificado. No texto não encontramos nenhuma indicação sobre o local onde ocorre a narração e nem a quem esta é endereçada. A personagem narra para estes interlocutores indefinidos sua história com ANDRÉ. Alternando discurso direto e indireto, ela narra as frases trocadas com ele, as frases dele e as falas dela consigo mesma. Fica a cargo da encenação a definição deste interlocutor, se é assumido como o espectador da peça ou se este espectador é colocado dentro de uma ficção, transformando-se em juízes, psicólogos, dependendo do contexto ficcional definido pela encenação. Minha opção inicial foi a de incluir o espectador na ficção e exacerbar a dimensão do presente, fazendo coincidir o presente da ação e o presente da representação, ligando a personagem ANNE-LAURE à atriz que fala o texto diante do público.

ANNE-LAURE é a mulher que fala o texto *André*. Ela só pode se configurar como “personagem” a partir das particularidades específicas da voz, do corpo e do temperamento da atriz-*performer* que lhe servir de alto-falante. O espectador não pode saber seu nome, que só é mencionado no texto impresso uma vez, conforme consta no trecho acima, como

indicador de quem fala. Em nenhum momento é pronunciado no texto ou encenação. Não existe qualquer rubrica dando indicações sobre a personagem. Ela se configura pela palavra da *performer*, que é como me denomino neste estudo. Ela não chega a ser uma personagem no sentido tradicional, mas uma fala, uma colagem de indícios de identidade, reflexões, imagens.

Ao falar do outro, ao tentar montar uma imagem do ANDRÉ, ela vai se mostrando ao olhar do espectador, assim como a *performer*. Ao ver o outro, ou não o vendo por inteiro “eu que o havia visto quase por inteiro, desejei vê-lo inteiramente”, ANNE-LAURE e *performer* acabam vendo a si mesmas e se fazendo ver pelos outros. A construção de ANNE-LAURE se dá através do acúmulo das imagens do personagem ANDRÉ, descritas por ela. É pela forma que ela vê e descreve o outro, o ANDRÉ, que ficamos sabendo sobre a “*performer ANNE-LAURE*”.

A noção de personagem em Minyana é diluída, ele as transforma em silhuetas, palavras a serem ditas pelo ator. Segundo Frédéric Maragani (Corvin : 2000, p. 81-87) Philippe Minyana escreve partituras para a cena e ele não acredita em personagens, mas em seres que falam, esfinges, emblemas , que compõem uma vasta alegoria do mundo contemporâneo. Nas peças mais antigas, apesar de terem nomes, as personagens de Minyana frequentemente se figuram como criaturas ou designações genéricas que as universalizam em suas qualidades (Phedre a jovem, Wolf o lobo, Jérémie o profeta, a mulher gorda, o assassino, mãe morta, a dama pipi, Chris criança, o empregado municipal) ou os reduzem a uma característica forte que os tornam quase emblemas (A puta em chamas, a jovem terrificada, o desconhecido, a morte, a mãe, o homem, o vulcão, o homem da echarpe).

Como já foi dito, nas peças mais recentes, a indicação da personagem se restringe ao seu nome no início dos monólogos ou nem mesmo isso, como nas últimas peças já citadas. A motivação psicológica das personagens é nula. Como no drama barroco, elas estão sujeitas à natureza e não são motivadas por fatores éticos, mas por forças naturais. Ao invés de motivações para seu comportamento, as criaturas são meros instrumentos do destino, *fantoches manipulados pela história-natureza, desprovida de fins.* ²⁶

Um interessante estudo sobre a personagem criatura é apresentado por Sarrazac (2002, p. 97) na obra *O futuro do drama*. Ele aborda as diferentes possibilidades de relacionamento de um escritor com sua personagem: apagando-se diante delas (teatro dramático), falando através delas ou, numa terceira via, sendo um dramaturgo-rapsodo que cria uma personagem de um antropomorfismo incerto, aproximando-se de uma criatura. A

²⁶ Apresentação de Sergio Paulo Rouanet (Benjamin: 1984,34). Nisto consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca , mundana, da história como história mundial do sofrimento.(Benjamin:1984,39)

personagem criatura sai do nada e volta ao nada no final. É o que acontece com as personagens de Minyana, que existem como portadores de um discurso quase lírico. A criatura é a essência monstruosa da personagem e tem antepassados na tradição teatral²⁷, como os anti-heróis, os oprimidos sociais: camponeses obrigados a abandonar suas terras, emigrantes, marginais. Para ele, “A criatura é, na infinita plasticidade do seu corpo, o lugar de uma metamorfose latente, de contornos imprecisos, de uma metamorfose inocente”, como também é o caso da personagem-criatura ANDRÉ, que é descrito de forma plástica no início, figura humana em pedaços, e que vai se metamorfoseando e se deteriorando, mudando de cor, até chegar à morte. Minyana acentua a corporalidade ao mesmo tempo que abdica de uma unidade biográfica e psicológica, dificultando a identificação por parte do espectador. Ao mesmo tempo, a fala é distanciada do corpo. A fala de ANNE-LAURE é uma palavra socialmente proscrita, uma fala de quem vive isolado da humanidade e de si mesmo.

ANNE-LAURE é exclusivamente aquilo que fala e sua fala flui como um fluxo de imagens e afetos dissonantes, sua fala é uma confissão. Uma confissão sem enfeites, sem composições literárias, mas com propostas estilísticas que mostram sua realidade e seus limites. Ela é acima de tudo, um ser portador de palavras, sem contorno pré-definido ou motivações psicológicas ou sociais estabelecidas. O interessante não é somente o que ela diz, mas principalmente o que deixa de dizer, deixando lacunas no texto e enriquecendo as possibilidades da escrita cênica. Ela não afronta grandes provas ou conflitos que a modifique, não tem nenhuma lição a dar, não expõe suas motivações. Sujeita à natureza, como as criaturas barrocas, ela aceita seu destino.

Christophe Huysman (Corvin 2000, p. 95-100) afirma que podemos quase dizer que não existe mais ficção na obra de Minyana, mas trabalho sobre a palavra no teatro. O ator não deve mais representar, mas dar lugar à palavra, citar, “Ele não deve encarnar um personagem, buscar uma voz, uma máscara, sob pena de cair no ridículo”. Para ele, o ator deve dar conta de uma forma de presença, uma respiração, um ritmo. Mais do que contar o que está escrito, ele deve dar a noção do estilo, do gênero da peça. O trabalho de criação do ator não começa com uma imagem pré-existente que é preciso atingir, como uma personagem, mas parte do concreto de sua voz, seu fôlego e suas próprias impossibilidades. Para ele, a escrita de Minyana participa de um movimento que muda radicalmente a postura do ator e do encenador diante do texto.

²⁷ Galy gay, Ruzzante, Caliban, etc

Existem pessoas reais ao redor de você. A gente percebe que são histórias verídicas. Efetivamente, não se trata do personagem de teatro, é a pessoa no teatro sobre o palco. Eu achei que este encontro seria simpático. Esta famosa noção de personagem, a idéia seria talvez desestabilizar um pouco esta definição, ampliá-la um pouco. Se elas estão no palco, são personagens, simples assim. Mas na medida em que estão em um palco, são antes de tudo atores. A ficção é o ator e a língua.²⁸

(Minyana, 1999 apud Corvin: 2000, p. 115-116).

A arquitetura visual e sonora das palavras de ANNE-LAURE, caracterizada por um fluxo contínuo e não hierárquico, com uma urgência que iguala os afetos e dá a impressão de que ela não domina seu discurso, mas o constrói enquanto pensa, dando autonomia à palavra. A impressão é que a palavra vai sendo construída no momento presente, numa confissão autobiográfica de alguém que se expõe em público para falar de si mesmo. A fala se torna então um ato performático de auto-exposição, como em algumas *performances* que segundo Pavis (2001, p. 284) se constituem em uma apresentação autobiográfica em que o artista fala de acontecimentos reais de sua vida. Num certo sentido ANNE-LAURE se constitui na *performer* que se apresenta, agindo em seu próprio nome, articulando façanhas vocais, instrumentais e tecnológicas diante de um público para contar fatos de sua vida real com ANDRÉ.

A quarta parede é quebrada e a troca se dá diretamente com o público, criando uma ilusão de realidade, que aponta para uma ilusão de ficção. ANNE-LAURE é também a *performer* que encontra ANDRÉ e quer vê-lo de frente e através da produção de um discurso tenta dar conta de seus afetos e de sua vivência, tenta dar um sentido à sua prática e conviver com seus fantasmas, seus “outros”, para conhecê-los e se ver melhor.

²⁸ Il y a des personnes réelles autour de toi. On sent bien que ce sont des histoires vraies. Effectivement, ce n'est pas le personnage de théâtre, c'est la personne au théâtre sur un plateau. Je trouvais que ce rendez-vous là était assez joli. Cette fameuse notion de personnages, il s'agirait peut-être d'en secouer un peu la définition, de l'élargir en tout cas. Puisqu'ils sont sur un plateau, ce sont des “personnages”, c'est aussi bête que ça. Mais dans la mesure où ils sont sur un plateau, ce sont tout d'abord des acteurs. La fiction, c'est l'acteur et c'est la langue.

1.2 A CARNE DOLOROSA DA PALAVRA

No documentário realizado por Jérôme Descamps “La secrète architecture du paragraphe – Rencontre avec Philippe Minyana” (2002), o autor Philippe Minyana é convidado a se apresentar e falar sobre sua vida e seu trabalho.

Na primeira parte do trabalho, ele chega diante das câmeras como se estivesse num estúdio de um programa de entrevistas e mostra uma caixa cheia de objetos. Ele vai retirando aleatoriamente um objeto de cada vez de dentro da caixa e vai contando os pedaços de sua vida ou de seu trabalho relacionados com este objeto. Seu discurso é levado para determinada época ou aspecto de sua vida, segundo o objeto retirado. No final da entrevista ele recolhe tudo, fica um tempo em silêncio e sai de cena simplesmente. Sua vida estava naquela caixa. É o que ficará dele quando sair de cena.

Num segundo momento do documentário, ele está no seu apartamento, diante de uma resma de papel vazia, enquanto fala dos sofrimentos e dos prazeres do corpo durante o ato de escrever. Ele diz que o dia em que consegue colocar as primeiras palavras na resma sente uma enorme satisfação no seu corpo e a noção de tempo fica perturbada. Ele descreve essa satisfação como uma espécie de voluptuosidade. Por outro lado, quando sente que atravessa o perímetro que deve ser desenhado pelas palavras que foi pressentido antes mesmo de ser escrito, ele sente febre, calor e manifestações no corpo.

Com este documentário, podemos perceber as obsessões do autor com a arquitetura e sonoridade das palavras, com a presença dos objetos e detalhes da vida cotidiana para apresentar os vestígios de uma vida, bem como os sofrimentos que a palavra, o tempo e a vida infringem nos corpos, bem como a escrita.

Quando fala de seu processo de escritura, cita o escritor Francês Michel Vinaver como uma influência em seu trabalho. Ao trabalhar como ator em uma de suas peças ele percebeu o vigor do falatório ordinário que parece reconstruir a fala das pessoas, num entrelaçamento hábil entre a sintaxe e a trivialidade que pertence à língua falada. Ele cita como outra influência de Vinaver em sua obra, a falta de pontuação que instaura uma fala rítmica, uma fala da comunicação, depositária de várias confissões, promovendo um movimento interior, uma vibração da língua, ‘a língua carnal’, segundo Minyana. Através deste artifício, Minyana se aproxima da linguagem coloquial falada pela maioria das suas personagens, como operários, gente do campo, pessoas comuns. A fala dos pequenos heróis do cotidiano e suas dores.

O texto *André* tem um trabalho de escritura muito estruturado apesar da forte oralidade. Os fragmentos de realidade são capturados e trabalhados pelo escritor, fazendo

com que estes elementos da linguagem oral funcionem como citação, como sinais de reconhecimento. Podemos notar o uso de repetições, onomatopéias, palavras de ligação, e efeitos de pronúncia que criam uma aproximação com o real, mas logo percebemos o rigor e a construção enxuta de uma partitura de palavras orquestrada pelo escritor produzindo textos quase cantados, textos-partitura ou livros de ópera, como ele mesmo diz de algumas de suas peças como *Anne-Laure et les fantômes*, *Leone* e mesmo o texto *André*.

Antes de me definir como um autor dramático, eu diria que sou um escritor de palavras que produzem som, (portanto sentido ... pois o som faz sentido!), a matéria para a cena. (Minyana, in Corvin,1995)

A música dos textos é construída mediante a utilização de rimas e impressões falsas de versificação, criando um universo sonoro, visual e não psicológico. O sentido se desenha pelos efeitos de som, pela musicalidade e o ritmo da articulação, modificando o espaço sonoro, criando um fluxo de recomeços que acaba por esgotar os corpos e os seres, criando assim uma outra espécie de drama.

ANNE-LAURE – [...] e ele faz de novo a boca em O e os olhos a mesma coisa e ele veste sua camiseta rápido então eu deixo a xícara na beira da janela e a xícara cai se quebra e ele se vira e diz : Oh a xícara a partir deste exato momento nossos destinos se uniram.(*André*)²⁹

O fluxo ininterrupto das palavras de ANNE-LAURE produz um efeito de superposição, inscrevendo a frase num trajeto aleatório. Esta ausência de pontuação é também outro código que instaura uma fala rítmica, permitindo o fluxo da fala ordinária, uma execução rápida e melódica do falatório. Sua escrita é como a música, é uma proposta de construção de uma arquitetura sonora.

Eu leio o que eu escrevo como se estivesse interpretando, funciona como uma partitura, um ritmo, uma música que deve sempre estar afinada, quase que aritmeticamente [...] um pouco à maneira de uma arquitetura. (Minyana, L'avant-scène, 1984, n. 748)

Na arquitetura visual das palavras de ANNE-LAURE Minyana muda a distância focal, abandonando a grande-angular, trabalhando com teleobjetivas ou experimentando primeiros planos e abusando largamente dos *closes* e cortes. Ele transgride, de certa forma, o plano geral do teatro para trabalhar com o microscópico, o *close*. Mas, paradoxalmente,

²⁹ Et lui re-bouche em O et yeux même chose et il enfile son tricot de peau vite fait alors moi je pose ma tasse sur le rebord de la fenêtre et la tasse tombe elle se casse et lui il se retourne et il fait: oh la tasse à partir de ce moment-là nos destins étaient soudés.

quanto mais seu *olho-lupa-objetiva* diminui o foco diante de seu objeto de estudo, mais aumenta a impressão de frieza e distanciamento quase científico. Esta aparente frieza junto à musicalidade da palavra acaba construindo sua espécie estranha de humor.

Num segundo encontro com André, ele também se mostrou de costas, mas comecei a perceber detalhes de seu corpo de palavras. Detalhes como a repetição de certas palavras ou expressões, o uso freqüente de palavras de ligação que reforçavam a fala coloquial e a noção de narrativa pessoal ou confissão, brincadeiras com onomatopéias que criavam um efeito cômico e davam certa ingenuidade à narrativa, aliviando o peso da dor existencial.

Ao falar da obra de Minyana, Michel Corvin (200, p. 9-26), afirma que ela remete a uma tradição de humor negro que encontra nos piores horrores o meio de alimentar o sorriso. Apesar de o texto estar repleto de palavras de dor, morte, e pequenas tragédias cotidianas, o humor aparece devido à forma e construção das palavras. O fluxo encadeado devido a falta de pontuação, da uma sensação de urgência e falta de hierarquia à narração, fazendo com que tudo tivesse o mesmo peso, tanto os detalhes do cotidiano como as reflexões ou as maiores dores, criando uma comicidade da dor.

O ritmo da confissão de ANNE-LAURE, aliado às repetições obsessivas de detalhes ou pequenas intimidades e sofrimentos, produzem um efeito cômico e acabam por transmitir uma visão tragicômica diante da catástrofe de sua existência. Tais efeitos geram uma ambigüidade e permitem uma recepção dupla, o espectador ri e ao mesmo tempo, se emociona.

ANNE-LAURE – [...] e ele sorriso colocado ele não diz as horas ele te olha e ele não te vê ele amava acima de tudo minha casa de granito eu cuidava das cabras das ovelhas e eu possuía esses campos ao redor! Ele cometeu este horror! (*André*)³⁰

A justaposição de detalhes anódinos da narrativa íntima junto a detalhes de dor, sem transição e construção psicológica, cria uma frieza irônica que mascara a emoção e ao mesmo tempo aponta para uma forma de ver e narrar através de vários planos, buscando angulações de visão e acumulação de detalhes e objetos.

Minyana coloca armadilhas, visando quebrar a hierarquia habitual do sentido e ficar mais disponível para os acontecimentos menores. Ele utiliza os efeitos de montagem cinematográfica na linguagem, usando a alternância de palavras curtas e descrições em

³⁰ Et lui sourire pose et il ne dit pas l'heure il vous regarde ne vous voit pas il amait par dessus tout ma maison de granit je faisais des chèvres, des moutons et j'avais ces champs ces prés ! Et il a commis cette horreur!

forma de *closes* fechados, ou acelerações e valorização dos detalhes e pequenos objetos do cotidiano, para explicar com simplicidade a violência em que vive ANNE-LAURE.

ANNE-LAURE – Ele tinha crescido ele tinha engordado ele usava casaco ele me disse vou trabalhar com produtos farmaceuticos! E Tchan sorriso número 2 – o lábio superior puxado para a direita e o inferior no seu lugar – e um rosto de afogado! Muito rápido ele teve este rosto um rosto de afogado[...] (*André*)³¹

Neste texto imagético e musical de ANNE-LAURE, o corpo aparece em plano geral e depois é mostrado em *close*: Vemos primeiro o corpo todo que cresce e engorda e depois os detalhes dos lábios e do sorriso. Os *closes* no corpo de ANDRÉ e no próprio corpo de ANNE-LAURE, são imagens encontradas como forma de dissecar o sofrimento, levá-lo para a carne, dar uma materialização, encontrar uma forma de visualidade do sofrimento. Como no barroco, o sofrimento nunca é moral, mas é visualizado através da dor física da criatura.

Em Minyana, os objetos, o corpo e o discurso misturam suas fronteiras para reconstruir uma vida passada, uma vida em ruínas. Na peça *Inventaire* JACQUELINE diz: “Minha vassoura! [...] ela me seguiu pra todos os lugares ela acampou conosco ela limpava dentro e fora”³² ou :

JACQUELINE- Bom dia eu nunca me separei desta bacia é aqui que cuspi meus pulmões e minha vida mudou porque cuspi aqui ao invés de outro lugar no vaso ou na pia porque é minha bacia preferida na qual lavava meus legumes uma bacia cheia de sangue na noite de janeiro 57 [...] ”. (*Inventaires*)³³

Com sua escrita, Minyana procede a uma autópsia dos corpos e do sofrimento. Como um alegorista, ele arranca o objeto de seu contexto, mata-o, e o obriga a significar. As menores partes do corpo e os objetos mais insignificantes adquirem autonomia na escrita de Minyana. Como nas colagens plásticas, eles perdem a referência habitual e ganham uma dimensão de fascínio e inquietação, como as costas do ANDRÉ, a xícara quebrada, as moscas que saíram quando ANDRÉ entrou na casa de granito. Também no drama barroco,

³¹ Il avait grandi il avait grossi il était em manteau il me fait: je vais travailler aux produits pharmaceutiques! Et pan sourire numéro deux- la lèvre supérieure tirée vers la droite la lèvre inférieure à sa place- et un visage de noyé!

³² Ma balayette! [...] elle m’a suivie partout elle est venue em camping avec nous elle balayait à l’intérieur à l’extérieur

³³ Bonsoir je me suis jamais séparée de cette cuvette, c’est là que j’ai craché mes poumons et ma vie a changé pourquoi j’ai craché là plutôt qu’ailleurs aux cabinets ou dans l’évier parce que c’est ma cuvette préférée j’y lavais mes légumes une pleine cuvette de sang en pleine nuit em janvier 57 [...]

o homem se vê sob o domínio dos objetos. Sérgio Rouanet (Benjamin,1984, p. 33) nos aponta a importância, nos dramas de destino, dos objetos e adereços cênicos : o cetro, a espada, e o copo de veneno são agentes da fatalidade, assim como a xícara quebrada ou as moscas no texto *André*.³⁴

Com a acuidade de um entomologista, Minyana descreve os mínimos sobressaltos de corpos torturados e mutilados. Podemos observar uma obsessão pelo corpo que morre, que desaparece. Um corpo usado, deslocado, distendido, fora de controle. O corpo é apresentado em partes, em série. Na peça ANDRÉ, vemos desfilar: as costas, a voz, o ventre, o joelho, as orelhas, os olhos, a cabeça, a boca, as línguas, o olhar , o lábio superior, um rosto, o lábio inferior, o sorriso número 1, o sorriso número 2, as pernas, a cor da pele, os ombros. Paralelamente a este desfile de pedaços de corpos, temos um levantamento de objetos e animais: a janela, as moscas de agosto, o sol, o café, o linóleo da mesa, a casa de granito, a xícara, a camiseta, o casaco, a mobilete, o vinho, os produtos farmacêuticos, as terras, os pastos, o milho, o girassol, as cabras e as ovelhas. Este é o inventário da vida de ANNE-LAURE, na qual corpos, objetos, animais e palavras se misturam para construir a arquitetura de sua história.³⁵

Através dos objetos, os labirintos da memória vão sendo desvelados também nos monólogos da peça *Inventaires*, onde as três mulheres, JACQUELINE, ANGELE e BARBARA, diante de um microfone ou câmera de TV, fazem um inventário de suas vidas de traços da memória, num duelo da palavra, em que elas têm que narrar sua história própria e tentar dizer tudo no menor espaço de tempo possível, sem pausa, aproveitando cada tempo cedido pela campanha para avançar o máximo na corrida das palavras.

Nesta peça, cada monólogo das três mulheres pode ser chamado, ele mesmo, de objeto, como um bolo gigantesco cortado e oferecido ao público. O discurso dessas mulheres se mistura com elas mesmas e com os objetos que elas carregam. Cada uma delas

³⁴ Segundo Vuillermoz (2000) O séc XVII contou com o intenso comércio e valorização de objetos decorativos, como as tapeçarias, os quadros, os mobiliário, os bibelôs. Nas intrigas amorosas dos textos da época, era freqüente a troca de objetos afetivos como uma prova de amor ou a adoração fetichista de algum objeto íntimo do ente querido, assumindo a função de substituo de um personagem (como o retrato, que é apresentado como um código amoroso no séc XVII) ou então objetos produzidos pelo corpo dos amados, como fios de cabelo, carta de amor molha com lágrimas. Os objetos são introduzidos na linguagem, para designar as idéias mais nobres, são suscetíveis de servir à expressão do sublime.

³⁵ Gostaria de fazer uma alusão à obra do artista plástico francês Christian Boltanski que trabalha com o tema da memória, da guerra e da morte em suas instalações. O que Minyana faz com as palavras Boltanski faz com os próprios objetos em suas instalações, utilizando roupas usadas, luminárias, sapatos, fotos, vídeos, livros, velas. Todos esses objetos rememoram o passado, reconstroem uma vida. Apontam para alguém que não existe mais. Uma presença ausente. Sua obra é baseada na lembrança, da infância, dos mortos, de histórias pessoais que são comuns a todos. Ele é membro do Narrative Art, movimento que reivindica a presença da fotografia e de textos, imagem e palavra. As imagens que produz normalmente são de pessoas mortas na guerra, a instância da morte instaura o princípio do tempo.

escolheu um objeto para o qual o passado contribui conferindo-lhe uma identidade. ANGELE tem sua roupa de 1954, que ela sempre usou nos momentos felizes e prazerosos, roupa que faz pensar em fetiche amoroso, em corpo fantasiado pelos homens, corpo olhado e imaginado. BARBARA tem seu abajur, que ilumina os corpos do exterior, corpos exteriorizados. E a bacia de JACQUELINE que serve para cuspir seus pulmões e onde lavava seus legumes. Bacia, ventre, receptáculo de vida e morte, como o ventre de JACQUELINE que teve oito filhos e se propunha a ser mãe de aluguel. Sua bacia inoxidável se transforma em útero que produz vida e morte. Elas oferecem a intimidade, os sofrimentos e dores como mercadoria num jogo competitivo.

Ao nos decidirmos por uma encenação do texto *André* fazendo uso de projeções de imagem e de certa forma tematizando a visão, o poder da imagem e da mídia, foi também por perceber estas características não só em *André*, como em outras peças de Minyana, mas principalmente em *Inventaires*, na qual essas questões aparecem de forma mais explícita.

As mulheres da peça *Inventaires* são “obrigadas” a falar “livremente” dentro do programa de auditório. Este dispositivo contraditório se assemelha ao discurso midiático, utilizando-se dos depoimentos íntimos destas mulheres como se fosse uma mercadoria. O programa dá a cada uma a ilusão de se exprimir livremente, transformando o auditório em *voyeur*, que tem acesso às intimidades destas mulheres, como os produtos nas prateleiras do supermercado. O verdadeiro duelo nesta peça se dá entre a potência fria da mídia e o falatório pulsante de vida das mulheres. O mesmo efeito foi buscado na encenação de ANDRÉ, quando a *performer* fica atrás de uma tela deixando ver somente suas pernas, e fala o texto ao microfone como se desse uma entrevista para a TV, no entanto, ao invés de vermos seu rosto projetado na tela, vemos as imagens soltas de sua narração, como num programa televisivo em que aparecem imagens durante uma narração.

Estes procedimentos tematizam a questão da espetacularização da intimidade e das desgraças, deixando ambíguo o lugar da ficção na própria ficção, onde a vida privada é posta diante dos olhos de todos, e ninguém tem o direito de ser opaco para ninguém. Essa espetacularização universal apaga as fronteiras entre o que é mostrado e o que é real, e induz uma atitude perfeitamente barroca de duvidar da existência de um mundo objetivo atrás das imagens. O mundo da hiper-realidade, em que só as imagens são reais, é o mesmo que levava o homem barroco a afirmar que tudo era aparência, e a dizer como Calderón de la Barca, que *la vida es sueño*.

Outro ponto do pensamento barroco que podemos salientar aqui como uma aproximação da escrita de Minyana, além da noção do espetacular e do jogo das aparências, é a noção das catástrofes, das calamidades e do luto. A história como produção de

cadáveres. Segundo Benjamin (1984, p. 242) o cadáver é o supremo adereço cênico, emblemático, do drama barroco do séc. XVII. Não só o cadáver, mas a perda dos membros e as transformações que se dão no corpo que envelhece e todos os demais processos de eliminação, purificação e dor física.

Após ler várias peças de Minyana, constatamos a presença da noção de desastre social, guerras e catástrofe individual. O sofrimento, a derrota, e a violência infligida aos seres, seja ela civil, familiar ou coletiva, física ou mental, são temas recorrentes em suas peças. Encontramos as personagens em meio aos escombros de uma guerra, rupturas sociais, pobreza, doenças, suicídios, infanticídios e morte. A presença da guerra é feita muitas vezes de forma direta e os personagens precisam falar para se livrar da tragédia vivida. A peça *Les guerriers*, se passa nos escombros da primeira guerra mundial, de 1914 a 1918. Após o término da guerra, três homens encontram uma mulher, CONSTANCE, e a guerra continua entre estes quatro personagens.

Na peça *Où vas-tu Jérémie*, JÉRÉMIE atravessa os continentes e as guerras e descobre as misérias físicas, psicológicas e morais, um mundo apocalíptico onde os personagens falam e depois desaparecem ou morrem. A personagem LA MÈRE DE JOSÉ GARCIA, diz “tem cheiro de morte tem cheiro de morte como tem cheiro de morte !”³⁶

Na peça *Anne-Laure et les fantômes*, percebemos a catástrofe individual. A morte do filho de ANNE-LAURE é seu desastre. Ela o chora repetidamente. O texto é constituído de quadros que dão uma localização espacial, como: Um quarto de hotel, um escritório, um estúdio de tv (onde um entrevistador entrevista ANNE-LAURE sobre o desaparecimento de seu filho) ou aspectos da linguagem como *close*, ou entreato. Esta peça possui vários personagens e um deles se chama MORTE. O texto inicia com um monólogo do personagem CHRIS que diz “[...] Eu espero a morte eu a conheço Anne-laure e eu a cruzamos em 1990”³⁷. O personagem DAN descreve para uma entrevistadora como se descobriu portador de uma doença sexual e sabe que vai morrer: “ eu vou morrer eu vou morrer”. Uma das últimas cenas da peça se passa num quarto de hotel onde ANNE-LAURE se encontra com a morte, numa alusão a uma cena de sexo na qual a personagem MORTE lhe diz “ Eu sei que você me esperava” .

Na peça *Inventaires*, ANGELE diz “ Não tenho mais mãe nem pai nem marido quase nenhuma irmã .. meus primos meus tios minhas tias todos mortos.”³⁸ Na peça *Chambres*,

³⁶ Ça sent la mort ça sent la mort qu'est que ça la mort!

³⁷ J'attends la mort je la connais Anne-Laure et moi l'avons croisée em 1990

³⁸ J'ai plus maman j'ai plus papa plus de mari presque plus de soeurs ... mes cousins mês oncles mês tantes tous morts

ARLETTE diz: [...] “e eu jogo Lulu pela janela assim Lulu não era de ninguém a Marie-Jeanne grita : Infanticídio! Infanticídio!”³⁹ .

Na peça *André*, o fenômeno da guerra não é tematizado, mas o dia do desembarque das tropas americanas na França é sugerido: “[...] houve o dia das costas como houve o dia do desembarque o dia do Senhor”⁴⁰. Já a morte é presença constante, a morte natural ou uma espécie de suicídio ou se deixar morrer. O texto chega mesmo a deixar espaço para pensarmos no assassinato de ANDRÉ. Durante toda a peça, temos a morte da mãe “ minha mãe morreu em abril ”, a morte do irmão “meu irmão morreu sem nenhum bom motivo ele quis morrer ele fez sua escolha ”, e temos a morte de ANDRÉ:

ANNE-LAURE- Anteontem à noite eu estava na casa dos Guillault bebendo vinho e voltei às 22 horas....dormi bem às cinco horas acordo sobressaltada e sei! O médico legista disse que ele não tinha sofrido. O enterro é amanhã. (*André*)⁴¹

A morte de ANDRÉ só é descoberta no final da peça, mas se prestarmos atenção ao texto, descobrimos que ele morreu no dia anterior e o enterro será no dia seguinte, portanto ANNE-LAURE nos conta a história de ANDRÉ enquanto seu corpo deveria estar sendo velado. O que ela faz é justamente o contrário, com a morte de ANDRÉ, ela tenta desvelar seu corpo, e este *desvelamento* é o *leitmotiv* para sua fala performática. Como no drama barroco, o cadáver de ANDRÉ ronda a fala de ANNE-LAURE e é exposto através dos objetos e do seu esquarteramento. Ao desmembrar o corpo de ANDRÉ, ANNE-LAURE prepara os fragmentos para uma significação alegórica.

Na narrativa de ANNE-LAURE, a catástrofe não chega de forma brutal, mas se instala furtivamente, de forma velada, como se fosse a chegada de um amor, e depois vai sendo anunciada lentamente, de forma quase programada. ANNE-LAURE diz “eu tinha visto suas famosas costas nuas de homem e tinha ficado com medo não foi a toa que tinha ficado com medo”. Ela assinala várias vezes em seu texto que um desastre vai acontecer, criando um enigma, e, no final, desvendamos a morte, ou seja, um enigma impossível de desvelar.

Para ela, a idéia do encontro amoroso está ligada a idéia de tragédia e morte, ela conta sua história de amor como a história de uma decepção amorosa, de um engano e de uma decadência, como um erro que vai se agravando a cada dia e ela não pode interferir,

³⁹ Je fous Lulu par la fenêtre comme ça Lulu était a personne la Marie-Jeanne elle crie: Infanticide! Infanticide!

⁴⁰ [...] il a eu “le jour du dos” comme il y a eu le jour du débarquement le jour du Seigneur!

⁴¹ Avant-hier soir j’étais chez les Guillault à boire des canos je suis rentrée à 22 heures ... j’ai bien dormi à cinq heures je me réveille en sursaut et je sais! Les médecin légiste a dit qu’il n’avait pas souffert. On l’enterre demain.

não tem domínio sobre o curso dos acontecimentos: “ele quis a minha queda eu digo isso a vocês ele quis a minha queda”⁴². A cada novo ciclo da sua história narrada ela anuncia uma tragédia que está por vir “ [...] e de novo tive medo como se pressentisse tudo o que ia acontecer”⁴³ ou “ele cometeu esse horror”.

Quando não está sendo filmado em *close*, separado em pedaços, o corpo aparece quase sempre sendo maltratado, agredido, violentado ou assassinado. O corpo, para Minyana aparece quase sempre como um corpo que sofre. Na peça *Inventaire* :

BARBARA – [...] e papai se bateu em 14-18 e em 39-45 ele se bateu tanto contra os alemães que ele não falava mais minha mãe batia em Sultane ela a amarrava eu a desamarrava e minha mãe me amarrava[...] (*Inventaire*)⁴⁴

Na escrita barroca de Minyana, o corpo também aparece em constata mutação ou em estado de deteriorização, emagrecendo, engordando, sendo mutilado, ou doente. Na peça *Inventaire*, o pai da personagem BARBARA perdeu a perna na guerra, e ela não fixava mais o cálcio, nem o magnésio, tinha perdido o apetite. ANNE-LAURE, emagrecia nas pernas e ANDRÉ engordava, emagrecia e mudava de cor, ficava míope, mudava de voz. “Ele mudou de voz era uma voz alta uma voz que se habituou a gritar “Lionel”, ou “ele tinha crescido ele tinha engordado ele usava casaco”, “ganhou quinze quilos em muito pouco tempo”, “de repente minhas pernas emagreceram”. JACQUELINE cuspi os pulmões “foi nela que cuspi meus pulmões”. A mãe de TITA perdeu as bochechas. BÀRBARA tem uma depressão “não sai da cama” e “toma valium”, ÁNGELLE tem uma péssima circulação “uma péssima circulação muitos problemas de circulação”, sua mãe tem “problemas de nervos”, seu amor Marcel, quando é hospitalizado “tem problemas para engolir”. Na peça *Inventaires*, a personagem BARBARA manca levemente e crispa as mãos, ANGELE tem as mãos inchadas e JACQUELINE tem uma bola no estômago.

O corpo também expele líquidos, sangue, saliva, xixi, vômito. Na peça *Chambres*, LATIFA sangra no nariz e vomita. KOS encontra sangue no colchão de BORIS e no jornal, BARBARA , quando era bebê vomitava em sua irmã e seu pai batia nela e ele morreu perdendo todo o sangue pela boca, numa “ruptura de aneurisma”. O esperma do marido de BARBARA não tinha “nenhum valor” por causa da varicela.

A escrita de Minyana se insere nas produções artísticas contemporâneas com tendência à demonstração pública do corpo e de sua decadência num ato que não permite

⁴² Il l’a voulue ma chute je vous lê dis! Il l’a voulue.

⁴³ [...] et à nouveau j’ai eu peur comme si je pressentais tout ce qui allait suivre.

⁴⁴ ... et papa s’est battu aussi en 14-18 et en 39-45 il s’était tellement battu avec les allemands qu’il ne parlait plus ma mère battait Sultane elle l’attachait je la détachais et ma mère m’attachait ...

distinguir com segurança entre arte e realidade. Ao invés de ocultar que o corpo está destinado a morrer, enfatiza-se este aspecto, numa tendência catártica de celebração da dor e dos sentimentos, da qual faz parte a consciência sobre a morte como condição do corpo e de seu prazer. Temos experiências nas quais o corpo não é mais exposto em função de sua idealidade plástica ou como substância significativa e ideal, mas de uma dolorosa confrontação com a imperfeição.

No teatro com características performáticas de Reza Abdoh, observamos uma sensualidade brutal e direta, uma tristeza abissal, a confrontação com a morte, com o predomínio da dor, da doença, do tormento e da degeneração.

O grupo La Fura del Baús lança ao público imagens de tormento que parecem inspiradas no inferno de Dante: corpos nus mergulhados em água e óleo que parecem ferver, pendurados, jogados, maltratados; fogo saindo de toda parte; prisioneiros torturados e chicoteados, torturadores que berram ordens em meio a um barulho infernal de tambores, lamentos e gritos. Violência ritual, dor, morte e nascimento são os temas.

Segundo Martin (2006), os artistas performáticos frequentemente se concentram no corpo como material estético, superfície de projeção e indicador de estados mentais. A escrita também opera desta forma. Suas palavras se apóiam no corpo para transfigurar os estados mentais e produzir significações. O corpo é trabalhado de duas maneiras: seu comportamento em situação de dor, perigo e desejo e a experiência corporal despersonalizada que transforma o corpo em aparelho.

Ao fazer uso do corpo, o artista Innsbruck, Rudolf Schwartzkogler criava aquilo que chamou de *nus artísticos-semelhantes a um desastre*; mas suas automutilações semelhantes a desastres acabaram por levá-lo à morte em 1969. Em Paris, também eram perigosos os cortes auto-infligidos por Gina Pane nas mãos, nas costas e no rosto.

Marina Abramovic em sua *performance* “Thomas Lips” realizada em 1975, se deitava nua sobre um bloco de gelo depois de uma série de automutilações, até que o público a livrasse de uma possível morte. Já na *performance* “Balkan Baroque”, apresentada na Bienal de Veneza em 1997, Marina ficou seis horas por dia, durante quatro dias, limpando e lavando 1500 ossos frescos de bovinos enquanto cantava sem parar cantos populares de sua extinta Yugoslávia. No cenário eram projetadas imagens de seu pai, sua mãe e dela própria executando uma dança extática. Podemos notar uma mudança entre estas duas *performances*, percebemos um deslocamento da dor provocada e exposta no próprio corpo, levando-o ao limite da sobrevivência, para um trabalho mais metafórico ligado ao luto, à memória autobiográfica. O processo de lavagem dos ossos mostra um amortecimento e a sublimação das perdas humanas. Cabe aqui nos perguntar sobre um experiência de

passagem de um corpo objeto, um corpo que sofre, para um corpo sujeito que transforma, manipula e dá novos significados aos objetos. Um corpo em luto, um corpo em cerimônia de luto.

A escrita de Minyana, como nestas *performances*, dilacera o corpo, mas no seu caso ele o faz através das palavras. Ele cria cerimônias de luto e cultiva os mortos e os cadáveres. Podemos falar de uma escrita performática na medida em que se apresenta em construção, atuando no corpo com as palavras. Minyana expõe a subjetividade e a escrita como processos em construção, numa escrita que exige a respiração e a voz para se estabelecer.

2.3 INAPREENSÍVEL OBJETO DO DESEJO

As costas de ANDRÉ propõem um enigma no início do espetáculo que não é desvendado por ANNE-LAURE e nem pelos espectadores e que dá margem aqui em nosso trabalho para levantar muitas questões.

ANDRÉ é reduzido a pedaços de si mesmo, suas costas, seu sorriso número um , “ um sorriso que vai da testa passando pelas bochechas” , o número dois “ o lábio superior puxado para a direita e o inferior sempre no seu lugar” , sua boca em “ o ” , sua voz , “ ah a voz ...uma voz de homem !”.

Ao propor uma coesa argumentação sobre desejo, fantasma e palavra, Giorgio Agamben (2007) nos conduz a uma teoria do amor em sua dimensão inapreensível, que tem origem na lírica medieval e é aproximada da idéia de melancolia e fetiche.

Estas imagens fragmentadas do corpo de ANDRÉ no texto de Minyana, e reafirmadas na encenação do espetáculo, levam aqui a fazer correspondências com a concepção freudiana do fetiche, apontada por Agamben e suas referências quanto à idéia de amor e melancolia.

O discurso sobre o fetiche desenvolvido por Freud deixa bem claro o seu caráter contraditório e ambíguo, oscilando entre a substituição e a percepção da ausência. Ele fala de um paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz precisamente por isto.

As costas de ANDRÉ representam uma parte dele e a fixação desta imagem impede que o olhar de ANNE-LAURE e do espectador consiga ver o todo. Agamben nos aponta que, para Freud, a fixação fetichista nasce da recusa do menino em perceber a realidade da ausência do pênis na mulher, por medo de uma castração do próprio pênis. O conflito entre a percepção da realidade e a negação desta percepção constitui uma ambigüidade essencial. Portanto o fetiche é ao mesmo tempo a presença do ausente e o sinal da sua ausência. O fetiche, sendo parte do corpo ou objetos inorgânicos, é ao mesmo tempo presença do nada e sinal da sua ausência. Os fragmentos do corpo de ANDRÉ remetem a alguém que nunca pode ser evocado integralmente, pois, como o pênis materno, já não existe mais ou nunca existiu. Já não existe mais porque é cadáver destroçado ou porque, mesmo quando estava vivo, ou era ausente, inatingível ou nunca existiu realmente, era produção de imaginário.

ANNE-LAURE vê as costas de ANDRÉ e esta visão de um pedaço de seu corpo, as costas, faz com que uma fraqueza tome conta de todo o seu corpo “ eu soube quando as vi que seria uma visão decisiva no meu ventre nos meus joelhos nas minhas orelhas houve o

resultado da visão”⁴⁵. Ao longo do texto, ela se refere a ANDRÉ, usando novamente fragmentos de seu corpo, seu sorriso, sua voz, seus ombros, seus olhos. O olhar de ANNE-LAURE é um olhar imobilizado, um olhar que não consegue passear pelo todo, que se fixa numa imagem congelada e velada por causa do medo “ Eu vi suas costas nuas de homem e tive medo fechei os olhos!”⁴⁶.

Ela não consegue visualizar ANDRÉ por inteiro e ela sempre o substitui por uma parte de seu corpo. Como uma colecionadora fetichista, que tende a se satisfazer com todos os objetos que apresentem as mesmas características, ela vai multiplicando seus fetiches, ela vai acumulando as partes do corpo de ANDRÉ: sorriso 1, sorriso 2 e também as partes de sua própria história, que é fragmentada, cortada em partes, com focos em alguns detalhes e objetos como as moscas, o café, o linóleo da mesa, a xícara quebrada, a mobilete, o dia das costas, o dia da xícara quebrada.

ANDRÉ está ausente. No início da narração já está morto, portanto ela fala de alguém que não existe mais. Mas, apenas a partir do texto, não podemos afirmar se no passado, quando ainda estava vivo, esteve realmente presente na vida de ANNE-LAURE. Ela o encontra “*de costas*”, é como se ele fizesse parte de um outro mundo, estivesse em outro plano. As trocas com ANNE-LAURE são ínfimas, alguns gestos e algumas frases e muitos silêncios vazios. E podemos dizer que sua narrativa é feita de fragmentos fetiche que remetem a uma história de ausência; a história com um ANDRÉ que não pode ser evocado e visto integralmente, ele só se torna presente por meio de sua ausência, de sua evocação e em forma de imagens projetadas na encenação, que neste contexto é uma forma de presença de sua ausência.

A narração de ANNE-LAURE nasce de uma melancolia, uma ausência, uma morte, um luto. Não nos cabe aqui afirmar se ANDRÉ realmente existiu ou terá sido apenas uma criação imaginária da personagem, o que temos de concreto no texto é que ANDRÉ está morto “ o médico legista disse que ele não tinha sofrido” e o “ enterro será amanhã”, mas mesmo enquanto estava vivo, já estava ausente, de costas, em pedaços, para ANNE-LAURE. ANDRÉ era seu objeto de amor impossível e ao mesmo tempo objeto já perdido. Na encenação, ANDRÉ é imagem imobilizada, é um fantasma, é uma imagem que tenta esconder sua ausência, mas por ser imagem projetada de si mesmo, já é uma ausência. E para tentar recuperá-lo e revê-lo, ANNE-LAURE usa uma estratégia fúnebre, criando com sua narração poética o lugar do ausente, que nunca esteve presente.

⁴⁵ [...] j’ai su quand je l’ai vu que c’était une vision décisive dans mon ventre dans mes genoux dans mes oreilles il y a eu le résultat de la vision.

⁴⁶ J’ai vu son dos nu d’homme et j’ai eu peur j’ai fermé les yeux!

Podemos aqui ir mais longe e afirmar que seu texto poético é um texto-objeto, um texto-fetichismo que aponta para um conflito insolúvel, um texto que tenta criar uma ilusão de presença, mas que mediante suas imagens poéticas reafirma cada vez mais a ausência.

No livro *Estâncias*, Agamben (2007-c, p. 43-47) faz referência a um ensaio de Freud intitulado “Luto e Melancolia” no qual afirma que a melancolia toma emprestadas as características do luto e da regressão narcisista. No luto, a libido reage diante de uma perda real da pessoa amada fixando-se em toda lembrança e em todo objeto que se encontravam relacionados com ela, só que na melancolia se produziu uma perda sem que se consiga saber o que foi perdido. De certa forma, a melancolia é uma “capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido, um objeto inapreensível”. Como luto por um objeto inapreensível, sua estratégia abre espaço à existência do irreal, criando o cenário de uma apropriação inigualável na qual nenhuma perda pode servir de ameaça.

Freud aproxima a melancolia do sintoma fetichista, na evidência de que o objeto amado não é nem apropriado, nem perdido, mas as duas coisas acontecem ao mesmo tempo, como com a criança que simultaneamente desmente a evidência de sua percepção e a reconhece mediante a aceitação de um ato perverso.

Assim como o fetichismo é ao mesmo tempo sinal de algo e de sua ausência, o objeto da intenção melancólica é real e irreal, incorporado e perdido. Freud, a respeito da melancolia, fala de um « triunfo do objeto sobre o eu » pois ao ser suprimido mostra-se mais forte que o eu, obrigando-o a uma fidelidade extrema ao objeto. Daí ele estabelece uma ligação entre a melancolia e a fase oral e canibalesca da libido, em que o eu aspira a incorporar o próprio objeto devorando-o, destruindo e ao mesmo tempo incorporando o objeto da libido.

A partir destas questões podemos nos aproximar de alguns momentos da encenação no que se refere ao ato de comer compulsivo da *performer*, que em cena come uma maçã, uma flor, bebe café, bebe água. Por exemplo, no momento em que narra seu encontro amoroso com ANDRÉ e seu casamento, tira uma flor vermelha de seu buquê e começa a comê-la enquanto fala; esta cena também é projetada em *close* no final do espetáculo logo depois que ela anuncia a morte de ANDRÉ.

Temos também a cena seguinte, em que falando de ANDRÉ, “e eu que o havia visto quase por inteiro desejei vê-lo inteiramente”, ela entra com a câmera e vai filmando por dentro da saia de seu casamento que está no chão e estas imagens vão sendo projetadas nos telões, como se fossem o interior de ANDRÉ, ou como se ela fosse o próprio ANDRÉ a penetrando. Nas imagens projetadas parece que a câmera entra num útero, num canal vaginal, e depois, após entrar inteiramente dentro da saia e sair do outro lado vestida nela, deitada com a câmera na mão, ela vai filmando pedaços do seu próprio corpo enquanto fala

de ANDRÉ, como o braço, a mão. Quando diz: “ele olha sem ver ele faz seu sorriso número 2” ela filma seus olhos e seu próprio sorriso que é projetado na tela neste momento em *close*, incorporando para si o sorriso de ANDRÉ, identificando-se com o sorriso 2, uma das partes de ANDRÉ que funcionam como uns dos objetos de fetiche. Ela acaba se misturando com o corpo de ANDRÉ e incorporando o corpo do ANDRÉ como se fosse seu próprio corpo. Nesta cena em que narra seu encontro amoroso com ANDRÉ, percebemos alguém que de forma narcisista, filma carinhosamente e sensualmente o próprio corpo. Como Narciso diante de sua própria imagem, ela filma seu corpo e o projeta nos telões.

Para Susana Kampff Lages (2002, p. 131), toda narrativa é fundada num impulso melancólico, pois enquanto “atualiza eventos do passado, reafirma o seu caráter por definição passado, isto é, que passou, morreu, deixou de existir e, portanto, pranteável”.

A narrativa de ANNE-LAURE é um olhar retrospectivo sobre fatos já passados, com traços de uma sensibilidade melancólica. Sua história com ANDRÉ já é passado, mas é atualizada e revive com novas imagens na rememoração. A melancolia de ANNE-LAURE vem do sentimento de desorientação e de falta, provocado pela morte, pela perda de ANDRÉ, do qual se viu obrigada a se separar. É esse sentimento de perda que move e produz sua fala. A força de sua palavra e a potência do seu discurso vem de uma tentativa de resgate e sobrevivência.

Em seu livro *O fio e a trama: reflexões sobre o Tempo e a História*, Ivan Domingues (1996), afirma que há uma disposição profunda da natureza humana em barrar o poder destrutivo do tempo.

Dentre os dispositivos citados para se proteger, ele aponta o instinto (automatismo e repetição), o esquecimento (apagar o tempo) e o que mais nos interessa aqui : o hábito, que age negando a mudança, o imprevisto, instalando alguma permanência no curso das coisas, uma espécie de continuidade na ordem do tempo; e a memória, que possibilita reanimar imagens já mortas, instalando e animando um passado morto.

Ele destaca também a consciência, com seu poder de se desprender da cadeia temporal e a linguagem como extensão da consciência e da memória, promovendo uma espécie de continuidade do tempo, assegurando elementos de permanência e coesão. Portanto, diante da experiência da precariedade da existência e da ação implacável do tempo, o homem tenta buscar soluções que possam dar conta, ou dar sentido a isso. Ele comenta que a vivência da temporalidade contém um paradoxo: a intuição do efêmero e o desejo da eternidade. Para ele, é nestes dois operadores que a filosofia pode ser bem sucedida na abordagem da experiência do tempo e da história.

Através da manutenção de seus pequenos hábitos, como o abrir a janela todas as manhãs, fazer seu café, cuidar das cabras e das ovelhas “eu continuava com os girassóis, as cabras, as ovelhas”, ou se apegando a sua terra: “eu olho essas terras esses pastos e digo a mim mesma: são minhas terras meus pastos e eu paro de chorar.”, ANNE-LAURE tenta esquecer a morte e negar as mudanças de André diante de seus olhos. Através de sua fala, ela empreende uma tentativa de reconstruir um passado, um ANDRÉ “das costas de alabastro” que foi perdido, mas confronta-se com as contradições e impossibilidades desta busca. Para esquecer a morte, ela se apegava à importância de suas atividades quotidianas, seus hábitos repetitivos e seus rituais ligados à terra, numa familiaridade com o entorno natural, vivida antes de ser pensada.

Ao meditar sobre a questão do tempo, da duração e do hábito, o filósofo Gaston Bachelard (2007) desenvolve e amplia um dos mais importantes estudos do historiador Francês Gaston Roupnel, chamado *Siloë*, onde é proposto um olhar sobre a história numa perspectiva de tempo descontinuada. Nesta obra Roupnel elabora suas idéias a respeito do tempo descontínuo, no qual a realidade só existe no instante, ou seja, o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada. Contrariando a teoria de Bergson sobre o tempo visto como uma duração e o instante visto como uma abstração desprovida de realidade, Roupnel se afasta da idéia de fluxo e se fixa no descontínuo. Para ele, a idéia de fluxo está ligada à idéia da multiplicação dos instantes descontínuos. O passado é composto pelos instantes desaparecidos e o futuro, uma expectativa de espera. A duração é apenas uma construção da memória que quer sonhar e reviver. Para ele “ O ser, estranho lugar de lembranças materiais, não passa de um hábito em si mesmo[...] um hábito compõe um indivíduo” Bachelard (2007, p. 28). Portanto, se o passado não existe mais, o que existe é a reconstrução deste passado no instante presente pela memória, fazendo com que ele seja real somente no instante de sua reconstrução.

Na mesma corrente de Roupnel, Bachelard afirma que os hábitos e o progresso não se dissipam na descontinuidade do tempo; eles ganham uma nova dimensão, pois para ele o hábito é a assimilação rotineira da novidade radical do instante, ou seja, uma repetição na cadência rítmica dos instantes descontínuos. É pelo ritmo destes instantes que podemos compreender a continuidade, sendo o hábito, um ritmo sustentado. O homem se reconhece porque repete a si mesmo e a noção de progresso está ligada à idéia da repetição.

O sociólogo Michel Maffesoli, (2003), na sua obra ‘O Instante Eterno’ , sem estabelecer um diálogo direto com Roupnel, de certa forma se aproxima de sua visão ao afirmar a vida como uma concatenação de instantes imóveis, de instantes eternos, assinalando um tempo policromático, presenteísta. Ele retoma a figura de Dioniso para

mostrar a importância do festivo, da exacerbação do corpo, das paixões, dos rituais quotidianos, do jogo das aparências como coisas que fazem da existência uma sucessão de ‘instantes eternos’. Ele fala da ‘ética do instante’ e das situações vividas por elas mesmas, se esgotando no próprio ato. É a afirmação da vida no instante, incluindo nela a possibilidade da morte.

De certa forma, a ideia do hábito e da repetição para Mafesolli tem ressonâncias com o pensamento de Bachelard, quando afirma que através da repetição e do redobramento se entra num tempo mítico, eterno, no qual se comunga com o outro e com a alteridade em geral.⁴⁷ É aí que se funda a ‘aventura da monotonia’ e a duração de todos os dias. É através do hábito que o detalhe, o anedótico e o supérfluo ganham importância, pois eles são comuns a todos. Ele valoriza o papel da imagem sublinhando seu caráter eterno e efêmero, que se concentra no detalhe, na imobilidade do instante.

Para ele, o brilho, o excesso e a aparência, ao contrário do que se afirma, não são individualistas, mas se constroem para o olhar do outro e têm a função de recordar a finitude e a impermanência, que é o que vemos no teatro do séc. XVIII, nos *happenings* e as “*body arts*”. A consciência da insignificância das ações humanas e o sentimento de precariedade e brevidade da vida; expressam-se como um sentimento trágico do instante, como um hedonismo e exacerbação do corpo e uma compulsão e atração apaixonada.

A co-existência do eterno e do efêmero marcou também a filosofia da história de Walter Benjamin (1884, p. 247). Ele considera o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo como a fonte da inspiração alegórica: “a alegoria se instala mais duramente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente”. Daí o florescimento da alegoria no Barroco, período em que o homem vivia numa atmosfera de guerras e lutas sangrentas, dilacerado entre os dogmas da fé e a crueldade do real. Na modernidade, a alegoria retorna, com a pretensão de apresentar o homem dividido entre o desejo de uma vida harmoniosa e a consciência da atualidade caótica.

A obra de Minyana é impregnada de melancolia: a perda e o reconhecimento dessa perda. Na ausência de um sentido determinado, único e seguro, não há mais uma garantia da verdade do conhecimento, o que aproxima alegoria e escrita. O sentido da totalidade se perdeu e só existe na leitura, na temporalidade, percebida como transitória e fugidia. Para Bachelard, o horror da morte e o êxtase da vida, vivenciados juntos, imobilizam o tempo e criam o “instante poético”. A escrita poética de Minyana produz seu instante através de sua sonoridade, aglutinando em uma só respiração o segredo de uma alma, um ser e objetos, sem

⁴⁷ Ao analisarmos a encenação no terceiro capítulo, salientaremos este aspecto da repetição e do redobramento ao observarmos a trajetória circular e repetitiva realizada pela *performer* no espaço de encenação.

continuidade de pensamento, num pluralismo de acontecimentos contraditórios encerrados num só instante.

No pensamento mítico grego e até os nossos dias, o tempo é caracterizado como um agente de destruição, ruína e morte. Cronos, o deus do tempo, engole os filhos na tentativa de evitar a realização da profecia segundo a qual seria destruído por um deles. De certa forma, tempo e morte são consideradas categorias indissociáveis até hoje.

Na obra de Minyana, percebemos a presença da morte ligada às imagens da temporalidade cuja ação deixa nas coisas e nos sujeitos a marca da ruína, da destruição e da morte. A percepção da passagem do tempo, da transitoriedade das coisas gera uma atitude melancólica e aponta para a consciência da morte certa e inevitável.

A região do Haute-Loire, na França, escolhida por Minyana para a casa de ANNE-LAURE é uma região que o tempo deixou em ruínas. Uma região de onde a maioria das pessoas partiu em direção à metrópole, deixando para trás as tradições e o passado em ruínas que teimam em existir.

A escolha do mês de agosto, o verão na França, como a estação em que ANNE-LAURE se encontra com ANDRÉ, pode ser atribuída ao fato de esta estação estar associada ao nascimento das paixões, à exacerbação do corpo e da sensualidade. Mas o verão também traz em si a idéia de perecimento e decomposição. O excesso de chuva e calor provoca a perecibilidade dos alimentos, das plantas. O vento quente faz com que os alimentos e as frutas se deterioresem rápido e os corpos transpirem mais, trazendo a presença mais forte dos odores, de moscas e insetos. No verão, ANNE-LAURE pôde vislumbrar toda a exuberância das costas de ANDRÉ, a perfeição de suas “costas de alabastro”, quando ele ainda era saudável, contrapondo-se à sua própria casa, designada como “minha casa de granito”, ou seja, uma casa fria, com estrutura de pedra, cuja imagem faz referência a frio, escuro, túmulo e morte. Quando abre a janela, ela vê as costas nuas de ANDRÉ num instante eterno, onde é confrontada com o efeito da paixão e a intensificação dos sentidos de sua carne e da vida, ao mesmo tempo, pressentiu a morte e o desastre iminentes.

ANE-LAURE- Nesta mesma manhã em que ele me mostra suas costas André eu faço meu café assim mesmo e o bebo havia as moscas de agosto o silêncio lá fora o sol esquentava o linóleo da mesa tinha cheiro de linóleo tinha cheiro de café[...] (*André*)⁴⁸

⁴⁸ Ce matin-là le matin où il me montre son dos André je me fais quand même mon café et je le bois il y avait les mouches d'août le silence de l'extérieur le soleil chauffait la toile cirée de la table ça sentait la toile cirée ça sentait le café [...]

A passagem do tempo figurado na mudança de estação traz também a mudança de ANDRÉ e a sensação inexorável da impossibilidade de viver o mesmo cenário mais de uma vez:

ANNE-LAURE- Uma manhã eu abro minha janela eu bebo meu café como naquele famoso dia de agosto o dia das costas de alabastro nesta manhã estávamos no inverno ele entra furioso [...] (André) ⁴⁹

O sol é o astro que possibilita a visão, que ao mesmo tempo ofusca e revela, projeta luz e sombra. Ele é também uma imagem da narrativa de ANNE-LAURE que funciona como um jogo no qual ela revela/esconde o que sente, o que espera e o que pensa de si e de ANDRÉ.

A narrativa de ANNE-LAURE já aconteceu e aflora esfacelada no tempo, esse esfacelamento da sua história acha-se explicitado no texto, materializado na sua fragmentação, incompletude e nas lacunas dos seus relatos. Sua narrativa é incompleta, alterada tanto pela imprecisão da memória quanto pela emoção.

Nas peças *André, Chambres e Inventaires*, o narrador é ao mesmo tempo aquele que narra e é o objeto do drama, assim a homogeneidade de uma narração épica ou de uma forma dramática é desestabilizada, fragilizando os limites entre o épico e o dramático. O fato de narrar algo do passado, faz com que ele reviva de forma distanciada o que foi vivido, diminuindo a carga emocional do drama.

O que desestabiliza a construção de uma narração fabular, lógica e racional, são justamente os pontos de vista interiores de quem narra e as armadilhas da memória que contaminam as seqüências de palavras racionais com pequenos detalhes, pequenas lembranças emocionais e imagéticas, digressões, saltos temporais e retornos, retomadas, associações de idéias. Tem-se a impressão de ver um discurso frágil e hesitante em plena construção ou reconstituição; uma *fala performática* que se constrói junto com os saltos da memória, no momento em que está sendo dita em voz alta. É característico da memória estes saltos temporais, sem duração, onde o que se tem é o instante da sensação e da imagem. O passado vai sendo reconstruído pela memória a partir de alguns pontos de referência e imagens internas que vão sendo recuperadas ou reconstruídas.

ANNE-LAURE– [...] o sorriso número 1 eu me perguntava se nunca o tinha visto ! E no entanto eu o havia percebido desde o primeiro

⁴⁹ Un matin j'ouvre mes volets je bois mon café comme ce fameux jour d'août le jour du dos d'albâtre ce matin-là on était en hiver il entre comme une furie [...]

dia o dia das costas de alabastro e no segundo dia o dia da xícara quebrada [...] ⁵⁰

ANNE-LAURE tenta construir uma imagem de si mesma, tenta reconstruir seu passado. Em alguns momentos é sua narrativa que desperta as imagens do passado e em outros é o confronto com alguma imagem ou objeto que desperta sua memória e impulsiona sua narrativa. Walter Benjamin (1989, p. 105-106), aborda a questão da memória citando a obra “Em busca do tempo perdido”, de Proust. Ele evidencia o confronto realizado por Proust entre memória voluntária e involuntária. A memória voluntária é sujeita à tutela do intelecto, sujeita aos apelos da atenção, e, para ele, as informações por ela transmitidas não guardam nenhum traço do passado, pois não podemos evocá-lo com os esforços de nossa inteligência. Quanto à memória involuntária, é aquela que é despertada a partir de um determinado objeto, sabor ou odor. Ao tentar narrar sua infância, Proust diz que ao sentir o sabor da madeleine, ele se viu transportado para a cidade de Combray, onde passou sua infância, mostrando que seu passado foi efetivamente encontrado a partir do fortuito encontro com este sabor. Para ele o passado se encontra em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência.

Não cabe aqui fazer categorizações a respeito da forma como ANNE-LAURE se relaciona com seu passado, mas é bom evidenciar o quanto de criação de imagens e de versões inventadas pode estar presente no processo da memória voluntária, que parece ser recorrente em muitos momentos de sua reconstituição e de sua narração. Em outros momentos, como quando a *performer* mostra a imagem das costas de ANDRÉ projetadas, o passado é restituído pelo confronto com a imagem e ela tem de novo a experiência daquele momento, com todas as sensações, e tenta a seu modo, narrar estas sensações: “lá fora o sol esquentava o linóleo da mesa tinha cheiro de linóleo tinha cheiro de café constatei isso”.

O tempo é o modelador das lembranças e também dos esquecimentos. Assim, no texto *André* o sentido do passado surge a partir da rememoração, sujeito às fragilidades da memória, pois a experiência passada nunca é totalmente recuperável, mas sim interpretada, atualizada num tempo posterior.

A memória é sempre transitória, não confiável e passível de esquecimento. Vamos formando nossas memórias sobre os vestígios de memórias mais antigas, normalmente modificando-as e inventando novas verdades, pois a memória não passa de construções a partir das quais se pensa ser o real, construções estas que são modificadas conforme o contexto em que são recuperadas.

⁵⁰ Le sourire numéro un je me demandais si je l’avais jamais aperçu! Or je l’avais aperçu le premier jour le jour du dos d’albâtre et le deuxième jour le jour de la tasse casée! (*André*)

Quando falamos de memória estamos problematizando a noção de tempo e de reconstrução de um real através de um tempo descontínuo. Um real que se transfigura e é recriado a cada recuperação no instante presente.

Nessa recriação do real, não deixa de estar presente também, as percepções imaginárias, principalmente no que se refere aos fantasmas do desejo, que passam a ser aceitos como realidades.

As doutrinas medievais do fantasma haviam concebido Eros como um processo essencialmente fantasmático, no qual a origem e o objeto do enamoramento é, ao invés de um corpo externo, uma imagem interior impressa através do olhar, nos espíritos.

Os pensadores medievais vincularam a origem da síndrome melancólica ao amor-enfermidade e à hipertrofia da imaginação: uma desordem da fantasia com seu fluxo incontrolável de imagens interiores e uma incapacidade de controlar o incessante discurso dos fantasmas interiores: “O olhar do acidioso ⁵¹ pousa obsessivamente sobre a janela e, com a fantasia, finge ser a imagem de alguém que vem visitá-lo [...]” (Agambem, 2007, p. 22-26).

Agamben (2007-c, p. 39-42; 192) aponta a aproximação entre melancolia e amor ao citar tradições médicas européias medievais, que consideravam o amor e a melancolia como doenças afins, catalogadas como doenças da mente. Ele afirma que a primeira vez que algo semelhante ao amor aparece na cultura ocidental é nos tratados do séc. IX sobre enfermidades do cérebro. Ele aparece como uma patologia, como uma síndrome sombria semelhante à melancolia.

Esta proximidade entre a patologia erótica e a melancólica encontra expressão no *De Amore*, VI de M.Ficino (M.Ficino 1956, VI 9). Ficino identifica o Eros Melancólico com um deslocamento e um abuso: “Isso sói acontecer com aqueles que, abusando do amor, transformam o que compete à contemplação em desejo de abraço”. Possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, pretendendo abraçar o inapreensível, esta foi a cegueira de ANNE-LAURE.

[...] Os espíritos são produzidos no coração com a parte mais sutil do sangue. A alma do amante é arrastada para a imagem do amado inscrita na fantasia e para o próprio amado. Para lá também são atraídos os espíritos e, no seu obsessivo vôo, acabam aí[...] Por causa disso o sangue impuro, espesso, árido e escuro. Assim, o corpo se disseca e deteriora, e os amantes tornam-se melancólicos. É,

⁵¹ Acídia é uma espécie de abatimento do corpo e do espírito; moleza, preguiça, hipertrofia da imaginação.

portanto, um sangue seco, espesso e escuro que produz a melancolia ou a bÍlis negra, que enche a cabeça com os seus vapores, seca o cérebro e oprime a alma, sem descanso, dia e noite, com tÉtricas e apavorantes visões [...] é por terem observado tal fenômeno que os médicos da antiguidade afirmaram que o amor é uma paixão próxima da enfermidade melancólica. (M.Ficino:1956,VI 9)

Neste trecho, além da aproximação entre amor e melancolia, podemos verificar a migração do espírito para a carne, sendo que é dito que este é produzido no coração pelo sangue. Portanto, na visão medieval, é através das influências corporais que o espírito pode entrar em contato com o mundo exterior. A dor física dos corpos constitui para o Barroco uma base mais imediata para a emergência dos afetos do que os conflitos psicológicos ou trágicos. Se com a morte, o espírito se libera, o corpo atinge a plenitude dos seus direitos.

Considerando a exagerada prática fantasmática ligada à atividade artística, podemos entender também a tradicional associação da melancolia às criações da cultura humana, como as formas simbólicas e as práticas textuais. Esta associação evidencia a tentativa do homem em lidar com os próprios fantasmas. A perda imaginária da intenção melancólica não tem objeto real algum, porque sua fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma. O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo criou. O que ANNE-LAURE perdeu e tenta recuperar através de sua linguagem poética é a imagem inicial de um ANDRÉ, criada por seu desejo.

Ao analisar a herança lírica amorosa do séc. XVIII e a concepção medieval do caráter fantasmático do amor, Agamben aponta o desejo e a poesia do amor inspirante como uma tentativa de superar a fratura metafísica da presença, ou seja, a distorção do nexo que une cada criatura à sua própria forma.

Segundo Agamben (2007, p. 225-230), no período em que se formava a moderna imagem científica do mundo (entre a primeira metade do séc. XVI e a segunda metade do séc. XVII), a cultura européia foi tão dominada pelo tema do incongruente, que toda esta época poderia ser definida como “época emblemática”, durante a qual os humanistas fundaram o projeto de um modelo do significar por termos impróprios, em que a incongruência e a deslocação entre a aparência e a essência se tornava o meio para um conhecimento superior e não a sua convergência e unidade. Ou seja, um significar por termos impróprios como um princípio de uma dissociação universal de todas as coisas em relação à própria forma, de todo significante em relação ao próprio significado, pondo em xeque o nexo de toda coisa com a própria forma.

Com isto, ele sublinha a supremacia, nesta época, de um discurso simbólico por termos impróprios que muito nos interessa neste estudo e cuja essência é um cifrar e um esconder, cujo manifestar-se é, como nos enigmas arcaicos, ao mesmo tempo um esconder-se; e o seu estar presente, um faltar. No co-pertencimento do aparecer e esconder se delinea o desvelar. Processo diferente do discurso por termos próprios que é um expressar ou um decifrar.

Ele fala da ambigüidade do significar, que admite a fratura original da presença, ou seja, uma teoria do símbolo que recusa o modelo do signo como unidade expressiva do significante e do significado, mas os vê separados por uma barreira resistente à significação. Desta forma tudo aquilo que vem à presença, ao invés de se apresentar como plenitude de forma e conteúdo, vem como lugar de um diferimento, no sentido em que o manifestar-se é ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. Só porque a presença é dividida e deslocada é possível um significar, que os gregos apontam como uma intuição da verdade ou um desvelamento.

O discurso simbólico e poético é próximo deste exercício do significar como o paradoxo de uma palavra que se aproxima de seu objeto, mantendo-o indefinidamente à distância. O discurso amoroso é o lugar no qual a fratura entre o desejo e o seu inapreensível objeto, encontra uma conciliação, pois através dele o enamorado se aproxima do seu objeto de desejo, mantendo-o indefinidamente à distância.

Quando falavam sobre a doença do amor, os médicos receitavam como um dos remédios a recitação de versos e o canto ou a suavidade dos instrumentos. A palavra poética viria estabelecer-se como um remédio, um lugar no qual a fratura entre o desejo e seu inapreensível objeto encontrava uma conciliação.

Na prática poética, Narciso consegue se apropriar da própria imagem e saciar seu amor impossível, em um círculo no qual o fantasma gera o desejo, o desejo se traduz em palavra e esta torna possível a máxima apropriação do objeto, que do contrário, nunca poderia ser gozado. A fala de ANNE-LAURE não deixa de ser uma fala poética, que tenta dar conta de um desejo, de Eros e ao mesmo tempo de uma impossibilidade de aproximação, de uma perda. Através de sua linguagem poética ela tenta se apropriar de seu objeto de desejo e da própria vida. Para falar de si mesma, ANNE-LAURE procede por discrepâncias e desvios e acaba falando de ANDRÉ e para falar de ANDRÉ acaba falando da dificuldade de ver o outro e de se comunicar. Com sua linguagem ela aponta para a fratura da presença.

Segundo os teóricos barrocos, o paradigma do significar por termos impróprios opera no princípio de uma dissociação universal de todas as coisas em relação à própria forma, de todo significante em relação ao próprio significado, cada coisa é ela mesma só na

medida em que significa outra coisa. Dentro desta concepção, significar é dizer várias coisas distintas num contínuo desdobrar, convivendo com o enigma que não deve ser decifrado, convivendo com a dissociação, a ambigüidade. Um enigma que só pode ser desvelado.

2 - REVERBERAÇÕES CÊNICAS

2.1 DESEJOS E APROXIMAÇÃO CONCRETA

Como atriz, questionava-me sobre a possibilidade de um projeto artístico em que o processo de criação da cena fosse menos hierárquico ou autoritário, centrado somente nas opções do encenador. O projeto *André* se inseriu nesta perspectiva de uma atuação mais ampla para o ator sendo que, além das preocupações em interpretar sua personagem, ele possa também participar mais ativamente e conscientemente das escolhas e da construção da dramaturgia cênica, compreendendo a linguagem estética trabalhada e tendo maior autoria sobre seu processo de criação e sobre sua poética pessoal.

Este tipo de prática pode se dar, de certa forma, junto a uma companhia que tenha processos de criação mais colaborativos. Mas no caso de não estar vinculado a uma companhia específica, o que também é a realidade para muitos atores brasileiros, penso que como artista criador, o ator pode ter a opção de executar sua própria obra, contando com a colaboração de outros artistas com afinidades artísticas, ao invés de esperar que apareça um novo trabalho.

Fui integrante da companhia *Face* por quatro anos, sob a direção de Hugo Zorzetti e da companhia *Martim Cererê* do diretor Marcos Fayad por dez anos, ambas em Goiás. No Rio, trabalhei com a companhia *Ensaio Aberto*, sob a direção de Luis Fernando Lobo, por três anos, e com o grupo de teatro-dança *Porão*, dirigido pela bailarina Daniela Visco por quatro anos. O trabalho em companhias teatrais foi uma realidade presente em minha trajetória.

Minha última experiência com uma companhia no Rio, foi com o grupo *Coletivo Improviso* com Enrique Diaz, Mariana Lima, alguns atores da Cia. dos atores e convidados. No *Coletivo* trabalhávamos dentro de um processo colaborativo muito rico e com fortes características performáticas. Esta experiência muito me interessou e influenciou.

No *Coletivo Improviso*, treinamos três vezes por semana, por três anos ininterruptos, durante os quais criamos várias *composições performáticas* que foram apresentadas na Fundação Progresso e nos espaços públicos próximos à Fundação, bem como no festival Rio Cena Contemporânea, no Rio de Janeiro. Alguns integrantes ainda fizeram uma *tournee* pela Europa.

Nosso treinamento se baseava nos exercícios com os *Viewpoints*⁵² e os *Suzukis*⁵³, que visavam desenvolver um método de treinamento sistemático dos atores para a criação coletiva de cenas. Durante estes treinos, acabamos realizando várias *performances* que contribuíram para a concepção do espetáculo solo *A Paixão segundo GH*⁵⁴, com a atriz Mariana Lima, que fazia um interessante uso de projeções de imagens, expandindo a noção de realidade e ficção.

Esta técnica dos *Viewpoints* foi desenvolvida inicialmente na SITI Company (Saratoga International Theatre Institute), sediada em Saratoga, estado de Nova York, dirigida por Anne Bogart, dando seqüência ao trabalho desenvolvido em parceria com o diretor japonês Tadashi Suzuki. Os *Viewpoints* funcionam como uma gramática do movimento, constituindo uma linguagem para o trabalho dos *performers*. Sem que o ator precise estar comprometido com uma personagem para se apresentar cenicamente, os *Viewpoints* funcionam como indicadores de relação com o próprio corpo, com os elementos dispostos à sua volta e até mesmo de interação com outro ator, de forma cênica, e não

⁵² Segundo Anne Bogart (1995, p. 20-23) os *Viewpoints* são uma técnica que pode servir para treinamento ou criação de movimentos para a cena. São ponto de atenção para o *performer* enquanto trabalha. Eles podem ser classificados em *Viewpoints* de tempo : tempo, duração, resposta kinestética e repetição. E os *Viewpoints* de espaço : relação espacial, gesto, forma, arquitetura, padrão de chão.

VIEWPOINTS DE TEMPO:

TEMPO: a taxa de velocidade em que um movimento ocorre.

DURAÇÃO: o tempo de sustentação de qualquer evento – movimento, ação, pausa.

RESPOSTA KINESTÉTICA: a reação espontânea a uma ação que acontece fora de você; o *timing* em que você responde a um movimento ou som externo a você; o movimento impulsivo que responde a um estímulo aos sentidos.

REPETIÇÃO: o ato de repetir alguma coisa já feita no palco. Inclui:

- a) repetição interna: repetir um movimento do seu próprio corpo;
- b) repetição externa: repetir a forma, o tempo, o gesto etc. de alguma coisa/pessoa fora de seu corpo.

VIEWPOINTS DE ESPAÇO:

RELAÇÃO ESPACIAL: as distâncias, no espaço, entre um corpo e outro, um corpo e um grupo, ou um corpo e o espaço cênico; os vazios. As múltiplas possibilidades expressivas da relação espacial.

GESTO: um movimento que envolve uma parte ou partes combinadas do seu corpo. Pode ser:

- a) cotidiano: concreto, não abstrato, de comportamento público ou privado; traz uma intenção ou informação facilmente reconhecível; pode definir tempo e lugar ou estado físico.
- b) expressivo/extraordinário: abstrato e simbólico mais do que representativo, expressa um estado interior; é universal e atemporal.

FORMA: o desenho ou contorno que seu corpo cria no espaço, com outros corpos e com a arquitetura.

ARQUITETURA: o lugar físico em que você está trabalhando e como a atenção a ele afeta o seu movimento. Dançar com o espaço, dialogar, deixar que o movimento aconteça do espaço; Subdivide-se em:

- a) massa sólida: paredes, piso, teto, móveis, aberturas etc.
- b) textura: a qualidade dos materiais – madeira, cimento, vidro etc.
- c) luz: as fontes de luz, as sombras, as mudanças.
- d) cores: as vibrações e as diferenças que as cores do espaço criam.

PADRÃO DE CHÃO: o desenho que você faz no chão se olhado de cima; linhas retas, curvas, diagonais, etc.

⁵³Série de exercícios para a *performance* do ator, desenvolvidos pelo diretor Tadashi Suzuki, incluindo posições em repouso e deslocamentos, tendo como foco o controle exercido pelo centro do corpo e a expressividade dos pés. (Suzuki, 1986)

⁵⁴ Adaptação de Fauzi Arap para a obra ‘A Paixão segundo GH’, de Clarice Lispector. Solo de Mariana Lima, espetáculo intermídia, com a Direção Enrique Diaz, apresentado no CCBB em 2002.

necessariamente narrativa ou dramática. Nesse sentido, também viabilizam uma estrutura de *performance*, com fortes influências da dança contemporânea.

Além dos *Viewpoints*, trabalhávamos também com as *composições*. Tais composições funcionam como um método de trabalho para o criador, seja ele, *performer*, escritor, diretor, designer. Elas fornecem uma estrutura para trabalhar com os impulsos e a intuição, fazendo com que eles se materializem num vocabulário teatral. As composições são elaboradas a partir de missões que devem incluir aspectos particulares do trabalho. Estas missões consistem numa espécie de lista de tópicos que devem constar na cena e devem ser compostos de forma pessoal. Os referidos tópicos devem ajudar na criação de cenas curtas, que podem servir de material para o futuro espetáculo. Normalmente, cada grupo de seis pessoas recebe uma série de tópicos a serem cumpridos a respeito de um tema para a criação de uma cena. Um exemplo de tópicos : A revelação de um objeto, A quebra de uma expectativa, Uma lista de objetos a serem usados, Alguns sons que devem estar presentes, 15 segundos de ações simultâneas, O uso de alguns *viewpoints*, Um depoimento pessoal, etc. O criador deve organizar um material cênico a partir da execução destes tópicos.

Os exercícios com as composições levaram à construção de *performances* interessantes e se mostraram como um método muito bom para a criação de cenas. Com elas, era possível chegar a um grau de criatividade inesperado, ao trabalhar com o inconsciente e ao mesmo tempo contar com parâmetros formais para estruturar este material. As composições ajudavam a criar cenas que fugiam de uma construção psicológica ou racional, trabalhando a quebra de expectativas, valorizando o inusitado, o imagético, a musicalidade, a espacialidade. Isto fez com que me decidisse pelo presente método de trabalho para a criação das cenas da peça André, reafirmando sua fronteira com a *performance*.

Vinha também estudando e acompanhando outros trabalhos performáticos de artistas plásticos e trabalhos teatrais com fortes características performáticas e fiquei interessada na autonomia do discurso artístico e político, presente nestes trabalhos. Além disto, queria experimentar ambigüidades com relação à noção de personagem, numa atuação na fronteira com a *performance*, como já havia trabalhado nas composições performáticas dentro do grupo *Coletivo Improviso*. Queria também o desafio de estar em cena fisicamente atuando com imagens projetadas, estudando também o embate entre o texto e as palavras. Portanto, a elaboração do projeto André como um projeto intermídia vinha ao encontro das questões que me mobilizavam e se inseriam em meu campo de interesse no momento, como o uso de

projeções de imagens na cena e suas reverberações na dramaturgia cênica e no trabalho do ator.

Ao se questionar sobre um dos entrecruzamentos do teatro com a tecnologia, Béatrice Picon-Vallin (1998, p. 9-14) aponta para o paradoxo da valorização da corporeidade do ator e seu desaparecimento através das imagens produzidas tecnologicamente. Para ela, o uso de imagens pode modificar o princípio primordial do teatro, que é a interação entre os homens, modificando, de um lado, os modos de recepção do público e, de outro, o trabalho do ator, que se vê diante do desafio de suplantar sua própria imagem, colocando em questão a noção de presença, identificação, personagem e ilusão.

Nesta mesma perspectiva, Hans Thies-Lehman, (2007) analisa o teatro de nosso tempo chamando-o “pós-dramático”, no sentido de um modo de utilização dos signos teatrais que põe em relevo a presença sobre a representação e os processos sobre o resultado, gerando um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador. Lehman afirma que “a transformação operada na utilização dos signos teatrais tem como consequência que se tornam mais flutuantes as delimitações que separam o gênero teatral de formas práticas, como a *Performance Art*, que tendem a uma experiência do real”.

Para ele, o teatro se aproxima da *Performance*, na sua busca de estruturas visuais e auditivas elaboradas, fazendo uso de novas mídias, no abandono dos imperativos da mimese e por sua utilização de espaço-tempo mais estendido. Apesar de apontar uma revalorização do texto desde 1990, dando uma boa ênfase aos autores e às tendências de uma dramaturgia pós-dramática, ele afirma o teatro como acontecimento. Para ele, o status do texto no novo teatro, quando encenado, é concebido como um componente entre outros de um contexto sonoro, gestual ou visual e a cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até chegar a uma ausência de relação.

Com a execução prática do projeto, não se tratando de citar, ilustrar, nem mesmo adaptar um texto para a cena, queria ver as transmutações possíveis entre dois materiais habitualmente separados: o texto e a imagem. Desejava estabelecer uma relação que não fosse de redundância, ilustração ou liderança, mas visasse possíveis trocas no nível do ritmo, das correspondências metafóricas, das afinidades temáticas e do imaginário próprio a cada material.

Outros fatores apontaram para o uso das mídias: a presença de uma narrativa imagética com aspectos autobiográficos e descrições muito visuais, a presença de uma fragilização na construção tradicional do personagem, a musicalidade das palavras e um trabalho sobre a memória. A idéia de misturar as fronteiras de identidade entre ANDRÉ e

ANNE-LAURE, entre ANNE-LAURE e atriz, entre real e simulacro, entre vivido e narrado foi mais uma de minhas preocupações.

Normalmente a memória está ligada a imagens reconstruídas, a fotografias ou objetos que representam a pessoa que não existe ou nos fazem lembrar de um lugar ou acontecimento. Pensei que a melhor forma de falar de um ausente, seria através da reconstituição de sua imagem que, em si, já é a presença de uma ausência.

Enquanto me ocupava destas questões entre outras, fazia o levantamento informal de uma bibliografia em que constava, filosofia, arte, física quântica e cinema.

Comecei então a elaborar um pequeno esboço de idéias e levantamento de possibilidades para o uso de imagens junto ao texto, no contexto de uma provável encenação intermídia. Citarei algumas das idéias e anotações iniciais com o intuito de oferecer um melhor acompanhamento da concepção inicial do projeto e das futuras opções tomadas durante a encenação:

- Inventário das associações em relação às sensações ligadas à personagem ANNE-LAURE, como cheiro de terra, grãos, café, moinho, barulho repetitivo e aconchegante, lentidão, líquido, ambiente uterino, artesanato, campo, morte. E quanto a ANDRÉ foram associadas a idéia de movimento, metrópole, ciência, remédios, máquinas, luzes, imagens, tecnologia, mutação, inconsistência, fluidez, sexo.

- Imagens referentes ao imaginário ligado a ANDRÉ: Fragmentos do seu corpo; imagens de costas, mãos, sorriso, dentes, pelos, moscas, vinho, folhas, animais. Uso de imagens metafóricas e imagens do inconsciente coletivo, como símbolos do masculino, da morte, do sexo. Imagens de Apolos, de gangsters, de rebeldes, de cibernética, de remédios, drogas, enterros, terra, bares, fliperamas, casamentos, homossexualismo, cenas narradas pela personagem e efeitos lúdicos de ilusão de ótica.

- Constituição de um inventário de fotos pessoais e outras que me remetessem ao universo do texto.

- Penso na opção de uma cena polifônica, cheia de simultaneidades e superposições lúdicas e surpreendentes. A idéia é que as imagens projetadas, ao invés de direcionar e manipular o olhar do espectador, como a maioria das mídias, provoque e desnorteie o público, trabalhando com a dissociação entre a história narrada e as imagens.

- Brincar com inversões, como a imagem que a atriz tem da platéia, a atriz que observa ANDRÉ e é observada pela platéia, uma câmera que filma a atriz de costas enquanto vemos seu rosto projetado narrando a história, evidenciando a noção de frente/verso, realidade/ficção, verdade/mentira. Como a realidade depende de nossa forma de olhá-la, a imagem de André deve se modificar conforme o olhar de ANNE-LAURE. A

imagem da atriz deve se modificar conforme o olhar do espectador. A personagem manipula e recria as imagens do seu passado e ao mesmo tempo tenta vivê-las no presente.

- O público é confrontado com a concretude da cena, com uma mulher que conta uma história através de pedaços de realidade e objetos que vão se misturando, criando metáforas e virtualidades espaciais e temporais, criando novas cognições.

- Trabalhar o confronto entre oposições como exterior/interior, claro/escuro, natureza /civilização e orgânico/tecnológico.

- A atriz deve estar no palco e em algumas imagens. Como é a personagem que narra sua história através de suas imagens, pensamos que a atriz deve manter o controle sobre a maior parte do filme projetado e dos efeitos produzidos. Valorizar as imagens da atriz de costas. Mostrar imagens das costas de André, de perto e de longe, projetando em várias paredes da sala, cada uma com uma textura diferente. Trabalhar com superposição: Misturar as costas de ANDRÉ com as de ANNE-LAURE, ou usar as costas de ANNE-LAURE com a cabeça de ANDRÉ, ou algo que sugira uma mistura de fronteira entre as duas identidades, os limites do eu e do outro. Se possível, projetar a imagem do rosto de ANDRÉ no rosto de ANNE-LAURE.

- Usar um aparelho de TV, além das imagens projetadas nas telas. ANDRÉ é visto também na tv. A tela seria a janela para o mundo e ao mesmo tempo as projeções de ANNE-LAURE. Criar confusão entre o que ela vê na tv, vê na tela e projeta na tela como se fosse realidade.

- Imagens projetadas na tela onde vemos ANNE-LAURE de costas, vendo uma tv em que assiste as costas de ANDRÉ. O público vê a tela e as costas de ANDRÉ na tv que aparece na tela. Depois as costas aparecem enormes, ocupando a tela. Então a luz se acende sobre a atriz, de costas, diante de uma tv apagada. Ela começa a narrar o texto olhando para a tv e começamos a ver sua própria imagem na tela, como se a tv virasse um espelho.

- Fazer o espectador duvidar das imagens que está vendo.

- Trabalhar o silêncio, o escuro, o claro e os ruídos.

- Várias imagens em *close* e ANNE-LAURE com o controle remoto. A repetição da mesma cena mais de uma vez com pequena diferença entre elas, mostrando a mesma cena de formas diferentes.

- Fazer uso de recursos da voz falada, como pausa, modulações da voz (inclusive eletrônica). Brincar com o lugar da emissão da voz, saindo de vários cantos da sala. Valorização da musicalidade e do ritmo da escrita de Philippe Minyana e do seu humor particular.

- Brincar com sons de animais, folhas, água e máquinas. Brincar com odores.

- ANDRÉ e LIONEL são as personagens virtuais na peça . Só existem na história narrada por ANNE-LAURE; portanto, só existem como imagem produzida por sua narrativa imagética.

- A idéia é que o cenário seja uma mistura de alguns elementos rústicos (cadeira , xícara, tecido) e virtuais , como projeções de imagens e jogos lúdicos de multiplicação de sentidos e possibilidades visuais e plásticas. As imagens devem introduzir o mundo exterior de modo cambiante e fragmentado. A realidade, sendo imagem virtual, passa a não existir, sendo tudo subjetividade, interpretação e narrativa.

- O figurino deve ser rústico e básico, com algum elemento contemporâneo.

- Trilha sonora com ruídos orgânicos do interior da personagem (respiração, coração, pulsação), traduzindo seu universo interior em confronto com ruídos do mundo exterior: Voz do André, barulho da xícara, vento nas folhas, cabras, líquido fervendo, fogo, barulho de café sendo feito, se possível o cheiro também, pés caminhando em folhas, ou seja, fragmentos de sinais sonoros. Possibilidade de música em alguns momentos.

- Quando tem início a loucura de ANDRÉ, as imagens também devem enlouquecer, pois ANDRÉ é imagem. Devemos ver o rosto de ANDRÉ transtornado, deformado, mostrar muitos olhares diferentes como se fossem dos vizinhos. Imagens de monstros misturados com o rosto do ANDRÉ, com o filho deles, (o ideal seria se conseguíssemos fazer a projeção do rosto de ANDRÉ numa máscara no rosto de ANNE-LAURE, fazendo com que ANDRÉ dance através do corpo dela).

- Usar o texto de formas diferentes: texto projetado, texto ouvido em microfones sem a presença da atriz, texto sendo dito muito rápido e sem nenhuma pausa ou respiração, frase do texto sendo repetidas várias vezes, repetir o texto todo mais de uma vez.

- Incluir o público na encenação. Fazer com que fique na área de representação ou seja mostrado nas imagens. Pessoas alternadas podem ser mostradas como o ANDRÉ ou como os vizinhos, ou simplesmente o auditório que escuta o relato de ANNE-LAURE.

- Trabalhar a dificuldade em ver um objeto por inteiro; é aos pedaços que podemos apreender uma situação ou objeto, por momentos, por pontos de vista, em determinada situação.

- A questão do outro (num sentido mais amplo) : o estrangeiro, o diferente, o imigrante, a novidade, o objeto amado, o desconhecido. Como vemos o outro, como o aceitamos, como o deixamos se integrar à nossa realidade?

- Trabalhar com a noção do tempo e da reconstrução da realidade através de pedaços de memória: A personagem ANNE-LAURE conta sua tragédia, reconstituindo pedaços de

sua vida recorrendo a sua memória. Em seu discurso, a noção de tempo é instabilizada, (voltas ao passado, avanço num futuro que também é passado...)

- Trabalhar com os pequenos rituais cotidianos, repetitivos e sem importância de uma vida simples. Falar dos aventureiros do cotidiano que se dedicam a viver: reconhecem a existência precária da vida, reafirmando a noção de tragédia na fragilidade do instante.

Depois de brincar com as idéias de projeções e possibilidades para uma encenação futura, tomei a firme decisão de realizar concretamente o projeto.

A princípio, pensei trabalhar sozinha, pois tinha idéias e vontades e gostaria de experimentá-las em cena e temia chamar um diretor que não fosse sensível para compreender a filosofia do projeto e chegasse querendo trilhar seu caminho próprio e habitual, sem dialogar com as propostas iniciais do projeto. Decidi, porém, confiar e abrir a porta para que os “outros” pudessem entrar na casa para se juntar ao autor Minyana e a mim.

Meu primeiro e grande parceiro neste projeto foi o autor Minyana. Como ANDRÉ, ele foi se mostrando aos poucos e foi recebido com entusiasmo, mas com muitas reservas. Nosso relacionamento foi se estabelecendo por fragmentos, por partes. Primeiro foram as palavras de ANNE-LAURE, depois foram aparecendo os outros (WOLF, JÉRÉMIE, SUZELLE, BORIS, TITA, HERVÉ, NELLY...). Por meio dessas vozes fui me aproximando um pouco de Minyana, e de sua vasta produção, com mais de 30 peças escritas e encenadas. Seus textos já foram encenados na França, Alemanha, Inglaterra, Canadá, Índia, Argentina. Além das peças encenadas, também escreveu adaptações, textos para rádio, televisão e o filme. No anexo A, temos sua biografia e fortuna crítica.

Num curso com a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin, na casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, conheci um artista plástico francês, Zaven Paré ⁵⁵, que trabalha com *performances* usando equipamento tecnológico manufaturado a partir de sucata. Trocamos algumas idéias visando uma futura parceria, no sentido de radicalizar a concepção inicial do projeto, executando-o como uma *performance* tecnológica com o uso de um texto, no qual o uso da tecnologia e seus efeitos visuais, plásticos e ilusionistas viriam em primeiro lugar. Mas, acabei optando pelos parceiros habituais do teatro e, ao invés de fazer um trabalho completamente performático, decidi procurar uma equipe de teatro para trocar entre meus pares e experimentar os limites entre o teatro e a performance, dentro do próprio teatro, ou seja, dentro de minha própria casa. Como ANNE-LAURE, decidi acolher o desconhecido, mantendo-me, porém, nos limites de minha casa de granito.

⁵⁵ Artista e pesquisador Francês nascido em 1961. Ele expõe sua primeira estrutura biônica no Museu de arte moderna de Paris. Dentre outros trabalhos, ele realiza em 1996, sua primeira marionete eletrônica de uma fonte de vídeo retro-projetor para o encenador Denis Marleau em Montreal.

Para viabilizar o projeto, entrei em contato com uma produtora desconhecida até então, indicada por um amigo, Fernanda Rizzo, também atriz e bailarina, que estudara cinema na Inglaterra. Achei que seria um bom perfil para trabalhar numa produção intermídia que necessitasse de uma sensibilidade teatral e de conhecimentos técnicos ligados a cinema e vídeo.

Elaborei um projeto contendo o resumo das idéias e as especificações citadas acima e a convenci a dividi-lo comigo, iniciando uma parceria de confiança mútua, determinante para o andamento do projeto.

Ainda sem saber exatamente qual seria o formato do projeto artístico e onde me posicionaria, pois cheguei a pensar em co-direção ou em criação coletiva sem hierarquia de funções muito específica, comecei a pensar no diretor Enrique Diaz devido a minha sintonia com os treinos e as *performances* desenvolvidas junto ao grupo '*Coletivo Improvisado*' em que trabalhei sob sua direção. Mas como ele estava muito envolvido em viagens com sua companhia, convidei a diretora Christiane Jatahy. Eu não a conhecia pessoalmente, apesar de acompanhar e admirar seu trabalho e suas pesquisas e achar que elas tinham afinidade com o projeto *André*. Ela também trabalha com os *Viewpoints* e desenvolve um trabalho interessante de dramaturgia atorial, inspirado nas suas experiências com o dramaturgo e diretor espanhol José Sanchis Sinesterra.

Em 1994 ela criou, junto ao cenógrafo Marcelo Lipiane, o grupo *Tal* e em 2000 fundou a *Companhia Vértice* de teatro e é sua diretora artística. Em 2004, radicaliza as pesquisas formais do grupo. Em seu espetáculo *Conjugado*, com atuação de Malu Galli, ela combinou *performance*, instalação e monitores de vídeo com projeção de documentários e realizou junto ao cenógrafo Marcelo Lipiane uma pesquisa espacial que resultou na construção de um cubo gigante que lembrava uma cela sem uma das paredes. O espetáculo *A falta que nos move ou todas as histórias são ficção*, era uma peça-*performance* que explorava os limites da teatralidade, sendo que os atores eram eles mesmos e também personagens, tencionando os limites entre ficção e realidade. Mediante improvisações, os "atores criadores" como ela se refere a eles, ajudaram na elaboração do material dramático, cujo tema era a memória e a geração pós-golpe militar. O espetáculo *Leitor por horas* teve como aliada a cenografia que colocava o público dentro da cena, assistindo a encenação de diferentes pontos de vista.

Ao aceitar trabalhar conosco no projeto *André*, Christiane nos ofereceu toda sua experiência, sua trajetória de pesquisa e sua objetividade, acrescentando mais uma voz a ANNE_LAURE. Portanto, a idealização e concepção inicial do projeto, bem como mais

tarde, a produção, a direção e a atuação ficaram sob a responsabilidade das mulheres, as várias vozes de ANNE-LAURE.

Na primeira reunião com a diretora, decidimos fazer alguns ajustes na ficha técnica, como convidar o cenógrafo Marcelo Lipiane e a assistente de direção Cynthia dos Reis, com os quais ela já vinha desenvolvendo uma parceria artística e que também muito acrescentaram ao projeto com sua colaboração. Fechada a ficha técnica, assumi o compromisso de procurá-la quando pudesse viabilizar o projeto.

Neste meio tempo, tive a oportunidade de fazer um *workshop* com a Christiane e pude validar minha escolha e as afinidades com sua linha de pesquisa e seu método de trabalho, que fazia uso dos *ViewPoints*, que eu já conhecia no *Coletivo Improviso* e dos exercícios de *Dramaturgia Atorial*⁵⁶, que pude conhecer melhor e experimentar na prática.

Estes exercícios de *Dramaturgia Atorial*, foram criados em sua maioria por José Sanchis Sinesterra; outros foram criados por Christiane a partir de suas pesquisas com Sinesterra. De certa forma, eles se aproximam da filosofia dos *Viewpoints* no sentido de estabelecer algumas regras para a improvisação dos atores e a criação de cenas. A diferença reside na natureza dos tópicos a serem cumpridos, que no caso dos exercícios de dramaturgia atorial, é uma espécie de esqueleto de situações dramáticas e conflitos retirados de vários textos clássicos ou modernos e depois recombinações, criando assim estruturas

⁵⁶ **Cito dois exercícios como exemplo :**

Exercício N. 1: (Trabalhar a decisão e o controle, o olhar dramaturgico, alternar fluxo de pensamento com estratégias racionais, percepção estética)

A deve contar uma história a B, de preferência uma história pessoal.

B sentado, olhando pra frente, tem os seguintes códigos:

- bater na mesa 1 vez : A repete a última frase dita.
- bater 2 vezes e olhar pra A : A nega a última frase .
- Levanta-se e olha pra frente : A fica em silêncio.
- levanta-se e olha pra A : A começa a fazer perguntas a B, que deve ser monossilábico no início e depois pode construir a história com A à partir de suas respostas.

Exercício N. 2 : Pedido de emprego: personagens A,B, C (É necessário definir o lugar. É bom trabalhar com a ambigüidade. Não dizer imediatamente qual é o emprego desejado.

-O chefe A entrevista B que necessita do emprego. C está presente , mas não diz nada a princípio, só anota.

- As perguntas de A não são sempre pertinentes. As respostas de B são ambíguas e contraditórias.

- C interrompe esporadicamente o diálogo lendo palavras e frases ditas por B, como se fossem significativas.

- Com o avançar da entrevista, A pede que B realize determinadas ações físicas, aparentemente relacionadas com o emprego.

- A pede a B que dramatize situações hipotéticas relacionadas com o misterioso trabalho(C se revela um ótimo ator)

- As perguntas e ordens de A são cada vez mais humilhantes.

Blackout

Cena 2 : salto temporal e mudança de espaço

-B relata a D (personagem que não aparece) o resultado da entrevista. Há uma discrepância entre o que aconteceu e o que é narrado por B. Dar alguns indícios sobre o personagem D e sua ligação com B.

Blackout

- Salto temporal : A e C dialogam enquanto realizam uma atividade física que sugira a verdadeira natureza da empresa e do trabalho. Pode ser mostrada a veracidade ou falsidade do resultado da entrevista.

mais complexas e abstratas. Junto à estrutura dramática é preciso cumprir certos tópicos, como nos *Viewpoints*, em relação ao espaço e ao tempo, ou partitura corporal, mas estes códigos frios devem ser transformados em ações naturais.

Esta estrutura permitia a criação de cenas e textos improvisados, dentro de uma situação dramática bem estruturada. Na preparação do espetáculo *André*, fizemos uso somente dos *Viewpoints* e das *composições* para a criação das cenas, mas a experiência com os exercícios de dramaturgia atorial nas oficinas permitiu uma maior aproximação entre diretora e *performer*, sendo que alguns exercícios mais simples foram usados como preparação e aquecimento para os ensaios.

Os outros nomes da ficha técnica permaneceram. O ator Eduardo Moscovis foi escolhido desde o início do projeto. Eu já havia participado de *performances* de humor com ele no *Laboratório de humor*⁵⁷ e admirava seu trabalho, sua simpatia e sua postura artística em estar procurando se desafiar sempre, aceitando riscos, aberto a experimentações e novas propostas. Além disso, apesar de ser um grande nome da mídia, ele mantém um distanciamento crítico em relação a isso, não se deixando cegar pela própria imagem. O fato de ele ser um nome da mídia, sendo para a maioria das pessoas, uma imagem sedutora e impossível de ser apreendida, dava a possibilidade de acrescentar mais uma camada de significação para o ANDRÉ, instabilizando sua identidade e consistência.

Trabalhei com o ator mirim Jayme Morelembaum, no curta : *Meus amigos chineses* de Sérgio Sbragia, no qual fui preparadora de atores e gostei muito dele. Quando decidimos mostrar também a imagem do personagem LIONEL, ele foi convidado.

Para integrar o projeto contribuindo com a concepção e produção das imagens, optei por um “homem de cinema”. Pensei que seria rico misturarmos as competências, chamando um cineasta para o teatro, de forma que o teatro pudesse receber em sua casa um homem das imagens. Pensei no cineasta franco-marroquino Hicham Ayouch com quem vim a filmar mais tarde o longa-metragem *Fissures*. Esta escolha foi feita quando pensei em acrescentar mais um ponto de vista ao projeto, fazendo culturas diferentes trabalharem num mesmo projeto e uma equipe trabalhar com um estrangeiro e desconhecido, que produziria as imagens do desconhecido personagem ANDRÉ. Como queria abordar as questões de como ver e receber o outro, o desconhecido, pensei que seria interessante viver isso no próprio projeto e incluir também outra camada na encenação, referente à vivência deste artista como filho de um imigrante marroquino na França. Ou a vivência de um grupo de trabalho que recebe um estrangeiro para trabalhar e como este se comporta num lugar e num coletivo

⁵⁷ Projeto que visava a apresentação de esquetes cômicos elaborados pelos atores e apresentados em geral em casas noturnas, visando a participação direta do público e grande dose de improvisação. Direção geral de Tuninho Reis.

desconhecido. No último momento ele não pode comparecer e optamos pela dupla: Batman Zavarese e Fábio Ghivelder, que já desenvolvia o projeto *multiplicidade*⁵⁸ no Oi Futuro e acrescentou muito ao projeto.

Para a trilha sonora, foi escolhida a dupla de profissionais: Lucas Marcier e Rodrigo Marçal (Arpx), que tocavam nos treinamentos com os *Viewpoints* e participavam de algumas *performances* no grupo *Coletivo Improviso*. A luz ficou sob a responsabilidade de Tomás Ribas, que também desenvolve uma carreira de artista plástico e a preparação corporal com Andréa Jabor, também ex-integrante do *Coletivo Improviso*. A figurinista Angéle Fróes também já havia trabalhado com Christiane e a aderecista Bia del Negro já participara de um outro projeto meu. Todos os outros membros da equipe, cujos nomes constam no programa, (Anexo G), têm a trajetória de trabalhos desenvolvida com um perfil de experimentação em várias áreas como teatro, dança e novas mídias, música e artes plásticas e trouxeram grande contribuição ao trabalho.

A proposta inicial de um processo colaborativo entre pessoas de competências diferentes trabalhando de forma colaborativa, sem hierarquia e sem muitas fronteiras definidas, ficou para ser testada na prática. Acabei optando junto à direção e à produção pela elaboração de uma ficha técnica mais tradicional para facilitar sua apresentação em editais de patrocínios e concorrências.

Enquanto tentava viabilizar financeiramente o projeto *André*, apresentando-o a possíveis parceiros financeiros, continuava com os estudos e pesquisas. Decidi então ingressar na pós-graduação pela necessidade de aliar uma pesquisa teórica mais direcionada e fecunda a esta prática artística, pensando que as duas experiências seriam enriquecidas com esta sinergia. Portanto, a concepção e a realização do projeto de encenação do texto *André*, se confunde com o projeto acadêmico, criando uma aproximação entre a *performer* e a pesquisadora acadêmica.

Fechada a parceria financeira, começamos o processo de montagem do espetáculo, que contou com aproximadamente 20 ensaios, de quatro horas cada, mais cinco ensaios abertos. Conforme proposto pela diretora, não partimos de um trabalho de mesa e de um estudo aprofundado da psicologia e motivações da personagem, como estados anteriores, objetivos, nem de uma análise aprofundada do texto. Não buscamos encontrar um subtexto com sentidos inconscientes ou ideológicos, nem metafóricos. Não tendo uma personagem bem definida, a ser “interpretada” de forma psicológica, o meu trabalho de atriz se voltou

⁵⁸ O festival *Multiplicidade-Imagem-Som-inusitados* é uma manifestação artística reunindo música e arte digital contemporânea com o desafio de criar novos conceitos e linguagens, dispondo da tecnologia digital como suporte.

para a busca das possibilidades de imagens e criações cênicas que cada porção do texto instigava.

O texto foi tratado como matéria a ser modelada e manipulada, como uma argila na mão de um escultor. Como um texto-objeto. Decidimos também não nos interrogar a respeito do homem ANDRÉ e não nos ater a especulações quanto à sua procedência, seu objetivo, o que eram os produtos farmacêuticos ou como se deu realmente sua morte. O mesmo aconteceu com o personagem LIONEL ou os outros personagens que também aparecem na narrativa de ANNE-LAURE, como a mãe, o irmão e os vizinhos. E se decidimos não nos colocar todas estas perguntas, a encenação, obviamente não tentaria dar nenhuma resposta, deixando ao espectador a incumbência de colocar as perguntas e dar as respostas que achassem necessárias.

Decidimos focar na literalidade do texto, na sua oralidade e musicalidade e principalmente, nas imagens e sensações que eram despertadas. A diretora pediu que decorasse o texto o mais rápido possível, para que ele pudesse ser usado das formas mais variadas durante os ensaios, como uma materialidade.

O primeiro passo para a abordagem concreta da dramaturgia de Minyana se deu na criação conjunta de um inventário de imagens, objetos, sensações; a partir de exercícios de associação livre de idéias, fluxo inconsciente e imediato.

Numa segunda etapa, passamos três dias nos aquecendo e fazendo exercícios, como alguns citados a seguir:

1. Improviso com objetos escolhidos no inventário:
 - Cafeteira, xícara, colher, cadeira
 - Uso de algumas palavras ou expressões do texto.
 - Uso dos *Viewpoints* de: Espaço, arquitetura e repetição.
2. Narração (pontos de vista) :
 - Escolher um lugar na sala e narrar uma história pessoal na terceira pessoa.
 - Escolher outro lugar e narrar esta história na primeira pessoa
 - Em outro lugar e falar trechos do texto *André*.

Com este exercício simples pude perceber as nuances de tom no discurso narrativo, dependendo da forma em que o sujeito se coloca na narrativa. Pude ver a diferença entre narrar uma história pessoal na primeira pessoa, na terceira pessoa e passar para um texto decorado. Percebi que o tom da narrativa de ANNE-LAURE era um misto do distanciamento da história na terceira pessoa com o envolvimento emocional de uma narração na primeira pessoa. Achar este tom de envolvimento emocional e distanciamento narrativo foi um desafio que perdurou por todos os ensaios e mesmo as apresentações. Em alguns ensaios errava a mão e fazia uma narração completamente dramatizada e emocional,

dificultando o encontro com o olhar do espectador e a ligação com o momento presente. Em outros momentos, ficava tão natural e tão distanciada da vivência das palavras, que a voz e o corpo perdiam a tonicidade e eu deixava de atuar, me tornando opaca. Decidimos então assumir que, em alguns momentos do texto, interpretaríamos realmente com uma carga dramática, como no momento em que a personagem conta como ANDRÉ ficou transtornado com a fuga de LIONEL e, na maior parte do tempo, procuramos trabalhar com uma naturalidade próxima da *performer* estando assumidamente no espaço-tempo concreto da encenação, como se não houvesse intermediação de uma ficção e de uma personagem. Decidimos enfrentar este desafio alternando a sutileza de uma fala na proximidade do tom pessoal e íntimo, sem a busca de um estado particular ou intermediação de personagem, com momentos de interpretação com construção emocional e psicológica.

3. Partituras da escuta:

- Sentada diante da diretora, deveria escutar um texto que falasse sobre mim e enquanto eu escutava o texto a assistente de direção ia anotando a partitura inconsciente que eu ia realizando enquanto ouvia a narração (mão no queixo, na testa, sorriso nervoso, etc.); a idéia seria usar esta partitura durante alguns momentos da narração do texto, como uma forma de estranhamento e distanciamento, mas ela foi logo abolida, por seu formalismo.

4. Fluxo do texto:

- Sentada numa cadeira com alguém de pé atrás de mim, deveria dizer o texto num fluxo ininterrupto e tentar sair da cadeira de repente sem que a pessoa atrás de mim pudesse me tocar, a cada vez que conseguisse escapar deveria gritar o número de vezes que consegui escapar (1, 2 ...) enquanto me sentava novamente e continuava o texto. Tudo isso deveria se passar sem interrupções , num fluxo contínuo.
- Jogar bola e dizer o texto num fluxo ininterrupto, procurando uma ligação entre o fluxo de palavras e a respiração durante as demandas físicas.
- Dizer o texto e dançar com uma xícara sendo equilibrada num pires

5. Improviso: usando *Viewpoints* de arquitetura, espaço e duração, deveria escolher um pedaço aleatório do texto e improvisar durante três minutos, depois repetir novamente durante quatro minutos e depois cinco minutos, fazendo coisas diferentes a cada vez. Na última vez, sem muito tempo pra pensar, fazer uma edição dos melhores momentos nas improvisações anteriores.

6. Trabalhamos algumas vezes com o exercício nº.1 de Dramaturgia Atoral, citado anteriormente. Enquanto eu narrava uma história pessoal, a Christiane, ou a assistente de direção, executam algumas intervenções físicas, que podiam mudar o curso da narrativa. Depois fizemos isto com o texto *André*, mas optamos por repetir este exercício sempre com um texto narrativo improvisado.

Com a Andréa, preparadora corporal, fiz alguns exercícios de sensibilização, além de uma yoga adaptada para a percepção de si e do espaço :

1. Exercícios de sensibilização: (manter a calma e a ligação com o presente): Cheirar o ambiente , sentir a coluna e narrar os próprios pensamentos enquanto faz e sente: “Eu sinto a sola dos meus pés no chão, a coluna livre os joelhos soltos enquanto falo” , “ eu equilíbrio esta xícara, eu estou caminhando com ela lentamente, ela balança, eu paro, eu respiro e olho a xícara” , “eu abro a tampa do café, eu cheiro o café, eu olho as pessoas e eu as vejo”. Ter em mente sempre: Pensar nas costas (ter sempre a noção das costas). Pensar que ver é receber e não pegar e possuir. Apegar-se aos sentidos (cheiros, barulhos, objetos). Este exercício trabalhava a ligação com o presente e as sensações próprias evitando que a ansiedade me levasse para o futuro, para as próximas ações a serem feitas ou para a respiração acelerada e a interpretação de sensações ao invés da sua vivência. Com este exercício tive que trabalhar nas minhas dificuldades, dominando o excesso de energia e buscando a sutileza do instante.

2. Ações simultâneas:

-Trabalhar com dois jarros de água e duas xícaras. Realizar ações de encher uma xícara enquanto se esvazia a outra simultaneamente, usando as duas mãos e trocando a posição delas constantemente. Prestar atenção na respiração e no controle e concentração. Começar a falar o texto num fluxo sem alterar as ações físicas. Se acontecer uma distração, o líquido cai ou algo pode se quebrar. Apesar da simplicidade, este exercício é muito difícil de ser executado e foi de grande importância, visto a grande manipulação de objetos e equipamentos em cena. Este exercício foi muito útil, por exemplo, no momento de fazer café de verdade em cena usando uma cafeteira elétrica, e tendo que dizer o texto ao pensar ao mesmo tempo na quantidade de pó, de água, no manuseio do aparelho e no tempo que a ação devia durar enquanto dizia o texto do lado do espectador, interagindo com ele. (Um dia coloquei água demais e o café derramou muito...).

Enquanto continuávamos com as improvisações e exercícios a partir do inventário de imagens e objetos, começamos a pensar no espaço. Chegamos, junto com o cenógrafo, ao desenho espacial do espetáculo, levando em conta a noção de espelhamento e diferentes pontos de vista. Este desenho acabou nos possibilitando mais tarde, durante a encenação, produzir uma estratificação variada de tipologias de imagem e percepção. Nossas escolhas definiram um amplo quadro de possibilidades de visão e de inserção do espectador, que será analisado no capítulo seguinte.

Definido então o espaço, fizemos sua reprodução na sala de ensaio. Todos os ensaios se deram levando em conta esta configuração e fazendo uso de todos os objetos que eram inseridos na encenação.

Numa segunda etapa, depois de definido o espaço, partimos para o levantamento das cenas do espetáculo. O texto foi dividido em partes quase aleatórias, definidas por pausas, repetições ou assuntos. Começamos a realizar performances cênicas para cada bloco.

A diretora indicava alguns elementos concretos de cada vez, que vinham do inventário comum de imagens, como os itens: café, flor, casamento, surpresa, etc.

A partir de determinados tópicos, eram preparadas as *composições performáticas*, fazendo uso ou não de algumas frases do texto. O texto era inserido de forma aleatória como mais um material plástico e sonoro. Depois, uma nova edição era elaborada e algumas composições se fundiam ou desapareciam. Para a execução das composições, fiz uso de minhas experiências no treinamento com o *Coletivo Improviso*. Com base neste processo de criação, começamos a delinear o caleidoscópio de imagens cênicas produzidas pelas *performances*.

O processo de elaboração das *performances* surgia de exercícios de associação de idéias e constituição de imagens, sem preocupação com seqüência lógica ou construção psicológica, na qual me limitava a usar os elementos e a executar as tarefas seguindo um fluxo inconsciente e inesperado.

Como exemplo de preparação de uma composição, posso citar a elaboração da cena do casamento: Foi escolhido um pedaço de texto em que se concentrava uma narração sobre o casamento: “No cartório depois na igreja mais tarde quando eu terei feito na minha vez meus jogos de sedução e pequenos blábláblás e mãos apertadas e línguas oferecidas[...] como se eu pressentisse tudo que ia acontecer”⁵⁹. A diretora Christiane Jatahy pediu que eu usasse alguns elementos como café, flor e algum objeto próprio ou que me lembrasse um casamento. Pediu que usasse os *Viewpoints* de arquitetura, duração, repetição e forma. Outra tarefa pedida foi trabalhar com a presença de um elemento surpresa.

Como não tinha nenhuma roupa de casamento em casa, resolvi usar uma saia de casamento e um buquê de noiva com rosas vermelhas confeccionados pela Bia del Negro para um outro espetáculo mas que acabaram ficando nesta encenação. Como elemento surpresa, optei por usar uma rosa vermelha de verdade e misturá-la junto às outras falsas do buquê e quando a retirava do buquê e a mastigava e cuspiava, surpreendia o espectador criando uma dúvida quanto à natureza das outras flores. Quanto ao café, fiz uma associação de

⁵⁹ A la mairie et puis à l'église plus tard quand j'aurai à mon tour fait mon manège á moi de séduction et de petits blablas et de mains pressées et de langue offerte [...] comme si je pressentais tout ce qui allait suivre

idéias e decidi usá-lo sendo jogado na cabeça, fazendo referência ao arroz que é jogado na cabeça dos noivos após o casamento.

Quanto à arquitetura e à duração, optei por ficar no canto da sala, sentada de costas para a platéia e decidi cortar uma maçã e jogar cada pedaço pra trás, como se estivesse tirando pétalas de uma flor e dizendo ‘bem me quer, mal me quer’, trabalhando a repetição e a duração dos gestos.

A *performance* final apresentada para a equipe de criação ficou assim: A *performer* sentada de costas, começava a cantar uma música bem baixinho, repetidamente : *Encosta a tua cabecinha no meu ombro e chora [...]*⁶⁰, logo depois começava a cortar a maçã e jogar os pedaços para trás, depois jogava o resto da maçã e a faca. Começava então a jogar o pó na própria cabeça, levantava-se suja de café, colocava a saia diante da cintura e caminhava segurando a saia diante dela, segurando o buquê. Diante da platéia, ameaçava jogar a flor e a comia, cuspidando-a depois no chão. Esta *performance* foi para encenação quase completa, a única edição consistiu no corte da música, que foi para outro momento do espetáculo e na inclusão do uso, da câmera, que, apesar de parecer uma operação simples, criou uma complexidade para a atuação, descrita mais adiante. Outras *performances* foram mais editadas ou eliminadas completamente.

O texto *André* foi visto sendo dividido em vários pedaços, como o personagem. Para cada parte, era elaborada uma composição que ia se unindo a outra, numa montagem espacial. A seqüência final das partituras não se aproximava de nenhuma construção psicológica ou de verossimilhança, dificultando uma identificação afetiva ou racional com a personagem. O espectador tinha que conviver com o paradoxo de uma atuação bem próxima do real associada à ações físicas desconectadas de uma cópia da realidade, como ver uma noiva comer uma flor do buquê “que se pensa ser de pano”. Como diante de uma montagem cubista, o espectador não conseguia reconhecer e se emocionar com o familiar, mas pressentir que o estranho se formava dentro si, num contínuo movimento, apesar de sua frieza. Neste tipo de trabalho o espectador deve manter uma espécie de atenção flutuante, como num sonho, pois se tentar decifrar as ações físicas, buscando correspondências lógicas e racionais, estará usando ferramentas ingratas que turvarão a vista. Mas aqui cabe aqui a questão de como levar o espectador para este lugar, sem termos que distribuir manuais de “instrução de uso”.

⁶⁰ Esta música veio à minha cabeça junto a uma imagem de infância em Goiás, quando a empregada ficava cortando cebola ou couve, ouvindo esta música, chorando e cantando junto. Ela era de Minas como meu pai. Minha mãe pedia que fizesse couve quase todos os dias para ele. Ela cortava a couve muito rápido e bem fininha, era impressionante. Esta cena acabou entrando na encenação, vindo de outra *performance* em que eu cortava a flor do casamento como uma couve e narrava o texto como se estivesse fofocando com amigas.

Numa etapa mais avançada do trabalho, depois de trabalharmos quase 20 dias, começamos a pensar na inserção das imagens que seriam projetadas. Com o atraso provocado pela espera e posterior impossibilidade da vinda do cineasta Franco-marroquino Hicham Ayouch, o projeto sofreu modificações em sua estrutura original e fez com que simplificássemos as projeções e as incluíssemos dentro do processo de criação que já estava estabelecido, a partir das improvisações e idéias levantadas nos ensaios.

Optamos então por trabalhar em camadas. Portanto, a escrita das projeções de imagens foi construída na forma de colagem de vários registros, e estes registros iam sendo definidos em cada momento do espetáculo, também a partir de associações ora com o texto ora com as ações físicas e performáticas da atriz ou com as próprias imagens produzidas no chão por ela.

Os momentos em que a *performer* usava a câmera e narrava ao mesmo tempo, demandaram uma preparação especial, principalmente pelo pouco tempo que restava. Por ironia, apesar de conceber um espetáculo intermídia e já ter participado como atriz de alguns longas-metragens, eu não tinha a menor intimidade com uma câmera filmadora. Acho importante transcrever aqui algumas dificuldades e exercícios feitos para colaborarmos com a discussão sobre as demandas do trabalho de um ator que tenha que lidar com a tecnologia no palco. Este fato só reforça a idéia de uma atuação mais próxima do *performer*, evidenciando a ligação com o concreto e o momento presente.

Nossa primeira providência foi fazer um trabalho de familiarização com a câmera, pois tive medo de pegá-la diretamente nos ensaios. Levei para casa e li várias vezes o manual. Tentei compreender o funcionamento e sentir seu peso. Aprendi como manipulá-la com destreza e em várias posições diferentes. Aprendi a verificar se a bateria estava carregada, se o fio não estava saindo, pois às vezes ela desligava sozinha no meio do ensaio. Este momento foi bem difícil, diante de tantas questões artísticas, teóricas e de produção tive ainda que me ver confinada com um aparelho que não dominava bem, diante do pouco tempo que restava para a estréia. Neste momento, odiei profundamente a tecnologia.

Depois de dominar um pouco e me familiarizar com o aparelho em si, comecei a me concentrar no meu corpo e nas minhas percepções ao manipular a câmera e fazer as imagens. Tivemos que arrumar um aparelho de tv para os ensaios, pois como teria dois telões em cena, tinha que me relacionar com as imagens produzidas em tempo real.

Comecei um treinamento específico junto à preparadora corporal, que já havia trabalhado com câmeras e imagens em cena. A primeira providência foi começar a prestar atenção ao meu corpo enquanto manipulava a câmera e captava as imagens. Eu me concentrava muito na captação das imagens e sua verificação, tencionando o corpo e

perdendo a percepção do público. Neste momento nem imaginava que conseguiria filmar, verificar as imagens e dizer o texto ao mesmo tempo.

A orientação da coreógrafa foi para que eu pensasse em manter a ligação com o centro do corpo e buscasse um relaxamento consciente, como se a câmera fosse uma parte do meu corpo, como se fosse mais um órgão que fizesse parte de meu organismo. Outro ponto a ser trabalhado foi evitar perder a noção de espaço geral e a relação com o espectador. Por mais que me concentrasse na captação das imagens, não poderia perder de vista que meu braço-câmera era um aliado no processo narrativo, o foco era o espectador e as imagens eram para ele. Não poderia me concentrar e me perder nos detalhes da filmagem.

Numa outra etapa, começamos um treinamento mais específico para uma visão em três vias:

1. Olho o objeto no visor da câmera - É uma imagem enquadrada, diferente do tamanho natural do objeto e lateral à objetiva da câmera e portanto distante em profundidade e longitude, do objeto concreto.
2. Olho o objeto de verdade – Enquadro o objeto com o olhar no espaço geral da sala.
3. Confiro a imagem do objeto na tela grande de projeção e divido esta sensação com o público (outra possibilidade é estar vendo o objeto e a imagem ao mesmo tempo)

Esta visão das três vias necessita de controle, calma, respiração e uma interpretação intermediária. Não se pode perder a atenção no fato de gravar os objetos pelo chão, preocupando-se com enquadramento, a fiação, o tremor da câmera, (as imagens eram captadas em tempo real, estava filmando de verdade, mesmo que em alguns momentos entrassem imagens pré-gravadas), mas, ao mesmo tempo, não podia perder a noção do espaço, do público, do meu corpo e deveria manter ainda a conexão com a história, o texto e algo de ficção e “personagem” ou algo de persona épica.

A experiência com a câmera significou atravessar um caminho de recepção, que passava por ver o outro e deixar o outro ver. Precisei adotar uma atitude completamente voltada para o tempo presente, apesar de estar num universo ficcional. Tive que realmente experimentar o ato de ver. Ver o objeto, enquadrá-lo, conferi-lo e mostrá-lo e isso não é interpretação no sentido de construção de espaço-tempo e objetos fictícios, é demonstração, gravação, presença concreta no instante da encenação. Olhar e ver realmente. Ter atenção com os fios, os objetos, os imprevistos técnicos, os ruídos, as incertezas. Saber que não é só seu corpo, seus olhos e suas emoções que se expressam e manipulam o olhar do espectador, mas que existe uma mediação entre você e o público, entre sua voz e o ouvido que escuta esta voz, entre o que você fala, o que você mostra e o que o público vê. O fazer e o narrar

deslocam a atenção antes voltada para o viver, o sentir e o “se” mostrar. Você, ator, deixa de ser o centro e passa a dividir a atenção com sua própria imagem ou as imagens e objetos que “narram” a história ou que compõem o universo de imagens e códigos do espetáculo.

O manuseio da câmera e as demandas técnicas que este ato exigia, bem como o ato de enquadrar, filmar e verificar as imagens nos telões, tudo isto acabou alterando o ritmo inicial do texto, fazendo com que ele ficasse vivo e eu me surpreendesse em cena com novos significados trazidos por pausas forçadas devido às exigências técnicas imprevistas, como ter que me abaixar para apertar os fios e religar a câmera que desligara devido ao mau contato. A câmera funciona como uma máscara através da qual você conta e vive sua história. Uma máscara que vê através de seus olhos, fala através de suas mãos e respiração. Manipular a câmera em cena exige um controle técnico sobre o próprio corpo e sobre a câmera, sem que se deixe de estar em cena, em estado de atuação diante de um público.

O mesmo aconteceu com o uso do microfone de lapela que demandava um uso específico da voz. A emissão vocal no teatro normalmente necessita de uma impostação especial, mas o fato de falar baixo, bem próximo do espectador, fazendo uso de microfone, demandou um outro tipo de preparação vocal, que passava pelo domínio de emissão de ar, pelo controle do volume e pela opção de um tom bem intimista e quase coloquial da fala, opção esta já feita desde o início do processo. A voz artificial do microfone entrava em conflito com o tom coloquial e intimista do texto, criava um estranhamento e uma artificialidade que aumentava a ambigüidade da narrativa, dava um tom espetacular levantando dúvidas sobre a veracidade da narrativa.

O uso do microfone também exigiu um cuidado ao realizar as ações físicas, como por exemplo, entrar com a câmera dentro da saia e não deixar o tecido ficar batendo no microfone localizado no alto da cabeça. Ou jogar o pó de café na cabeça tomando o cuidado de não acertar o microfone.

Para os outros momentos da peça, mesmo que não estivesse usando a câmera, optamos por uma forma de presença do corpo, levando em conta o tempo e o espaço da encenação, com ações em tempo real como processos espontâneos, aleatórios, e valorizamos as interações simbólicas ao invés do enquadramento da narrativa ou da ficção. Os exercícios de *Viewpoints* foram muito importantes para a busca deste estado de presença no espaço-tempo concretos, ao invés dos paradoxos da transposição naturalista (verossimilhança, uso de convenção, representação).

No momento de maior *dramaticidade*, em que a *performer* encosta-se à parede e entra num estado de descarga emocional intensa, realizamos um efeito eletrônico em sua voz (uma espécie de eco das frases circulava em toda sala). Este efeito dava a impressão de que

corpo se multiplicava ou a voz ganhava autonomia do corpo, diminuindo a carga psicológica e enfatizando os efeitos sensoriais e perceptivos.

Uma dificuldade encontrada neste processo, foi a busca por certa unidade da atuação. Este processo de construção de composições performáticas e posterior fusão ou acumulação, reiterava a fragmentação do texto, aumentando muito o grau de desorientação. A finalização de um bloco de ações de uma *performance* e início de outro, dava a impressão de um novo começo e quase outra narrativa. As saídas de cena ou a ocupação de áreas de difícil visibilidade, quebravam também a ligação entre a atuante e o espectador, instabilizando a recepção. Tentamos buscar esta unidade da atuação através da manutenção de uma mesma respiração e tonicidade energética no corpo, de um mesmo ritmo e unidade na fala. Como atuante, tentei buscar um compasso interno e por mais que variasse os ritmos das ações ou do texto, variando a intensidade dos instantes, voltava sempre à pulsação deste mesmo compasso. A cada recomeço, buscamos a impressão de um ritmo contínuo, de um eterno recomeçar, como um mantra, uma música encantatória, como as repetições cotidianas, os hábitos, os ciclos da vida.

2.2 HIBRIDAÇÕES CÊNICAS

A configuração espacial do espetáculo *André* foi definida levando em conta as várias possibilidades de pontos de vista sobre uma cena. Ela foi desenhada partindo de uma inversão. O público ficava no palco, transformado em arquibancada e na frente foi construída outra arquibancada. A platéia ficava então dividida em duas arquibancadas, uma diante da outra, com um pequeno platô de linóleo branco no meio.

Cada arquibancada era cortada ao meio por um corredor de escadas com linóleo branco, formando quase uma espécie de cruz devido ao cruzamento com o platô central. Esta configuração espacial favorecia o confronto com a percepção do outro sobre o espetáculo e sobre si mesmo, possibilitando ao público ser o testemunho do olhar alheio e saber que o outro era testemunho do seu próprio olhar, num jogo de confrontação e cumplicidade.

A cada vez que acendíamos uma espécie de luz geral, sem mistérios ou poesia, o público das duas arquibancadas confrontava-se, primeiramente como simulacros inscritos no próprio corpo da cena e depois como a si mesmos no instante presente.

Em cima de cada arquibancada, foi instalado um telão. Optamos pelo uso dos telões retangulares, lembrando uma pequena tela de cinema ou uma fresta. O contraponto entre o dimensionamento radicalmente longitudinal de uma das telas (6m de largura x 1,5 de altura) sugerindo que as imagens de vídeo foram captadas por uma fresta e o desenho da outra (4m x 1,5m), que imprime um recorte mais estreito das mesmas imagens terminaria por materializar na cena a idéia de que a representação mental que fazemos da realidade é necessariamente parcial e dependo do ponto de vista em que nos posicionamos com relação a ela.

Como cada tela se posicionava acima da cabeça do público, este só podia ver a tela e as imagens que estavam à sua frente, acima da arquibancada colocada diante dele, sendo quase impossível ver a imagem na tela atrás dele, acima de sua cabeça. O que ele via era o olhar do outro, o espectador em frente, olhando para ele, para o platô ou para a imagem acima dele. Para ver as imagens na tela em frente, seu olhar tinha que caminhar do platô central onde estava a *performer* e os objetos e imagens plásticas do chão, passar pelo público na arquibancada da frente e chegar à tela em frente, acima deste público. Este exercício exigia que o público complementasse os enunciados-imagens diante dele, para sair do desnorteamento sensível diante desta estratificação de possibilidades de enquadramento visual.

De acordo com este desenho espacial, o olhar do espectador tinha que fazer uma trajetória por diferentes características de imagens e registros de representação e realidade, tornando-se também um montador e produtor das imagens do espetáculo. O olhar do espectador caminhava das imagens simbólicas e plásticas produzidas no chão pela *performer*, passava pela ficção e realidade do teatro e do público e chegava às imagens das alturas.

Esta operação causava um efeito de ambigüidade em relação à presença do público, que podia ser visto de forma ficcionalizada, como se eles fizessem parte de um auditório que escutava as confissões de ANNE-LAURE e, ao mesmo tempo, o público do Oi Futuro que assistia ao espetáculo ANDRÉ.

Essa ambigüidade é reafirmada quando a *performer* filma rapidamente o público ou usa um controle para ligar as telas, inserindo-as na dimensão da ficção. As telas que são a princípio, um dispositivo da encenação, tornam-se também uma ferramenta da personagem na ficção.

A trajetória da *performer* neste espaço é também em forma de cruz, só que repetitiva e circular, criando de certa forma uma espiral. Cada lugar revisitado nunca é o mesmo, pois foi modificado pelas experiências anteriores da *performer*, que como a personagem, tem seus hábitos diários, mas é surpreendida pelos instantes fecundos que vão criando redobras e nuances.

A fábula desconstruída e temporalmente heterogênea só mantém alguma unidade a partir da unidade de tom e da repetição de algumas palavras e alguns objetos reconhecíveis, criando uma sensação de labirinto, no qual se tem a sensação de já ter passado em algum lugar, mas com dados completamente novos.

A encenação da peça no Oi Futuro, seguiu um pouco este desenho do texto, tentando reconstruir uma trajetória espacial do tempo. Foi se estruturando um sistema espacial que seguia uma idéia de palimpsesto, onde a cada passagem que a *performer* fazia numa determinada posição da área central de representação, inscrevia-se algo de novo no chão em cima do que já havia sido desenhado, criando camadas de tempo e de percepções. As imagens criadas não procuravam ilustrar ou preencher o texto, mas funcionavam como uma criação autônoma a partir de alguns objetos ou palavras sugeridos pelo texto. De certa forma é como se as imagens produzidas tivessem uma certa autonomia em relação às imagens do texto. Elas eram criadas a partir de associações livres que vinham de alguns vestígios do texto.

A cada passagem por um lugar, a *performer* o modifica, produzindo novas imagens no chão branco com os restos produzidos pelas ações físicas realizadas por ela. Estas imagens no chão branco do platô central eram produzidas com os restos das *performances* plásticas com objetos, que deixavam vestígios no chão, como se estivesse pintando um quadro. Por exemplo, a *performer* deixa uma xícara com café cair e se quebrar no chão, derramando o café. Num segundo momento, do lado do café derramado, deixa uma saia branca de casamento cair, mais tarde, cospe sobre ela migalhas de flores vermelhas que foram mastigadas ou joga o buquê vermelho no chão. Em outro momento joga pó de café no chão ou pica as flores vermelhas do buquê como se fosse uma couve, ou afoga uma maçã comida no jarro de água, etc. No final temos o palco entulhado de resíduos de alimentos, objetos e cores.

O café que foi feito no início do espetáculo nas duas cafeteiras, uma de cada lado das arquibancadas, é servido à platéia e os copos e jarros também são deixados no platô central. As imagens e dejetos produzidos no chão a cada passagem da *performer*, possuem vários graus de figuração.

Existe uma camada mais ilustrativa, logo no início do espetáculo, quando coincide a narração da ação “então eu deixo a xícara na beira da janela e a xícara cai se quebra e ele se vira e diz: Oh a xícara” e a ação concreta da *performer* em deixar a xícara de café cair da sua mão. Com o avançar da trajetória circular, as outras camadas vão ficando cada vez mais metafóricas e distantes da literalidade do texto. Como por exemplo, quando está dizendo o texto “[...] nesta manhã estávamos no inverno ele entra furioso e eu disse a mim mesma: ele cresceu ou o quê?” a *performer* está em pé, segurando a saia do casamento como um avental e jogando pó de café no chão, ao lado da xícara quebrada.

Em outro momento ela fica de joelhos, do lado do buquê de casamento jogado no chão, com uma flor verdadeira sendo cortada como couve bem fininha enquanto canta a música regional “Encosta tua cabecinha no meu ombro e chora e mostra tua mágoa toda para mim[...] e depois o texto : Logo após o cartório a igreja eu vi os primeiros sintomas! Tinha sempre a voz as costas tudo isso perfeito, mas foi nos olhos que se manifestou!” Este texto também reafirma a idéia de repetição e diferença, pois tudo parecia igual , mas os olhos eram outros.

Assim a *performer* ia acrescentando camadas às imagens já produzidas na passagem anterior, criando um novo lugar, uma trajetória cíclica em constantes transformações. Esta idéia de repetição e labirinto era reafirmada também nos momentos em que as imagens projetadas nos telões divergiam das imagens captadas do platô e projetadas em tempo real pela *performer*. As imagens nas telas começavam com a cópia exata do platô e

discretamente iam se modificando sozinhas, pois entrava uma cópia desta imagem pré-gravada com pequenas diferenças da imagem real (o lugar em que a maçã caiu quando foi jogada, a quantidade exata de pó de café, etc). Isso dava também uma dimensão da autonomia de cada instante e da idéia do “tempo como a concatenação destes instantes descontínuos”⁶¹, a diferença de cada instante, os presentes autônomos.

Na peça *André*, o passado surge sob o prisma da memória e resulta numa construção controlada de palavras e imagens, mais do que numa construção de idéias. Ao falar no presente, ela visita no passado palavras e frases suas, bem como palavras de ANDRÉ, e é visitada por imagens e frases lançadas pela memória, fazendo com que seu discurso seja repetitivo, circular e labiríntico.

Ao tentar narrar sua história, ela a conta no passado, mas ao mesmo tempo a vivencia no presente criando um jogo de presentificação e representação que instabiliza a noção do real e do próprio tempo. Na montagem no Oi Futuro, o passado revivido e representado é realidade concreta e, ao mesmo tempo, simulacro e virtualidade. O desejo de trazer a imagem da memória para o presente é impregnado da vontade de comunicação e espetacularização do vivido, teatralizando a própria lembrança.

A *performer* vai recriando uma nova imagem para a imagem da memória, criando um simulacro espetacular para a memória, deslocando-a para uma abstração de tempo, como se não se tratasse mais de um passado, mas de um instantâneo da vida que acontece aos olhos do espectador.

A narrativa textual desenhada pela *performer* vai ganhando também várias tessituras diferentes ao longo da encenação. “Antes de vê-lo por inteiro vi primeiro suas costas houve o dia das costas” assim começou a narrativa altissonante de ANNE-LAURE, mulher a quem servi de alto-falante enquanto *performer*-atriz.

Esta frase citada anteriormente, é dita pela *performer* enquanto começa a preparar o café na cafeteira, sentada no último degrau da escada que divide uma das arquibancadas ao meio. Ela diz esta frase logo no início do espetáculo, após saudar algumas pessoas conhecidas na platéia ou dizer que vai fazer um café.

Esta posição ocupada pela *performer*, fazia com que ela fosse vista somente pelas pessoas sentadas ao seu lado, na última escada da arquibancada e pelo público localizado à sua frente. Os outros podiam ouvir sua voz vinda de trás, enquanto observavam o olhar do público em frente dirigido para ela. Ou teriam que se virar na cadeira para tentar vê-la. Este desenho espacial fazia com que a *performer* sempre fosse vista de frente por uma parte do público enquanto era vista de costas, de perfil ou não era vista por outros grupos de pessoas.

⁶¹ Conforme nossa citação de Bachelard(2007) e Maffessoli (2003) no capítulo I.

Esta frase é dita acompanhada pelo barulho da água que cai na cafeteira, pois a *performer* tem um microfone de lapela no alto da cabeça, que capta bem os ruídos próximos. Mais tarde o barulho da cafeteira também será ouvido e o cheiro do café, feito nos dois cantos da sala, se espalhará por todo o público.

Sentada na escada, ela falava quase no ouvido de quem estava sentado ao lado. O tom coloquial adotado buscava uma intimidade e a sensação de que era a própria *performer* que estava no Oi Futuro fazendo um café para as pessoas ali presentes. Com isso, se esgarçava a noção de interpretação e personagem, e valorizava a experiência do instante presente e do real, apagando a noção de quarta parede e ficção.

O uso do microfone possibilitou uma fala baixa e não impostada e ao mesmo tempo denunciava um aspecto de fabricação que tencionava a intimidade do instante. O microfone instaurava a ficção e o mesmo tempo criava um estranhamento, problematizando esta relação com o público.

Durante toda a encenação é voluntária a ambigüidade entre *performer* e personagem. O nome da personagem, ANNE-LAURE, nunca é pronunciado na peça. Nenhum espectador fica sabendo seu nome. A *performer* fala quase o tempo todo se dirigindo na primeira pessoa diretamente ao público. Ela narra sua história olhando nos olhos do público e mesmo quando sai da escada e vai para o platô central, a proximidade física é grande. A narrativa coloquial e quase monocórdia buscava a musicalidade e materialidade da palavra. Esta opção, de certa forma, se afina com as investigações sobre uma espécie de realismo físico, citado por Lúcia Romano (2005, p. 236), que afirma que o teatro contemporâneo tem se inspirado na investigação da fisicalidade do real, num caminho de busca de autenticidade, que não abre mão das conquistas da espetacularidade do ator, mas sua ênfase recai nas estratégias de comunicação que visam o resgate da vitalidade no aqui/agora desta relação.

Este registro de quase não interpretação era quebrado em alguns momentos do espetáculo, principalmente quando a luz apagava e a *performer* perdia o olho do espectador. O tom da narração mudava e passava a ser uma narração na qual o sujeito se engaja emocionalmente, dramatizando o texto dito. Este tipo de narração se deu em alguns momentos do espetáculo, como no momento de sensualidade, quando a *performer* se deixou afetar pela imagem das costas de ANDRÉ sendo projetada no início do espetáculo e sua narração ficou afetada por esta visão.

Quando a xícara se quebra e ela começa a dizer o texto de forma angustiada como se estivesse tendo uma premonição, a luz também escurece. Ela continua sua narração olhando para os cacos no chão e não encara mais a platéia. É como se estivesse em transe ou como se

fosse uma cigana que lesse a própria sorte no café derramado: “ a partir deste exato momento nossos destinos se uniram”. Estas imagens abstratas funcionam como uma exacerbação do estado emocional da *performer*, é como se seu corpo estivesse ligado a aparelhos que captassem seu ritmo e suas emoções e os projetasse nas telas, sem que ela se desse conta.

Quando a *performer* vai para trás de um dos telões e vemos somente suas pernas, dá-se um outro registro narrativo. Ela pega um microfone de mão e começa a dizer o texto pausadamente e de forma fria, como se estivesse dando uma entrevista para um programa de tv sensacionalista e quisesse impressionar com a frieza. O microfone deixava a voz muito alta e artificial, como a voz de uma máquina, um robô que tinha um telão como cabeça e as pernas da *performer* como base.

Outro momento em que a luz escurece e muda o tom da narração é quando ela volta do enterro da mãe e encontra ANDRÉ transtornado com a fuga do filho adotado. Este é o único momento de uma interpretação realmente dramática. O texto é dito de forma muito emocionada quase aos gritos, quase chorando e ainda contando com efeitos de deformação e eco da voz.

Neste momento, o corpo de ANNE-LAURE vira uma penumbra que se cola na parede da sala como se quisesse desaparecer materialmente dentro da parede, como numa ficção de Edgar Allan Poe. Enquanto ela se afasta e se espreme na parede, se batendo, sua voz começa a se descolar de seu corpo e avançar por toda a sala, como se ela vomitasse o texto e ele saísse voando por toda a sala em sua voz. Este efeito foi conseguido com o uso da alta tecnologia de som do espaço Oi Futuro que permitiu que o som do microfone pudesse ser projetado em toda a sala com intervalos de tempo diferenciados, criando um efeito de eco e ressonância, com um aumento e variação também no volume e velocidade.

Neste momento a *performer* está narrando o processo de transformação e deformação física vivido no corpo do personagem ANDRÉ : “Ele estava vesgo! Ele estava vermelho e vesgo! [...] Ele tinha emagrecido ele engorda ele emagrece ele fica vermelho ele fica vesgo! Ele estava louco”.

Enquanto este texto é repetido várias vezes, a voz da *performer* também sofre deformações, bem como suas palavras, que são alongadas ou distorcidas. O efeito de multiplicação e deformação entrava em lugares diferentes em cada repetição do texto, de forma que, a cada vez, um pedaço do texto poderia ser compreendido enquanto o outro tinha suas palavras distorcidas e deformadas, dificultando a compreensão. Assim o texto era escutado por fragmentos e em etapas diferentes, impedido de ser *escutado por inteiro*.

Durante a cena da narração do casamento, a comunicação direta com o público, continua, mas agora através da câmera. Isto acarretou diferentes registros de atuação em diferentes partes do corpo da performer. A atuação para a câmera devia ser mais minimalista e intimista, levando em conta o enquadramento do rosto. Já o corpo deveria ser bem expressivo, pois estava atuando de costas e tinha uma partitura corporal bem marcada na música, quase dançada e que deveria ser executada de forma precisa e concentrada, pois uma faca de verdade era jogada para trás e não podia cair em cima do público que estava próximo. Era a demanda para uma atuação espetacular, próxima do atirador de facas na parte inferior do corpo e uma atuação sensível e cinematográfica na parte superior, além claro, da preocupação com o enquadramento da imagem do rosto que não deveria sair do foco com a movimentação do corpo.

De forma geral, a cada vez que apagávamos a luz, o registro de atuação mudava pois se perdia o olho do espectador e era criada uma ambientação. O fato de apagarmos a luz frequentemente se deveu também a motivos técnicos, pois quando usávamos a projeção em telões, tínhamos que diminuir a luz necessariamente, senão não conseguiríamos visualizar as imagens. Este foi um grande desafio para o projeto de iluminação neste espetáculo. À medida que a *performer* se dirigia diretamente ao público, com uma proximidade física grande, buscando seus olhos para a comunicação, era necessária uma boa iluminação, mais básica, que permitisse isso. Mas quando entravam as imagens projetadas, a luz tinha que desaparecer para dar lugar às imagens, deixando a *performer* na penumbra e mudando o código da interpretação, que antes exacerbava a idéia de não ficção e de comunicação direta com a platéia para uma ambientação climática e ilusória. Encontrar este ajuste foi difícil e frequentemente eu me incomodava com a luz, ora querendo mais claridade, ora pedindo mais clima e ambientação. De certa forma, isso acabou atrelando o uso das projeções a uma forma de atuação mais dramática.

Os momentos mais difíceis foram quando era necessário filmar os objetos e restos do chão, olhando diretamente para o público como se estivesse mostrando as provas do relato. Não podíamos abaixar muito a luz para não perder o olho no olho e optou-se em diminuir a definição das imagens pré-gravadas e projetadas nos telões. Este efeito acabou reforçando o valor da experiência real, valorizando as imagens do chão sujo sendo captadas em tempo real em detrimento das pálidas e congeladas imagens do telão. Mas isso acabou diminuindo a qualidade da técnica da projeção neste momento.

Estas captações em tempo real tinham a função de um reforço do aspecto narrativo dentro da própria ficção. Como se a *performer* usasse imagens para registrar e narrar seu

discurso ao público presente, e também a personagem ANNE-LAURE, provocando um entrelaçamento entre tempo presente e narração fictícia. Este momento da peça era logo depois do casamento, como se depois do casamento a *performer* estivesse mais interessada em perscrutar, registrar e narrar.

Ao perdermos de vista o corpo material da performer com o apagar das luzes, a narração fica sem referente real, pois quem narra não é mais uma pessoa em carne e osso, real, mas uma voz amplificada por um microfone e vinda do escuro. Começamos a duvidar da existência real da *performer* na sala. Neste momento não é mais a imagem que imita o real, mas o 'real' que passa a ser construído pela imagem. Na verdade trata-se de uma analogia circular, como uma serpente que morde a própria cauda: não há mais referente, mas representação da representação. No escuro, o corpo de ANNE-LAURE deixa de existir, desaparece. Sua imagem some e o que resta dela é sua voz eletrônica aliada às imagens de ANDRÉ projetadas. ANNE-LAURE se transforma em palavra e as imagens em representações do corpo.

Ao longo da encenação, podemos verificar que o corpo da *performer* não é submetido a nenhuma espécie de dor ou sofrimento, mas sofre alterações ao longo da encenação. A *performer* termina com a roupa, os cabelos e o rosto sujos de pó de café e restos de pétalas de rosas. O cabelo que estava bem preso no início, é solto durante as *performances* e termina preso novamente de forma displicente e os sapatos que começaram nos pés terminam nas mãos. Sua postura se modifica para realizar as *performances*, se deitar, se abaixar para filmar, se sentar, mas no final seu corpo termina sem grandes transformações ou agressões sofridas.

As grandes transformações do corpo evidenciadas na palavra de ANNE-LAURE, bem como as dores e os conflitos, são transferidos na encenação da *performer* para o espaço e os objetos. Eles é que são os sujeitos do drama. O desenho espacial, a trajetória da *performer* e a manipulação dos objetos é que são responsáveis pela dramatização da dor.

A dor de ANNE-LAURE é deslocada do próprio corpo e sua cruz de sofrimento é transferida para a palavra e o espaço, para o chão da encenação e a trajetória espacial que ela percorre. O chão ganha as cicatrizes dos objetos mortificados em sua narrativa, um espaço pintado com os vários instantes pregnantes da história de ANNE_LAURE, desenhado por várias imagens de temporalidades e texturas diferentes. Enquanto a terra é depósito dos túmulos e guarda os cadáveres dos mortos, na encenação de *André* o chão é depósito de imagens e guarda os cadáveres dos objetos e a memória do desastre.

A cruz de ANNE-LAURE é desenhada a partir ocupação espacial dos espectadores. É a partir do olhar do outro, do espectador, que sua dor pode ser encenada e dimensionada. Sua cruz é transposta para o chão, através do desenho em cruz. É no chão, lugar onde se enterra os cadáveres, que o sofrimento de ANNE-LAURE ou de ANDRÉ se configuram. É nas ruínas do chão, com os objetos quebrados e migalhas cobertas por café, como se fosse a terra, que se encontra o cadáver de ANDRÉ. Em determinado momento do texto, a performer olha para o chão branco, cheio de pétalas vermelhas sobre um vestido branco, e fala de ANDRÉ ‘*Ele era branco e depois ficou vermelho*’, criando uma espécie de ligação entre os objetos do chão e ANDRÉ. Desta forma se desenha uma colagem de sentidos entre ANDRÉ como cruz, ANDRÉ como chão e base, ANDRÉ território a ser habitado ou conhecido, ANDRÉ em transformação, ANDRÉ cor, dor e ruína.

Quando ANNE-LAURE sai de cena, o público fica com o registro de sua voz, com o registro de sua imagem e com o chão coberto de pó de café, um tênis enterrado, a metade de um vestido de noiva, palavras escritas sobre o café, uma cadeira, uma faca, um jarro de água, a metade de uma maçã, migalhas de uma flor mastigada e cuspidada, pedaços de cafeteira, xícaras e uma câmera filmadora com seus fios expostos. Ela produz uma série de mortificações de objetos, palavras e imagens para se apresentar por intermédio de ANDRÉ.

Podemos afirmar também que a *performer* não vive drama nenhum diante do público. A grande transformação se dá nos objetos: eles é que sofrem as dores e são submetidos a toda espécie de sofrimento. Eles são os verdadeiros personagens do drama. É através da mortificação dos objetos que o texto deixa de ser palavra e passa a ser ação, envolvendo a platéia em experiências sensoriais e visuais, dando a dimensão do sofrimento de ANNE-LAURE e exacerbando a dimensão do instante presente.

Na encenação de ANDRÉ, o drama dos objetos é produzido no chão ao vivo pela *performer*, enquanto aparece nos telões em transmissão direta. Podemos assistir ao velório do tênis, o assassinato da maçã, o desastre da xícara, o antropofagismo da rosa e a epopéia do café.

A epopéia do café começa no pote como pó. Depois é posto na cafeteira para ser transformado em líquido e ser servido na xícara. Enquanto está na cafeteira sua atuação tem a ver com a sensibilização da platéia que escuta o barulho na cafeteira e começa a sentir seu odor que se espalhará por toda a sala e assim ficará até o final do espetáculo. Neste momento o café nos transmite um sentimento de acolhimento e convívio social. Logo que é posto na xícara, esta escorrega-se das mãos da *performer*, cai no chão, se quebra e deixa cair o café que fica esparramado no chão junto aos cacos da xícara. A *performer* olha para o líquido, lembrando rituais da sabedoria popular para ler o destino e começa um texto premonitório “

[...] neste exato instante nossos destinos se uniram de fato nada de precipitação nada de mãos estendidas nada [...]” . No momento do casamento a *performer* pega outro pote de café e dança com ele e o acaricia sensualmente dando-lhe o nome de ANDRÉ; depois o abre e joga o pó em sua cabeça em alusão ao ritual de jogar arroz nos noivos após o casamento e lembrando também alguns rituais orientais de luto que as mulheres choram e jogam terra na cabeça, lembra também o ato de enterrar. Depois o café é semeado no chão como as sementes de trigo e girassol do texto. Em outro momento é usado como areia e a *performer* escreve a interjeição “Tchan” no café como se escrevesse na areia. De areia, o café se transforma em terra e é usado para enterrar o tênis vermelho. E no final é servido ao público “sem açúcar”, diz a *performer* no momento em que começa a narrar como foi a morte de ANDRÉ. A *performer* bebe o café enquanto narra que tomou uma taça de vinho. O público bebe o café amargo como se estivesse num velório ou como se bebesse o próprio sangue de ANDRÉ, numa alusão ao vinho que se transmuta no sangue de Cristo nas celebrações cristãs.

A intriga das flores começa no buquê. As flores vermelhas de pano do buquê de casamento possuem uma flor de verdade misturada às outras. No momento em que encena e narra seu casamento, ela tira uma flor como se fosse jogar aos convidados e começa a mastigá-la naturalmente, enquanto continua o texto sem interrupção e sem que exista alguma ligação lógica entre texto e ação. Depois esta rosa é cuspidada e quase vomitada no chão e mais adiante ela é cortada como se fosse couve com uma faca que também sai de dentro do buquê como uma revelação na trama. Esta faca é atirada ao chão e logo usada para apunhalar uma maçã e é afogada num vaso de água junto com a maçã. A trajetória de sofrimento da maçã começa no casamento , quando também é tirada de dentro do buquê da noiva e é cortada em pequenos pedaços e jogada pela *performer* para trás. A metade é jogada inteira. Em outro momento esta metade é pega do chão, suja de pó de café e é limpada e acariciada para depois ser mordida, apunhalada e afogada no jarro. Depois seu sofrimento é filmado e exposto ao público nos telões.

Todas estas mortificações e metamorfoses por que passam os objetos são filmadas e exibidas nos dois telões , como uma exposição de seres monstruosos ou catástrofes espetaculares. ⁶²

⁶² Tadeusz Kantor também fazia um uso interessante do objeto, sem considerá-lo somente um acessório, ele afirma sua importância na cena. Alguns elementos se repetem em sua obra, como as cruzes, escadas, máquinas, cadeira, guarda-chuva. Os objetos vão mudando de significado conforme sua utilização, por exemplo , uma máquina fotográfica pode se transformar em metralhadora. Como no teatro de formas animadas, o objeto ganha movimento e vida , levando o espectador a apropriar-se da ficção percorrendo o simbólico.

No final do espetáculo, o café que foi feito no início e imprimiu seu odor à cena, durante todo o espetáculo, é oferecido à platéia, que engole o café amargo junto com as palavras que anunciam que ANDRÉ está morto. Da boca de ANNE-LAURE saem palavras de morte enquanto entra café amargo. Ela e algumas pessoas do público, escolhidas aleatoriamente, bebem o café. E, quando ela sai de cena no final, ouvimos somente sua voz eletrônica e vemos a imagem de sua boca gigante comendo uma flor, em *close*, como uma paisagem sendo projetada nos telões. Boca que come e cospe palavras. Boca viva que existe por si mesma e tenta sobreviver e se comunicar.

A cada etapa do texto e a cada espaço ocupado, foi acrescentada uma nova camada de significados, criando expansões da percepção. Os objetos iam ganhando vários significados. O café, por exemplo, é usado no início do espetáculo de forma realista, funciona como elemento de « irrupção do real » que, segundo Lehmann, provoca uma desestabilização da ficção, do espaço e do tempo. A partir daí, ele começa a ganhar novos significados, às vezes ligados ao texto, como quando simboliza o ANDRÉ, e às vezes indo por caminhos paralelos. Quando é jogado na cabeça da atriz-*performer*, se aproxima de rituais de morte em culturas, ou pode sugerir o arroz que é jogado na cabeça das noivas após o casamento, significando depois os grãos de milho e girassol ou o tempo que passa numa amпуheta e por fim as terras de ANNE-LAURE.

Esta mobilidade sígnica força uma recepção especial do público que se aproxima do que Lehmann define como uma percepção flutuante, ou seja, uma percepção que deve se assemelhar à percepção de um analista escutando seu paciente sem se prender à construção lógica da narrativa ou quando se tenta interpretar sonhos, ou mesmo apreciar a sucessão de imagens sem equivalência visual produzidas na poesia.

Podemos tomar uma liberdade aqui e fazer um paralelo com o princípio do grotesco no teatro de Meyerhold e as colagens construtivistas. Em ambos, existe uma suspensão do sentido habitual de um objeto ou signo e sua inserção em um outro conceito, produzindo uma interferência no processo perceptivo. O objeto guarda sua referencialidade própria e ao mesmo tempo ganha uma outra no contexto inserido, modificando-o e causando um estranhamento.

Estes processos desestabilizam a noção de mimese, evidenciando uma *poiesis*, na qual a união de diferentes materiais ou linguagens dentro de uma composição, pode criar uma realidade própria, primária e não imitativa da natureza, contribuindo com a exploração das possibilidades de representatividade de um determinado signo. Aqui podemos fazer um paralelo com as idéias apontadas por Lehmann, no que se refere à parataxe e à criação de

contigüidades a partir de disparidades, desarticulando a idéia de síntese e de fábula totalizadora e se aproximando da idéia de microestruturas.

Na encenação de *André*, podemos falar de colagem tanto na composição do texto de Minyana, com sua irrupção de locuções e frases do cotidiano, quanto na encenação. A diferença é que, neste caso, o contexto não está bem definido, fazendo com que a multiplicação de significados seja mais dinâmica e mutável. Cada signo pode ser lido, dentro de um contexto de ficção, de realidade mitológica, cotidiana, virtual ou mesmo simbólica. Por exemplo, quando a atriz joga pó de café na cabeça, existe o objeto café, existe a simbologia do casamento, do batismo, da iniciação, existe uma imagem plástica sendo desenhada no chão e uma imagem virtual em *close* sendo projetada nas telas, criando uma aproximação psicológica e sensorial, e existe a sensação concreta do espectador sentindo o cheiro conhecido do café, fora do seu contexto habitual.

Penso que é neste sentido que Lehmann afirma que o teatro pós-dramático é um teatro do real. É um teatro que busca cultivar uma percepção que efetue por conta própria o vai e vem entre a percepção estrutural e o real sensorial.

Quando a persona ANNE-LAURE manipula o tempo e os fragmentos-imagens da própria memória confrontando-os com a construção das palavras, ela efetua um trabalho de montagem no qual, imagens e palavras, podem intercambiar suas funções sendo atravessadas umas pelas outras, alterando as temporalidades, os espaços e construindo uma figuração cênica reflexiva.

Nesta encenação, a *performer* usa vários registros de imagens e linguagens para narrar sua solidão e dor. Ela produz um excesso, uma constelação de objetos e imagens. Como a natureza morta de Cézanne, que é trabalhada sob diferentes pontos de vista, produzindo vários planos e permitindo uma angulação de visão diversificada dos objetos, ANNE-LAURE nos aponta uma distância entre realidade e visão, entre objeto e imagem criada dele.

Nesta encenação o palco é ocupado com ações performáticas concretas envolvendo o público. Os telões pretendem ser o lugar da mimese, o lugar da cópia e reprodução da realidade do palco. No entanto, ANNE-LAURE nos faz desconfiar desta cópia e destes telões e nos convida a criar nossa própria ficção a partir da sua. Quando ela abre sua janela como uma câmera para o mundo, para o outro, mostra que o enquadramento é muito importante, pois ele pode definir uma história, como uma moldura pode impedir que se veja o melhor do quadro.

Fazendo uma analogia entre a casa de ANNE-LAURE e a casa barroca construída por Deleuze (2007) podemos dizer que ela tem um alargamento horizontal da base, sendo

este andar de baixo feito de matéria orgânica, onde se encontram os organismos, os amontoados e os viventes, e um tratamento da matéria por massas ou agregados. É no chão do cenário que as imagens materiais são produzidas, que encontramos os fluídos, os líquidos, os dejetos, os materiais orgânicos, o corpo da *performer*. No alto, temos as imagens etéreas e impalpáveis, as imagens projetadas, virtuais. Para fazer sua confissão, a “*performer ANNE_LAURE*” recebe o público na sua “casa barroca” que se organiza em dois andares, com o afundamento para baixo e um impulso para o alto. Embaixo o público se comprime, seus corpos encostados uns aos outros, vendo a *performer* produzir imagens no chão com material orgânico, e no alto, o pensamento da *performer* voa e a alma ascende em busca de uma imagem inatingível, em busca de um encontro impossível com a alma de ANDRÉ.

3 - CONSTRUÇÕES DO IMAGINÁRIO

3.1 GENEALOGIAS

Pretendo fazer aqui o levantamento de algumas experiências e contextos relevantes quanto à interação do teatro com as imagens, apontando caminhos e referências interessantes.

O teatro sempre esteve ligado à história das outras artes do espetáculo e à apropriação artística das tecnologias, como novos meios de expressão. Ele se apropriou da invenção da escrita alfabética, das leis da perspectiva, da eletricidade, do princípio de montagem cinematográfica e da mixagem videográfica. Com a presença cada vez maior e diversificada das novas tecnologias da imagem no teatro, transformando as condições de criação e percepção de uma obra, torna-se imprescindível pensar melhor sobre esta interação, que vai além do simples uso de ferramentas, máquinas de iluminação ou projeção, provocando reverberações profundas na escrita cênica contemporânea.

O uso de máquinas no teatro, já presente na época das tragédias gregas, foi muito evidente nos mistérios medievais, usadas para o vôo de anjos e obtiveram grandes inovações técnicas na época do Renascimento. Distinguimos aqui as experiências de Nicola Sabbatini⁶³ e o uso das lanternas mágicas para fazer aparecer espectros na cena ou as experiências de Etienne-Gaspard Robert⁶⁴, que inventa um *fantascope* capaz de reanimar os mortos através de suas projeções. Mesmo os Jesuítas usavam imagens projetadas transportadas pela luz para impressionar os espectadores.

O séc. XVII foi marcado pela emergência de um pensamento científico que questionava as fronteiras entre ciência, conhecimento do mundo e técnica e, ao mesmo tempo, viu se delinear o estilo barroco, resultante de um amplo movimento cultural em contraposição ao ideal clássico, com tendências ao bizarro, ao assimétrico, ao extravagante, ao apelo emocional, características estas inexistentes até então na arte renascentista.

Já no final do séc. XVII as questões das artes comparadas tomaram proporções consideráveis. Desencadeou-se um verdadeiro movimento de teorização sobre o processo de

⁶³ Arquiteto Italiano que viveu no séc. XVIII e escreveu o livro ‘Técnica de fabricar cena e máquina no Teatro’ no qual descreve técnicas de iluminação para a produção de efeitos especiais como o fogo, a tempestade, nuvens, a ambientação do inferno e de deuses voadores, etc

⁶⁴ Pintor, físico, mecânico e óptico Belga, que ficou famoso no séc. XVIII por suas experiências fantasmagóricas, nas quais fazia aparecer imagens de pessoas já mortas como Danton, Robespierre, como se estivessem vivos novamente. Procurava impressionar o público com fenômenos de quase ocultismo. Fazia uso das ‘Lanternas Mágicas’ que consistia numa caixa óptica que projetava sobre uma tela branca, numa sala escurecida, imagens pintadas sobre uma placa de vidro. Mais tarde elas passaram a projetar também animações fazendo uso de placas mecanizadas, engendrando efeitos de aparições, movimentos contínuos, desaparecimentos, etc)

criação e sobre a natureza da obra de arte. Uma série de estudos apontava para a necessidade de uma sistematização dos vários gêneros artísticos e de sua natureza específica. A obra “Laokoon ou Sobre os Limites da pintura e da Poesia”, de Gotthold Efraim Lessing publicado pela primeira vez em 1766, na Alemanha, forneceu uma nova concepção da forma estética e se tornou referência para os estudiosos das artes temporais e artes espaciais do nosso século. Ele constatou a necessidade de uma divisão das artes e dos gêneros dentro de cada arte, bem como reconheceu a existência de limites para tal divisão.

Em seus textos, baseando-se nos limites da imitação, Lessing (1766) afirma que a expressão de dor foi moderada no grupo escultórico Laokoon ⁶⁵ devido aos limites de expressão da beleza física dos corpos nas artes plásticas e que o mesmo não acontece com a poesia. Ele eleva a importância das ações e do caráter das personagens na poesia em detrimento dos traços visíveis dos corpos dispostos no espaço. Eleva a poesia como a arte do tempo, imitando ações desde seu princípio e conduzindo-as ao final, num processo de sucessividade. Já as artes plásticas, consideradas artes do espaço, para representarem todo o acontecimento e ainda ficarem fiéis ao verossímil, estavam sujeitas a necessidade de escolher, segundo Lessing, o instante mais significativo no interior do acontecimento, que exprime a sua essência, o melhor instante o mais típico, o “instante pregnante”. ⁶⁶

A posição neoclassicista de Lessing e seu pensamento categorizador, conflitou com a expressão barroca dominante e as considerou desproporcionais, extravagantes e confusas, com falta de regras e de clareza. Mas de algum modo o barroco rompia com certa categorização dos gêneros, prenunciando uma trajetória de fusionismo e correspondência das artes.

Nesta mesma época, a elite intelectual, principalmente francesa, impôs também uma rígida regulamentação ao teatro, valorizando as formas teatrais que repousavam no domínio do texto (com as regras para a escrita dramática), em detrimento do espetáculo e produzindo uma hierarquização das competências. A tarefa do ator se concentrava na encarnação de um personagem, o cenógrafo deveria construir um cenário e o diretor, organizar entradas e saídas dos intérpretes e seus movimentos de cenas, etc.

As práticas teatrais que não se inclinavam ao predomínio do texto ficaram marginalizadas, como a *Commédia dell’Arte*, a pantomima, o circo, a farsa e as óperas com

⁶⁵ O grupo escultórico Laokoon foi encontrado em 1506, em escavações efetuadas em Roma. A obra é atribuída ao escultor grego Alexandre de Rodes. Nela são representados o sacerdote troiano Laokoon e seus dois filhos no momento da morte, sob os efeitos das mordidas venenosas de duas serpentes enroscadas em seus corpos.

⁶⁶ Jacques Aumont (2004, 99) faz uma interessante aproximação entre as experiências cubistas, que ao tentarem uma idéia mais essencial do motivo pela multiplicação e pela combinação de pontos de vista e de aspectos, se aproximaram de um novo tipo, um pouco mais bruto de instante ‘pregnante’.

máquinas. O uso de máquinas, marcante no teatro barroco, era considerado um defeito. A presença do espetacular era vista como um desestabilizador da ordem clássica, a categoria dos gêneros e o privilégio do investimento afetivo e mental. As máquinas de teatro e seus efeitos de vôos, aparições, efeitos de mar, etc., eram um prazer para os olhos, eram o prazer do jogo, sem possibilidade de controle, valorizando o imaginário e opondo a vontade de controle clássica à sensibilidade barroca desordenada e sua tendência à fusão das artes.

No Barroco, as técnicas já conhecidas foram melhoradas e as máquinas tiveram um papel importante de ligação entre o real e o imaginário promovendo o culto do maravilhoso. A imagem e o código visual eram privilegiados, inclusive na literatura, ela própria pictórica. Grandes escritores, como Lope de Vega e Calderón, produziam dramas que eram encenados fazendo grande uso de imagens e efeitos especiais, com grande aparato de luzes e nuvens que desciam e subiam no palco, de Apolos que circulavam em carruagens voadoras. Visuais, também, eram os espetáculos, as festas, as procissões barrocas, com seus penitentes, seus andores, seus crucifixos.

O Barroco estimulava inovações de linguagem que hoje chamaríamos de vanguardistas. Essas inovações têm dificuldade em se integrar no projeto de definição do teatro clássico, também devido a difícil relação que sempre teve o teatro e a tecnologia. Estas inovações migraram para as óperas e o circo e ao longo dos séculos, o uso das novas tecnologias no teatro, produziu as mesmas cristações, como o medo do desaparecimento do texto, do ator e do próprio teatro.

Apesar de focalizar sua teoria do teatro pós-dramático num determinado período, Lehmann não se abstém de fazer um passeio pelas vanguardas históricas apontando experiências e desenvolvimentos que são interessantes quando vistos sob o ponto de vista de um teatro em transformação. De acordo com Lehmann, o teatro pós-dramático supõe a presença e a readmissão de velhas estéticas, incluindo aquelas que já haviam dispensado a idéia dramática, pois é a constelação dos elementos que poderá dizer se um fator estilístico poderá ser lido no contexto de uma estética dramática ou pós-dramática, pois a arte não pode se transformar sem estabelecer relações com formas anteriores.

Não nos cabe aqui fazer um estudo crítico aprofundado do Barroco, nem aproximá-lo das experiências chamadas pós-dramáticas, mas usá-lo como agente facilitador para a reflexão de nossa cena contemporânea intermídia, multiforme e heterogênea. Pretendemos abordar a questão da projeção de imagens na cena contemporânea, fazendo algumas referências ao Barroco enquanto maneira específica de se valer da linguagem, sem nos

determos em suas características como o livro de emblema ⁶⁷, a alegoria⁶⁸ e sua infinita transformação dos significados, mas tecer aproximações com os sentimentos de luto e melancolia. Além do sentimento de melancolia sugerida no drama barroco, entre as suas características gerais encontra-se a preocupação freqüente com a temporalidade incerta (o acaso), a sensação de abandono no mundo como uma dor, a fatalidade ávida por acontecer a todo o momento, e, como se não bastasse, os morticínios, a sensação de que tudo é sem sentido e que se vive num estado de guerra permanente, sentimento esse que incorpora a consciência da mortalidade que se dará pela catástrofe. Segundo Eugênio D’or (1968), o *éon*⁶⁹ barroco se constitui como um elemento filosófico permeando várias expressões artísticas de épocas distintas.

Os emblemas e alegorias eram formas de representação não psicológicas, elaboradas de retóricas. Walter Benjamin (1984) afirmou que a alegoria não era uma frívola técnica de ilustração por imagens, um símbolo malogrado, uma personificação abstrata, mas uma potência de figuração, uma forma de expressão, como a linguagem e a escrita. Os emblemas ainda jogam luz sobre a história da produção gráfica e do livro, sobre a criação e utilização das alegorias, e sobre a questão lingüística da relação entre palavra e imagem. Para Marc Fumaroli (1980), o livro de emblema integra o audiovisual jesuítico do séc. XVII, podendo ser interpretado como uma espécie de antecipação da expressão contemporânea audiovisual, despertando interesse de tantos pesquisadores.

O código visual era a forma de expressão predominante no Barroco, e é, sem dúvida, a forma de expressão predominante em nossa época, que é uma civilização da imagem. Como no Barroco, as imagens substituem os conceitos, exercem um efeito ao mesmo tempo afrodisíaco e hipnótico, que excitam os sentidos, mas podem também anestesiar o pensamento crítico. Essa espetacularização universal apaga as fronteiras entre o que é mostrado e o que é real, e induz uma atitude perfeitamente barroca de duvidar da existência de um mundo objetivo atrás das imagens. O mundo da hiper-realidade, em que só

⁶⁷ Alciati, um advogado de Milão, publica em Augsburg, em 1531, o *Emblematum Liber*, o primeiro livro de emblemas com ilustrações em xilogravura, inaugurando o livro tipograficamente impresso, disseminando a cultura dos livros de emblemas. Cada página do livro tinha basicamente três elementos: um mote ou título do emblema, um desenho alegórico e um pequeno texto, em prosa ou verso, que funcionava como explicação adicional. Cada uma das partes tinha a particularidade de possuir significado em si, mas também de um significado a outro, intertextual ou paratextual. A cultura do livro cresce tanto que surge outro livro de emblemas, *Iconologia*, de Cesare Ripa, com as ‘chaves’ para todos os emblemas e infinitas simbologias códigos herméticos que proliferavam na época. Podemos afirmar que, de certa forma, os livros de emblemas foram as primeiras experiências audiovisuais da época, trazendo grande contribuição para nossos dias.

⁶⁸ No sentido etimológico, *allegorei* significa “falar do outro”, ela por si só evoca outra “sombra” que permeia todo o Barroco, a melancolia. A alegoria se transforma em melancolia pela perda. Só o fato de “falar do outro” já subentende uma perda, uma desagregação, um prejuízo. A esse dano segue-se um sentimento de ausência designado pela melancolia.

⁶⁹ *Èon* do grego *aiôn*, eternidade- conceito filosófico que indica uma potência eterna que emana do ser, possibilitando sua ação sobre as coisas.

as imagens são reais, é o mesmo que levava o homem barroco a afirmar que tudo era aparência, e a dizer como Calderón de la Barca, que *la vida es sueño*. Segundo Affonso Ávila (1997):

O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo - ontem revelado pelas grandes navegações e as idéias do Humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica - e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade - ontem a Contra-Reforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas. Vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas.

No fim do século XIX e início do século XX, percebe-se um grande movimento de redefinição do teatro, numa Europa mergulhada em transformações e abalada por revoluções técnicas e científicas, mergulhando a sociedade e o teatro numa crise e abalando a noção de realidade, de tempo e de espaço. Os movimentos artísticos desta época eram marcados pela interferência, pelo entrecruzamento e pela colaboração das artes entre si e com a tecnociência.

Béatrice Picon-Valin (1998, p.14) nos aponta três momentos cruciais na relação entre as projeções de imagens e a cena no séc XX. Eles correspondem a momentos de crise social e política nos quais a fronteira entre as artes se tornou menos definida: Os anos 20 e 30 na Rússia com Meyerhold e Piscator na Alemanha; os anos 60 nos U.S.A com os *happenings* e os espetáculos “*intermédias*”, em Praga com Josef Svoboda e na França com Jacques Polieri; e nos últimos 20 anos, com o desenvolvimento das tecnologias de ponta e o progresso do vídeo

No início do século XX, com as várias experimentações que visavam romper com o teatro tradicional e lutar contra a dominação do texto, o encenador deixou de ser aquele que somente organizava os objetos e os atores e passou a ser definido pelos grandes reformadores da cena como Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold ou Antonin Artaud, como um “criador de imagens”, o realizador de uma escritura cênica que buscava dar uma visão do texto no espaço. Mas esta arte que faz ver, não era vista como mera ilustração, mas devia ser dotada de um poder de evocação, de sugestão, levando o público a ser também

criador de imagens. Meyerhold dizia “para ser um encenador é necessário cessar de ser um ilustrador” (Picon-vallin,2002, p. 15 - Vsevold Meyerhold in *Écris sur les théâtres*).

As transformações provocadas pelo uso da tecnologia da imagem no teatro, se tornaram um tema recorrente, principalmente depois do surgimento do cinema. O confronto com a “imagem-movimento” (Deleuze, 1985), que está ligada à idéia de fenômenos reproduzidos ou reprodutíveis, fez com que o teatro procurasse se redefinir afirmando sua especificidade de processo vivo, e ao mesmo tempo tentasse se apropriar dos novos conceitos e possibilidades técnicas apresentados. Estas apropriações tecnológicas sempre fizeram parte da história do teatro. O uso de microfones hoje pode ser visto como uma extensão contemporânea da técnica de amplificação sonora da máscara grega. A iluminação a laser veio depois da iluminação elétrica, da iluminação a gás, dos lampiões, das velas e da luz do dia. A difusão contemporânea de imagens em vídeos monitores na cena, ou em muros ou mesmo em telões clássicos lembra certas cenografias eletrônicas de Jacques Poliéri nos anos 60 ou as projeções fílmicas de Svoboda, Meyerhold ou Piscator.

Para Beatrice Picon-Vallin (2001) Meyerhold transformou o status do Teatro sistematizando uma intervenção **tecnológica** e ideológica sobre os diferentes materiais cênicos e ajudou a eleger bases sólidas para as pesquisas teatrais que irão se realizar à partir de 1920.

Meyerhold mergulhou no estatismo do teatro simbolista, que segundo Lehmann, constitui um passo no caminho do teatro pós-dramático devido ao seu caráter estático e a tendência ao monólogo. Ao trabalhar com o teatro simbolista, ele renunciava a toda estrutura de tensão, drama, ação e imitação. Ele abandonava a idéia clássica do tempo linear e progressivo em favor de um “tempo-imagem” bidimensional, de um tempo-espço.⁷⁰

Num outro momento, ele percorre um caminho de mútua interferência entre a memória da cena e as técnicas cinematográficas, se apropriando da teoria e prática cinematográficas para promover uma série de experimentações na sua cena teatral como a utilização de uma ou mais telas, a projeção de títulos, fotografias, textos, réplicas de diálogos, slogans, projeção de extratos de atualidades ou filmes feitos especialmente para o espetáculo. Os princípios dos “poli-pontos de vistas” usados nas montagens de Eisenstein, também estão presentes em Meyerhold, principalmente na técnica da interpretação do ator

⁷⁰ No espetáculo encenado por Meyerhold: “A morte de Tintagiles”, de Maeterlinck, segundo Picon-Vallin (Picon-Vallin:1990,28), foram usados vários painéis que mudavam de cor com efeitos de luz, dando um ambiente enigmático e ritualístico, atenuando os princípios de representatividade. Estes painéis acabavam funcionando como telas projetadas com cores e motivos subjetivos, evidenciando uma sensação de bidimensionalidade na figura dos atores, como a imagem do cinema e provovendo uma colagem visual, no sentido da mistura de elementos bidimensionais e tridimensionais e do jogo móvel entre figura e fundo.

(interpretação de perfil, três-quartos, de costas, torção de corpo, manipulação de objetos, trabalho de alongamento e restrição).

Estas influências do cinema no trabalho de Meyerhold, estão contextualizadas no embate cinema-teatro que dinamizava toda a criação visual dos anos 20. Meyerhold vivia a plena polêmica entre o teatro e o cinema. Os artistas do palco se perguntavam como o teatro, com princípios artesanais poderia responder ao desafio técnico do cinema que tendia a roubar seus espectadores e que ganhava cada vez mais espaço se reorganizando economicamente e desenvolvendo suas formas originais.

Aponte aqui de forma resumida algumas experiências de Meyerhold, no sentido de validar sua opção de se aproximar do cinema, apropriando-se dele e transformando-o em mais um alimento do espetáculo teatral, sem deixar, porém, o fascínio pela técnica suplantar o lugar do ator. Penso ser necessário deixar claro a diferença entre um esforço de criação de uma escrita cênica, polifônica, na qual o teatro integra as tecnologias visuais de hoje sem perder suas especificidades, de um simples uso de instrumentalização de ponta no teatro

Hoje, o teatro utiliza vários tipos de imagens: imagens fixas ou animadas, imagens projetadas pré-gravadas ou captadas em tempo real ⁷¹, imagens fabricadas artesanalmente, pintadas ou produzidas eletronicamente por um manipulador presente em cena. A imagem abre o espaço teatral ao infinitamente ínfimo como o infinitamente grande. Elas suscitam uma expansão para o exterior, num espaço e tempo diferentes, que pode ser o passado, o presente, o futuro, o real e o imaginário, o vivido ou o fantasiado.

As máquinas utilizadas podem ser visíveis ⁷² ou invisíveis, as telas de projeção podem ter tamanhos variados e às vezes são colocadas como uma tela ou cortina diante da cena, assim como muitas vezes faz o encenador Felipe Hirsch ⁷³. Monitores de vídeo podem ser colocados no palco ou ficarem suspensos. As imagens projetadas na cena podem ser usadas com vários intuitos, como simples exibição de efeitos tecnológicos, como cenário ou ilustração de lugares ou cenas narradas, como projeção do pensamento e de sonhos,

⁷¹ No espetáculo *Melodrama* de Enrique Diaz, foram utilizados os dois registros de imagens projetadas : imagens pré-gravadas, onde se desenvolviam algumas cenas e imagens dos atores captadas em tempo real. Este processo também aconteceu no espetáculo , de Minyana.

⁷² No espetáculo *Hamlet-machine(virus)* , uma adaptação do texto *Hamlet-machine* de Heiner Müller sob a direção de Clyde Chabot , Paris. (Garbagnati et Morelli : 2006), . Neste espetáculo a equipe técnica e todos os equipamentos (um computador, um cd e uma câmera)ficam no palco junto com os atores e espectadores e estes podem intervir nas cenas de forma ativa, podendo escolher projetar e ler o texto *Hamlet-machine* , podem acrescentar seus próprios textos, podem filmar outros objetos ou atores e podem usar o microfone. Estas intervenções são de certa forma ‘editadas’ em tempo real pela equipe técnica, junto aos efeitos já gravados.

⁷³ Espetáculo *A vida é cheia de som e fúria* , 2000, baseado no romance *Alta fidelidade* de Nick Horby e *Avenida Dropsie*, 2005, recriaçãodo universo melancólico do quadrinista Will Eisner

recursobastante usado pelo encenador Enrique Diaz⁷⁴, como multiplicação de pontos de vista⁷⁵, como projeções de atualidades ou slogans ou materialidade da própria escrita, ou como projeção de lugares ou personagens distantes no tempo ou no espaço.

Uma das questões que mais marcaram os últimos vinte anos em relação à arte e tecnologia, diz respeito à criação de imagens realizadas por artistas graças a métodos científicos ou com a ajuda de experimentações tecnológicas.

Nos anos 60, os criadores de imagens trabalhavam nos campos de interação entre a arte, a ciência e a tecnologia sob os rótulos da arte cinética ou da arte cibernética, estando principalmente mobilizados por questões práticas como a luz, o movimento, a cor.

Nos anos 80, a intervenção de novas tecnologias, em particular o computador, as telecomunicações e o audiovisual na vida cotidiana, provocou uma verdadeira revolução, influenciando a organização social e propondo aos artistas desafios e questões sobre a relação estética e a técnica, a imaginação artística, a invenção científica e a experimentação tecnológica.

Paul Virilio (1994) define o nosso tempo como a “*Era Paradoxal*”. Após a “*Era da Lógica Formal da Imagem*” ligada à pintura, à gravura e à arquitetura no século XVIII, e a *Era da Lógica Dialética* da fotografia e do cinema, a *Era Paradoxal* da Imagem se inicia com a videografia, a holografia e infografia. A primeira aparece associada à representação da realidade, a segunda à representação da atualidade, e a terceira ao fim da representação na virtualidade.

Na *Era Paradoxal*, a imagem atinge a alta definição, não apenas como resolução técnica, mas sobretudo como substituição do real. A imagem define o real, portanto o absorve e elimina. Nesta era, o tempo real prevalece sobre o espaço real, a imagem prevalece sobre o objeto e o virtual prevalece sobre o atual. Tudo fica reduzido ao *Tempo*. No decorrer das eras, passamos da eternidade à instantaneidade. As imagens escaneadas pelo computador, depois editadas, montadas, apagadas, apontam para o colapso das barreiras normais entre passado, presente e futuro.

Armados com as noções de arte como uma idéia e o papel da “troca” na vida e na arte, os artistas estavam prontos para o que seria uma explosão de criatividade, o

⁷⁴ No espetáculo *Cobaias de Satã*, o personagem Miguel, sob hipnose, revive o acidente que matou sua mulher. Enquanto ele narra, vemos no telão atrás dele, as imagens que passavam diante de seus olhos antes do acidente e as imagens que vinham na sua mente durante o acidente e sua narração.

⁷⁵ Enrique Diaz trabalha com a questão da duplicação do ponto de vista de forma muito interessante no espetáculo *A Paixão segundo GH*. No momento em que a personagem GH (Mariana Lima) encontra uma barata no armário da empregada demitida, ela desaparece dentro do armário. Vemos depois imagens dela mesma sendo projetadas no armário, ora se fundindo com a barata, ora com ela mesma. Estas imagens funcionam como a imagem da barata vendo a cara de Mariana de dentro do armário, é mostrado um ponto de vista que o público nunca poderia ver, e também a visão que Mariana tem da barata.

movimento “Fluxos”, um movimento multimídia que trouxe várias inovações em performances, filmes, e vídeo. No fim dos anos 60, quando o vídeo se estabelece no contexto da arte, a percepção do espectador já está familiarizada com a imagem animada, graças ao cinema e mais tarde, à televisão. Os modos de apresentação do vídeo vão das projeções em telas gigantes instaladas ao ar livre à tela minúscula do celular. Ele se apresenta como um híbrido capaz de se manifestar sob as formas mais diversas, mantendo o material gravado num estado de total disponibilidade e transformabilidade.

O vídeo traz algumas vantagens em relação ao filme, como a familiaridade no uso (qualquer lugar, qualquer luz, gravação imediata) e, portanto, maior aproximação do cotidiano. Além de possibilitar maior liberdade de linguagem. Com a vídeo-arte presenciamos a desmaterialização da obra de arte e a multiplicidade de manipulação da experiência do *Tempo*.

As imagens filmadas em tempo real, muito presentes no espetáculo *André*, são uma forma essencial na evolução da vídeo-arte. Apesar de serem quase documentais, elas não deixam de se constituir como matéria visual trabalhada, pela escolha de planos e perspectivas, pelos cortes sucessivos, pelo ritmo das imagens e pela montagem. Outra experiência temporal nas imagens em vídeo do espetáculo *André*, são as imagens de um mesmo plano tomadas durante um longo tempo, enquanto o sujeito (as costas) está quase imóvel. Esta mesma estrutura temporal foi conseguida também a partir de uma intervenção técnica que permitiu projetar as imagens em tempo muito lento.

Nam June Paik⁷⁶, em suas vídeo-instalações, faz uma espécie de “colagem do tempo” com imagens em tempos diferentes e durante tempos diferentes. Seus monitores velhos exibem sempre imagens em movimento. Seus aparelhos velhos e sem vida são ressuscitados pela imagem em movimento e ganham outros significados.

Apesar de o uso do vídeo permitir a fabricação de uma variedade enorme de efeitos, sua escritura não se resume à arte de usá-los. Como prova disso, temos os trabalhos do vídeo artista norte americano Bill Viola⁷⁷, que utiliza poucos efeitos do vídeo e de edição, utilizando em sua maioria, os efeitos naturais, obtidos por condições particulares da gravação. Ele trabalha com questões formais do espaço, do tempo, da cor e do material. O corpo que é jovem, que envelhece, se transforma e morre, é também um dos temas marcantes em sua obra.

⁷⁶ Um dos pioneiros em imagens eletrônicas animadas. Nasceu na Coreia e vive em nova York desde 1964. Paik usa o próprio aparelho televisivo como imagem, criando combinações organizadas por uma complexa matriz visual e auditiva. Para ele a vídeo arte imita a natureza, não em seu aspecto físico, mas na sua estrutura temporal, na sua irreversibilidade.

⁷⁷ Seu trabalho foca as experiências humanas universais, tais como o nascimento e a morte, inspirado em tradições espirituais.

Picon-Vallin (1998, p.21-14) afirma que o uso do vídeo na cena dos anos 80 e 90 difere das telas de projeções (slogans , textos, mapas geográficos, fotos ou filmes) usadas por Piscator ou Meyerhold nos anos 20. Os monitores de vídeo não só introduzem uma abertura para o mundo exterior, alargando o contexto da ação do palco, como, mais que o cinema, eles são ligados a uma lógica da fragmentação, da atomização. O uso de vídeo também possibilita apresentar imagens difíceis de serem apresentadas em cena (imagens de dissecação, interior do corpo, pornografia, etc) , pode ser usado como objeto lúdico, como forma de cenário mudando as imagens que definem lugares, ou efeitos de multiplicação de pontos de vista.

Quando Lehmann fala de mídias constitutivas de um teatro pós-dramático, aproxima-se das idéias de Picon-Vallin a respeito dos vídeos. Ele aponta uma diferença entre as imagens projetadas nas montagens de Piscator, nas quais era feito o uso da projeção de documentos que apontavam para o exterior do teatro numa instância totalizadora do narrador épico, enquanto as experiências com o vídeo no teatro pós-dramático apontam para o próprio teatro, manipulando o tempo, o espaço e a noção de presença, teatralizando e instabilizando a própria imagem.

Durante nossos estudos, pensamos que mais do que analisar se as imagens apontam para o mundo ou para a reflexão da própria obra, é importante pensar no modo como estas imagens são inseridas; se dentro de uma visão totalizadora do discurso e unificadora (independente da ideologia), ou apontando para uma desconstrução e descentralização do discurso, dando abertura à uma participação crítica. Cabe aqui apontar o desafio de como promover esta autonomia crítica do espectador, fazendo o uso de mídias, sem reiterar os efeitos das mídias dominantes que uniformizam as experiências. As mídias estabelecidas também trabalham com a desconstrução e fragmentação, mas no sentido de promover desnorteamento e captura da subjetividade.

Segundo Sueli Rolnik (Rolnik : 1989,104-110), o bombardeio incessante de matérias de expressão pela mídia e a rapidez com que elas caem em desuso gera uma saturação, as coisas perdem o sentido, criando um processo de desorientação e fragilização. Quanto maior a desorientação, maior a vulnerabilidade a se deixar capturar pelo amparo que as centrais de distribuição de sentido e valor oferecem, investindo-as de um suposto saber. Este processo colabora com uma falência da credibilidade de todas as espécies de subjetividade.

Ao tentar despertar uma desconfiança em relação às imagens do espetáculo e valorizar as construções e escolhas subjetivas do espectador, pretendemos com este projeto experimentar a possibilidade de uma recepção mais ativa e crítica e, ao mesmo tempo, apontar para outra forma de se relacionar com um espetáculo.

3.2 CONSTELAÇÃO DE IMAGENS

A escrita visual do espetáculo *André*, estabelece uma relação com a escrita de Minyana na medida em que as percepções e as fronteiras entre as subjetividades se apresentam como processos em construção, como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado e dúbio. O aspecto visual também evidencia a insistência da linguagem no detalhe dos corpos, dos objetos, nos desenhos da memória e nas barreiras e interferências da linguagem.

A produção visual do espetáculo se dá a partir da conexão de várias camadas imagéticas. Temos as imagens plásticas produzidas no chão, e as projetadas nos telões, que são divididas em imagens captadas em tempo real e imagens pré-gravadas.

Além dos dois telões, o chão de linóleo branco acaba funcionando como uma espécie de tela branca a ser pintada. Este quadro do chão vai sendo pintado em camadas, em sobreposições. Tais imagens são os restos das performances físicas, os destroços de uma guerra interior que se expressou numa construção de atos simbólicos e destrutivos. Elas tentam dar conta de uma expressão inconsciente e procuram uma forma simbólica para se manifestar. O corpo da *performer* age no presente, produzindo destruições de objetos, pequenas catástrofes, para dar uma representação material e acrescentar mais uma camada ao discurso das palavras e das imagens projetadas. Este excesso na linguagem, se manifesta também no ato de filmar as próprias imagens produzidas no chão e projetá-las, num discurso imagético que gira em torno de si mesmo, acrescentando camadas visuais de tipologias diversas.

As imagens em vídeo projetadas nos telões, são em sua maioria constituídas de *closes* em partes do corpo, ou em objetos. Como no texto de Minyana, os objetos e os pequenos detalhes ganham uma dimensão espetacular na encenação. Fazendo uma analogia com o cinema, podemos dizer que estes detalhes ganham um *close* dentro da fábula, fazendo com que ela mesma, fique “fora de quadro”. Ou seja, a fábula se torna algo que é sugerido, que pode ser completado pelo espectador, a partir dos detalhes que são mostrados no quadro.

Como são vários os momentos do espetáculo em que temos projeção de imagens de vídeo, focarei mais calmamente a primeira imagem, a imagem das costas que, de certa forma, é a imagem inaugural da narrativa de ANNE-LAURE. Mais tarde analisarei os outros momentos em que seja possível evidenciar aspectos que nos interessam neste trabalho.

A primeira vez em que as costas de ANDRÉ são citadas no texto, a *performer* está sentada nas escadas fazendo café na cafeteira elétrica, e escutamos o barulho da água caindo. Num segundo momento, ao dizer o texto: “eu abro minha janela e o que vejo?

Costas” a *performer* esta no platô central e ao dizer “costas” ela tira debaixo da cadeira de alguém, uma xícara vazia e mostra ao público. No texto, ANDRÉ é reduzido inicialmente a suas costas e na encenação ele é associado a objetos, como se ele fosse também um objeto. As costas de ANDRÉ são associadas, primeiro ao café e depois à xícara vazia.

Na terceira vez em que fala das costas, “mas ele me aplicou o golpe das costas”, a *performer* pega um controle remoto, aponta e faz com que a imagem apareça nas duas telas, num ato de demonstração, como alguém que mostra uma foto enquanto fala de uma pessoa ou lugar. O público também passa a figurar na ficção como ouvintes ou testemunhas da narradora e que passarão a conhecer o ANDRÉ de quem ela fala.

Quando a imagem é mostrada, a platéia pode compará-la com a que ela criou inicialmente enquanto só ouvia o texto, levando em conta seu imaginário próprio. Outro motivo para a escolha deste momento foi a posição física ocupada pela *performer*, já que ela estava no platô central, reforçando a idéia de exposição e testemunho.

A projeção da imagem em vídeo das costas de ANDRÉ pode ser considerada uma imagem representativa, que, segundo Jacques Aumont (2007, p, 78-82), é a que simula coisas concretas, coisas que se vê ou se pode ver no real, e se pode reconhecer ao se apoiar na reserva de formas de objetos e arranjos espaciais memorizados, num processo que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses que são verificadas ou anuladas. No espetáculo, o texto diz que a imagem das costas de ANDRÉ foi vista e, de fato, a imagem projetada representa as costas nuas de ANDRÉ, algo que se pode ver no real. Portanto a imagem é representativa das costas de ANDRÉ.

Mas podemos constatar que existem peculiaridades nesta imagem. As costas são apresentadas em *close-up*, numa escala muito maior que a natural, com poucas variações cromáticas, dificultando um reconhecimento imediato. Estes efeitos dão uma impressão de irrealidade e deformação, aproximando essa imagem de uma manifestação sensível com função mais simbólica e estética, visando provocar sensações.

Deleuze (2007) distingue três variedades de imagem-movimento, que denomina imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afeição, segundo a predominância do processo perceptivo, do processo narrativo ou do processo expressivo. Sem pretender estabelecer categorias para as imagens do espetáculo, permito-me apontar, na imagem das costas, a presença destes três processos. Na medida em que a *performer* narra a sua experiência visual a partir das costas de ANDRÉ e ao mesmo tempo a reproduz na imagem do vídeo, ela atribui um status narrativo a esta imagem. Ao mesmo tempo, esta imagem é uma imagem-percepção e uma imagem-afeição. Ela é a expressão de uma percepção subjetiva das costas, pontuada por construções da memória e por aspectos emocionais, afetivos e imagéticos.

A partir de um comando da narradora, o público passa a conhecer a visão que ela teve das costas de ANDRÉ e passa pela mesma experiência visual de deformação e ilusionismo vivenciada por ela. Ela narra a cena do passado, ao mesmo tempo em que revive a emoção no presente, diante das imagens.

Logo que começa a projeção, a luz se apaga e o público fica na penumbra ouvindo uma música enquanto “assiste” à ficção das costas e escuta a voz da personagem narrando os detalhes circunstanciais que envolveram tal “aparição”. Ao mesmo tempo, escuta o barulho do café sendo feito na cafeteira e sente o odor espalhando-se pela sala. Neste momento o passado é dramatizado no presente, como o efeito *flash back* do cinema. Como se ele invadissem pouco a pouco o presente da consciência, convertendo-se em um presente dramatizado.

Este momento do espetáculo se aproxima de algumas instalações de vídeo que convidam o espectador a penetrar no interior de câmaras escuras, nas quais a atenção pode concentrar-se apenas na imagem-luz, sendo que esta imagem-luz pode ter grandes dimensões, graças ao vídeoprojetor e se formar sobre toda espécie de superfície.

Percebemos aproximações desta cena com os ambientes criados pelos meios digitais, que possibilitam uma imersão do espectador, que visualiza a ação do ponto de vista interno da *performer*, numa câmera subjetiva, como se ele realmente estivesse na cena e visse as costas com os olhos dela. A câmera subjetiva, no cinema, é um tipo de construção em que há uma coincidência entre a visão dada pela câmera ao espectador e a visão de uma personagem particular, ou seja, no nosso caso, a imagem projetada é a visão que a personagem ANNE-LAURE tem de sua janela, o espectador vê nas duas telas o que a personagem vê no seu campo visual. A câmera subjetiva insere imaginariamente o espectador dentro da cena, permitindo-lhe vivenciá-la como um sujeito implicado na ação.

O espectador tem a impressão de que é ele quem vê a cena do lugar em que está. As duas telas da sala seriam como janelas incrustadas no teatro, permitindo que o espectador experimente ter a mesma visão que está sendo narrada e revivida pela *performer* e, ao mesmo tempo, permite que ele seja inserido dentro da ficção, colocando-o dentro da casa de ANNE-LAURE, o que lhe permite vivenciar as sensações visuais do ponto de vista da personagem.

No nosso caso, temos um efeito complicador para a noção de câmera subjetiva, porque ela não acompanha a visão que a personagem teve concretamente das costas e está narrando, mas ela nos mostra o que a personagem visualizou ao fechar os olhos diante das costas, pois no texto narrado ela diz que logo que recebeu o golpe das costas e viu as costas nuas, teve medo e fechou os olhos: *‘eu vi suas costas nuas de homem e tive medo, fechei os*

olhos'. Quando ela diz que fechou os olhos e a luz do teatro se apaga, é reforçada a idéia de que a imagem que o público vê na projeção é uma representação da imagem vista por ANNE-LAURE de olhos fechados, ou seja, o público vê uma imagem que ANNE-LAURE construiu pra si mesma de olhos fechados, usando seu imaginário e sensações próprias.

A imagem das costas é também uma imagem ilusória na medida em que representa uma fabricação. Ela funciona como simulacro de uma ilusão, portanto duas vezes representação. O que o público vê nos telões é uma representação da imagem mental produzida por ANNE-LAURE de olhos fechados. A imagem real de ANDRÉ vista por ANNE-LAURE já era uma espécie de representação, posto que, como quadro, contava com uma moldura, que era a janela e toda uma ambientação climática e sensitiva. A imagem real de ANDRÉ foi vista através da moldura da janela, do filtro emocional e do enquadramento em close que ANNE-LAURE usou para construir sua ficção. Ao fechar os olhos ela faz uma edição desta imagem e o que o espectador vê no teatro é uma criação da *performer* a partir da ficção fabricada por ANNE-LAURE.

Como as camadas de uma cebola, as imagens de ANDRÉ, neste momento do espetáculo, vão se superpondo e variando seu status de simulacro e ilusão, que segundo Aumont (2007, p.102) são diferentes, pois o simulacro não provoca a ilusão total, sendo um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto sem que lhe seja necessariamente semelhante. Já a imagem ilusionista tende a se confundir com a realidade, buscando duplicar as "aparências", sendo que tais aparências dependem da percepção pessoal e de contextos históricos, culturais e psicológicos. Segundo ele, a ilusão depende das condições psicológicas do espectador, em particular de suas expectativas e se realiza melhor quando se tem uma situação em que é esperada, fazendo com que se aceite como plausível, uma falsa percepção.

A imagem criada na mente de ANNE-LAURE com os olhos fechados, é uma imagem ilusionista que tende a se misturar com a realidade e a tomar-lhe o lugar. As imagens projetadas tentam simular a imagem ilusionista criada na mente de ANNE-LAURE, elas são um simulacro da ilusão dela. Ao mesmo tempo, a imagem projetada também é ilusionista na medida em que pretende se confundir e representar a realidade, visto que toda realidade é uma forma de percepção.

Mas aqui no nosso caso específico, o real, que serve de modelo para a imagem, ou seja, as costas do ANDRÉ, é um real relativo, dentro da ficção e fora dela. Na ficção, o texto não nos dá certeza a respeito da existência real do personagem ANDRÉ e deixa espaço para se construir uma leitura de que ele foi uma criação imaginária da personagem. E se ele existiu realmente, nunca poderemos ter acesso a informações concretas sobre ele, a não ser

pelas descrições dela, ou seja, pela imagem criada por ela e narrada ao espectador. Não existe descrição de personagens no início da peça.

Fora da ficção, percebemos que a *performer* mostra a projeção de imagens das costas de um homem a quem denomina André. Como as costas são irreconhecíveis, o público pode questionar se a fonte real e material da imagem é as costas deste ANDRÉ de quem ela fala ou do ator Eduardo Moscovis.

O *close* das costas do ator ocupa toda a superfície das telas de projeção. É uma imagem filmada com a câmera bem próxima do corpo, imagem tátil que insiste em sua qualidade de superfície, território poroso e vivo, animal autônomo. É como se víssemos um animal exótico sendo examinado de perto através de um olho-lupa que aumenta tudo. O público percebe quase que só um pedaço de pele se movendo lentamente com a respiração e com os pequenos movimentos silenciosos de dilatação, contração e estiramento. Temos a impressão de um fôlego contínuo e uma dilatação do tempo.

A diferenciação entre figura e fundo é tênue e os movimentos em câmera lenta são pouco perceptíveis. A cor da pele clara quase se confunde com um fundo claro, dando também a impressão de falta de nitidez, fluidez. A força do tempo também aparece na deformação provocada pela quebra de profundidade, pelo apagamento das linhas que definiriam o figurativo através da aproximação da figura do fundo, que traduz em uma imagem bidimensional. Esta imagem se inscreve no tempo como uma espécie de suspensão temporal, como uma pressão sobre o corpo da imagem produzindo distorções sutis, achatamentos, horizontalizações.

A música incidental deste momento cria o clima delicado de um primeiro encontro, friccionando-se com uma imagem até certo ponto ameaçadora e estranha. Talvez o medo e o mistério fossem mais valorizados, se neste momento houvesse o silêncio. Talvez, no silêncio, a imagem falasse ainda mais. Ou é através da música que percebemos o silêncio da imagem? De qualquer forma, há uma tentativa de tornar o silêncio perceptível. Uma escuta do silêncio através da música e das palavras da narração, confrontadas com os movimentos pouco perceptíveis e monótonos das costas.

O efeito criado com o *close*, a penumbra e a música, é um efeito de proximidade psíquica, intimidade e sensibilidade tátil, mas ao mesmo tempo é de distanciamento devido à sensação de estranheza da ampliação, criando uma espécie de monstro assustador ou um ser exótico ou microscópico sendo visto através de uma lupa, perturbando as referências espaciais do espectador.

Ao falar sobre a imagem expressiva, Aumont (2007, p. 276-296) aponta a problemática da noção de expressão. Esta definição varia ao sabor dos valores estéticos

reconhecidos pela sociedade, como uma função conexas à significação sem confundir-se com ela e também relacionada com a função de representação, tendo um aspecto histórico ligado aos estilos e um aspecto a-histórico; como certos elementos contratantes que guardam seu potencial expressivo através dos seus empregos históricos. Aumont aponta como fatores expressivos da imagem, o trabalho sobre o material, manipulações ou deformações, sendo que deformação, não como um valor absoluto, mas em relação a uma forma supostamente legítima, em relação à idéia de contraste, ruptura ou novidade.

Como efeitos de deformação da imagem, ele aponta o grande aumento da superfície, a hipertrofia local deste ou daquele aspecto da imagem ou ao uso do *close*. O rosto humano foi o primeiro objeto do *close* no cinema, mas nos anos 20 o cinema de arte europeu o estendeu a figuração expressiva dos objetos. De certa forma, a imagem-afeição de Deleuze está fortemente ligada à idéia da imagem expressiva de Aumont, bem como à idéia do monstruoso e do híbrido ou manipulado.

Esta idéia da imagem expressiva foi amplamente pensada dentro do contexto dos movimentos expressionistas do séc. XX. Caracterizava-se por uma idéia de um além da representação, permitindo à imagem atingir a representação do invisível, do inefável, partindo de uma exacerbação da subjetividade. Apesar da valorização da estrutura, como nas vanguardas abstratas, a noção de expressividade, segundo vários teóricos do expressionismo, está mais próxima da ligação entre material e sentimento, entre emoção e expressividade da forma.

No Barroco, a dramaticidade e a teatralidade observadas nas obras e na ação criadora deflagram a íntima conexão entre o universo interno do criador (emoção, sentimento, espiritualidade) e a forma exterior resultante da obra. O uso de recursos interativos de outras artes conflui para a expressividade da mesma.

A expressividade barroca está ligada ao contraste, à abundância. É o limiar entre a consciência e a inconsciência, o mundo dos mortais e dos imortais, dando uma visão-sensação passageira do perigo da morte da carne e da liberdade do espírito.

Segundo Jacques Aumont (2007) o *close* desde logo foi reconhecido como um dos principais trunfos do cinema em sua busca da expressividade. O *close*, ocupando a tela toda, também evidencia o caráter fantasmagórico, irreal e idealizado da imagem. Ao ser transformado em um animal gigantesco, através do *close*, as costas de ANDRÉ deformam-se, tornam-se monstruosas e ameaçadoras, ultrapassando os limites do real. Enquanto é narrado que foi visto costas '*assim tão famosas*' dando a impressão de uma beleza ou de algo considerado como 'instituído' ou reconhecível, o que vemos é uma imagem não muito

nítida e sem atrativos, que mal podemos identificar como costas, pois parece um grande animal respirando. Duvida-se não só de sua procedência, como de sua humanidade.

Ao falar da beleza ligada ao corpo humano e ao erotismo, Georges Bataille (1987, p. 131-136) afirma que ela está no paradoxo da fuga e do escamoteamento da animalidade e ao mesmo tempo da promessa e da sugestão de um aspecto animal. A beleza negadora da animalidade caminha para a exasperação do desejo e das partes animais, num movimento de impulsos contraditórios. Quanto mais as formas são irreais; se insurgindo contra a verdade animal, à verdade fisiológica do corpo humano; mais elas se aproximam da imagem divulgada do corpo belo e desejável. Ao mesmo tempo, esta imagem ideal, para ser desejável deve anunciar um aspecto animal secreto.

A imagem das costas de ANDRÉ é uma imagem ambígua que aponta para uma deformação, uma desumanização, um desaparecimento, um apagamento e falta de contorno. A imagem sem definição das costas de ANDRÉ, costas desproporcionais e excessivas, causa de certa forma um efeito sensorial no espectador. Estas costas despertam a atração e repulsa, mostram a desproporção e a intensificação da percepção emotiva de um determinado momento. Elas apontam para o desaparecimento do humano, seu esquartejamento e sua virtualidade.

A imagem de ANDRÉ é a imagem da ausência, da morte, da fronteira do humano, da transformação. Como o ambíguo Hermes, o deus grego mensageiro entre os deuses e os homens, padroeiro das encruzilhadas, cultuado nos cruzamentos de caminhos, nas fronteiras e em outros espaços limítrofes, ANDRÉ é a ligação entre o corpóreo e a imagem, o real e o imaginário, o outro, o desconhecido e inumano dentro de nós mesmos.

Para Julia Kristeva (Kristeva,1982) a abjeção é aquilo que não “respeita fronteiras, posições, regras”, aquilo que revela a “fragilidade da lei”, é o “lugar no qual o significado entra em colapso”. Para ela, a abjeção é ambigüidade e falta de definição. Ao mesmo tempo em que o abjeto nos faz sentir repulsa, também nos atrai. Para ela a idéia de monstrosidade tem uma forte ligação com a abjeção. O que é o monstro, senão um corpo abjeto, que amedronta e atrai? Uma criatura magnífica em seu porte, mas possuidora de traços humanos estranhos, subvertendo o que é humano e o que é divino, apontando para a grandeza, a morte e a deformidade. Esta atração pelos monstros , invadindo todo o imaginário contemporâneo e as artes, aponta para a grande dúvida que assaltou o homem contemporâneo quanto à sua própria humanidade.

Mas não só a contemporaneidade tem interesse pelo monstruoso e híbrido, e pela indefinição de fronteiras. O movimento romântico do séc. XVIII, em oposição aos ideais do classicismo da Renascença, deu seus passos no sentido de valorizar o fantástico, o estranho e

o híbrido. Victor Hugo (2004), em seu ensaio “Do Grotesco e do Sublime” afirmou a valorização em sua época do grotesco, o disforme e o horrível, mas manifestou seu desejo de união dos princípios contrastantes do belo, do feio e do grotesco. Segundo ele, o monstruoso, juntamente com o terror, a barbárie e a tirania, continua a aparecer na arte no séc. XIX como uma tática de transgressão das ilusões compensatórias da beleza, da graça e da razão.

Em geral, no estilo barroco, podemos perceber também uma certa indefinição e desproporção das formas, onde a necessidade abundante de expressão leva a uma escala de proporções que comportam valores dissonantes, contrastes que provocam a exuberância, a dramaticidade e provocam o instinto dos sentidos no espectador. Heinrich Wölfflin (1989, p. 82) fala dos elementos dissonantes no barroco como “janelas desproporcionais ao espaço, painéis que são grandes demais para a superfície da parede destinada a eles”. Para ele o que o estilo barroco quer exprimir ‘não é o ser perfeito, mas um devir, um movimento. Por isso a estrutura formal é afrouxada. O barroco não recua diante das proporções impuras nem das dissonâncias na harmonia entre as formas’.

Quando ANNE-LAURE diz novamente que tem medo: ‘*eu disse a mim mesma: são costas muito bonitas e tive medo*’ a *performer* desliga a imagem das costas, a luz se torna de novo forte e ela continua seu relato. O medo diante da presença física de ANDRÉ e da visualização de suas costas nuas, fez com que ela fechasse os olhos para ver e criar uma imagem de ANDRÉ bem particular a ela, mas mesmo na sua fantasia, viu-se perseguida pelo caos e a dissolução e, com medo, acendeu a luz da razão.

A última imagem que vemos de ANDRÉ é um *close* no rosto do ator Eduardo Moscovis, envolto numa luz vermelha. Um rosto gigante, muito desfigurado pela proximidade do *close* e por uma sensação de grande agitação. Este plano foi gravado num parque de diversões, num brinquedo em que se pode sentar num banco em forma de círculo e dar voltas ao redor de um eixo fixo. O ator se sentou e ficou dando voltas ao redor do mesmo eixo enquanto a câmera foi posicionada do outro lado do círculo, de frente para o rosto do ator, girando no mesmo eixo. A câmera filmava o rosto fixo enquanto a paisagem no fundo girava rapidamente, pois a rota estava girando. Portanto a imagem exibida era uma imagem fixa do rosto do ator, pois estavam imóveis ambos, tanto a câmera como o ator, enquanto o fundo girava.

A imobilidade do rosto continha em si um estranhamento, um movimento intrínseco e contínuo que dava um aspecto assustador. Apesar do rosto fixo do ator cobrir boa parte da imagem, podia-se perceber o fundo em movimento contínuo de rotação. Eram efeitos que provocavam uma sensação de agitação, produzindo uma espécie de tontura e náusea. É

como se o ator estivesse parado, mas o mundo estivesse em movimento, girando ao seu redor. Ao fixar os olhos na imagem do ator, o espectador experimentava um desconforto e uma sensação de desterritorialização.

Esta sensação de estranhamento também era reafirmada pelos efeitos de som e pela repetição do texto e sua interpretação mais emocional. Este é um momento do espetáculo no qual se buscou claramente um efeito de magia e ilusionismo da imagem, levando o espectador a experimentar sensações de medo e desconforto e incitando sua imaginação a se desapegar das palavras e a viajar por experiências ligadas a magia e ao sobrenatural, como nos primórdios do uso de imagens, quando se buscava efeitos de fantasmagoria e aparições.

Este momento para mim era uma homenagem à mulher-gorila das feiras agropecuárias e festas populares que vivenciei em minha infância em Goiás. Entrávamos em uma carroceria de caminhão, escura, onde víamos uma mulher de biquíni se transformar em gorila enquanto uma voz eletrônica saindo não se sabe de onde narrava a transformação da mulher em monstro. Na medida em que a transformação começava, a mulher ia virando gorila, ficava furiosa e começava a sacudir as grades violentamente. Neste momento, o volume da voz aumentava e a cabine onde estávamos começava a balançar, como se fosse pela força da mulher-gorila. O público sentia um desconforto físico e apesar de saber da “fabricação”, sentia um medo assim mesmo, como nas seqüências cinematográficas. A transformação da mulher começava com a projeção de um gorila sobre o corpo da mulher e depois no aparecimento de um gorila materialmente presente no travestimento da mulher em animal.

O espetáculo *André* termina com a imagem gigantesca de uma boca devorando folhas enquanto a voz eletrônica da *performer* fala das suas terras e dos seus pastos. Esta imagem projetada, também em *close* enorme, não deixa muito claro quem é que está comendo o que. Percebe-se ser a boca de uma mulher que come algo parecido com folhas verdes. Na verdade é a imagem da boca da *performer* comendo as flores do seu buquê de casamento.

A boca aparece como um gigantesco animal devorador e ameaçador. Ao anunciar a morte de ANDRÉ, no final do espetáculo: “o enterro vai ser amanhã”, a *performer* sai de cena, a sala fica na penumbra e vemos a projeção da boca nos dois telões, enquanto ouvimos o texto (o público continua a ouvir sua voz porque ela usa um microfone de lapela durante toda a encenação): “Felizmente tenho minhas terras meus pastos! Lá la e mais longe ainda!

Eu olho essas terras esses pastos e digo a mim mesma : são minhas terras meus pastos e eu paro de chorar”.⁷⁸

A boca gigante que come flores é associada ao texto que fala das cabras e das ovelhas. É como se a própria ANNE-LAURE comesse seus pastos, é como se ANNE-LAURE se transformasse em um animal e devorasse seu próprio pasto ou devorasse o ANDRÉ como se fosse seu pasto, o pasto da sua terra. Como ela demarca o território de suas terras, tenta desenhar limites para seu espaço, ela incorpora o próprio ANDRÉ para dentro de seus limites orgânicos. É como se ela, animal dos pastos, devorasse e incorporasse o ANDRÉ num exercício de posse do outro, de expansão de seu território físico e subjetivo. Esta imagem implica em pastos que são devorados por bocas animais, bocas monstruosas que se apoderam de seu objeto, de suas posses e as devora com avidez. O *close* gigante é um artifício que volta a aparecer, mantendo a expressividade e a quebra dos limites e proporções da imagem.

Mais adiante, quando ela vai narrar o momento em que a xícara caiu e eles se falaram pela primeira vez, acontece uma falta de sincronia entre narração e a ilustração em ações físicas. As palavras fluem enquanto a ação física se congela na imagem da *performer* com a xícara na mão. No início da frase a *performer* se coloca no meio do palco e segura a xícara como se fosse deixá-la cair, mas a segura até o final da frase: “então eu deixo a xícara na beira da janela e a xícara cai se quebra ele se vira e diz: Oh a xícara” só neste momento, depois de uma pausa é que a *performer* deixa a xícara cair e se quebrar (foram feitos vários testes até conseguirmos este efeito). Este detalhe temporal nos indica que depois de narrar a *performer* decide reproduzir e viver novamente a experiência. Ela então deixa a xícara cair, ela cai, se quebra e vemos seus cacos e o café esparramados no linóleo branco. Uma imagem com uma definição não muito clara, é projetada nos dois telões e vemos imagens quase abstratas de uma mistura de explosão com nuvens em movimento, ou a imagem de um líquido em ebulição. Podemos ter a impressão de que é uma metáfora do estado interior da personagem, que está em reviravolta, como a erupção de um vulcão, ou a ilustração imaginária e expressionista do que seria uma xícara plena de líquido caindo por terra. O tempo da imagem é um tempo diferente do tempo real. Como na primeira imagem das costas, a câmera é uma câmera imóvel, que fixa a imagem, enquanto esta mantém uma mobilidade num determinado corte de duração, mantém-se em um auto-movimento aproximando-se da idéia de imagem-movimento de Deleuze (2007). A desaceleração da reprodução do tempo nestas imagens as aproxima de um processo expressivo.

⁷⁸ Heureusement j’ai mès champs mès pres! Là là et plus loin encore! Je regarde ces champs ces pres je me dis : ce sont mes champs mes pres et je cesse de pleurer.

Já na segunda imagem, do líquido se esvaindo da xícara, a *performer* não estabelece nenhum tipo de relação direta com a imagem, esta imagem se institui como a representação expressiva e quase abstrata de um processo perceptivo interno da personagem, ela se aproxima mais da ficção do texto, ela visa dar mais expressividade ao processo perceptivo da platéia da queda da xícara, bem como do processo interno de percepção da personagem. A *performer* não tem nenhum controle sobre estas imagens e nem consciência delas. Elas aparecem como um prolongamento das palavras e da vivência da performer e o público pode ser o *voyer* do interior da personagem, sem que a *performer* se dê conta disto.

A narrativa do casamento de ANNE_LAURE se dá numa construção próxima da metalinguagem. A personagem, dentro da concepção deste espetáculo, transforma este momento da narrativa em uma encenação da sua história. Ela diz ‘ No cartório depois na igreja’ e liga um som portátil que está no chão do palco, começa a dançar e logo depois arruma o cenário para a cena do casamento. Coloca a cadeira no lugar, diante da câmera que está na lateral do platô central. Liga a câmera posta diante da cadeira, pega o pote de café balançando sensualmente enquanto pronuncia o nome de ANDRÉ, senta-se e cobre os joelhos com a saia, segurando o buquê.

Quando ela se senta diante da câmera, como se fosse um espelho diante do qual se olha e se arruma, seu rosto começa a ser projetado nos dois telões em *close*. Ao ocupar esta posição lateral do platô central da sala, ela é vista de costas pela maioria das duas platéias e de perfil pelas pessoas mais próximas. Ao sentar diante da câmera com o enquadramento fechado em seu rosto, ela alterna o olhar para a pequena tela que fica ao lado da objetiva da câmera, que funciona como um espelho e para a objetiva da lente, ou seja, diretamente para o público que a está vendo nos telões. Quando vira as costas ao público, seu olhar desaparece dentro da objetiva da câmera e ressurgue nos telões olhando este mesmo público, mas seu olhar é um olhar narcisista, ela olha o público como se estivesse olhando um espelho, olhando a si mesma. De vez em quando ela olha a tela ao lado da objetiva da câmera e narra a história enquanto contempla a si mesma. Às vezes narra à objetiva, ou seja, ao público, mas também como se estivesse na frente de um espelho. No momento em que olha para a tela ao lado, e brinca como se estivesse se vendo no espelho, o público também é colocado na posição de *voyer*, que capta momentos de intimidade da noiva, enquanto se prepara para seu casamento. E quando ela encara a objetiva, o público assiste a cena através de uma câmera subjetiva e narcísica ao mesmo tempo. A performer se deixa ver através de seus próprios olhos e olha o público como se ele estivesse atrás de um espelho.

Sentada diante da câmara, ela fala o texto a si mesma, enquanto começa a jogar o pó de café na sua cabeça. No final ela se vira e pergunta ao público diretamente: “Vocês entendem o que quero dizer?”.

Num segundo momento, ela tirava uma faca e uma maçã de dentro do buquê de casamento. Começa a cortar a maçã e a jogar os pedaços para trás. Empolgando-se, ela terminava por jogar uma metade inteira da maçã e depois a faca, que quase sempre caía em pé, enfiada no linóleo. Esta faca sendo jogada para trás, bem próxima ao público, trazia certo risco, como também a metade da maçã ou a xícara que se quebrava, mas procuramos minimizar ao máximo os riscos treinando exaustivamente, como um artista de circo. Sentia-me, às vezes, o próprio atirador de facas.

O público podia ver estas ações ao vivo, de perfil, enquanto que nas imagens do telão em *close*, a ação de cortar a maçã ficava fora de quadro. Ele só podia perceber que a *performer* estava realizando algo com as mãos, por causa dos movimentos dos ombros ou dos braços que atravessam a câmara ao jogar algo para trás. Toda essa ação podia ser vista ao vivo no palco por meio dos gestos largos e repetitivos, sem que o rosto da performer pudesse ser visto, enquanto que nos telões, somente o rosto podia ser visto, junto às mínimas variações de expressão e gradações no olhar.

Além de evidenciar uma diferença de escala de percepção para o público, verifica-se também uma diferenciação na natureza das imagens, sendo uma ao vivo, na qual se pode acompanhar o contexto de costas ou perfil e a outra, imagem projetada, onde se vê um *close*, uma subjetividade. Esta proposta evidenciou a necessidade de se trabalhar registros variados de atuação em cena, já descritos anteriormente.

Estas duas possibilidades de pontos de vista de uma mesma cena pelo público, em tensão e complementaridade, permitem a construção de várias leituras e múltiplas construções de significados. Depois de jogar a maçã, eu começava a fazer poses congeladas de fotos de casamento diante da câmara, com o buquê, como se atrás da câmara estivesse um fotógrafo. Quando me levanta e me virava de frente para a platéia segurando o buquê e a saia, o jogo se invertia e a câmara começa a pegar minhas costas.

Outro uso relevante das imagens projetadas é o momento em que é narrada a cena em que supostamente os corpos de ANNE-LAURE e de ANDRÉ se encontram pela primeira vez: “E eu que o havia visto quase por inteiro desejei vê-lo inteiramente! Ele se abandonou eu dizia a mim mesma: incrível um homem que se abandona [...]”⁷⁹. Neste momento a performer se põe de quatro, levanta a barra da saia do casamento que está caída

⁷⁹ Et moi qui l'avais vu presque em entier j'ai voulu le voir entièrement! Il s'est laissé faire je me disais : incroyable um homme qui se laisse faire [...]

no chão e começa a filmá-la por dentro, enquanto entra nela se arrastando e sai do outro lado, já vestida. Depois se deita no chão com a saia no corpo, enquanto se filma. Vemos esta cena no chão e ao mesmo tempo vemos imagens do tecido transparente filmado do interior da saia, com suas dobras e costuras, sendo projetadas nos telões numa imagem abstrata e poética.

Quando a performer narra que voltou do velório da mãe, seu corpo sofre um esquarteramento. Ela se coloca atrás de uma das telas, no alto da arquibancada. O público de uma arquibancada pode ver seus membros inferiores e no lugar de sua cabeça, a tela. Sua voz sai de um outro microfone, atrás da tela. Como se ela se transformasse em um monstro tecnológico, metade mulher e metade máquina, um híbrido de corpo e imagem. A outra arquibancada só pode ouvir. As imagens que são projetadas não estão sob seu controle, e são uma fusão de imagens com movimento muito lento, quase estáticas, numa seqüência com alguma referência ao texto que está sendo dito. Ela conta que viajou, quando voltou encontrou um garoto na casa, recorda os produtos farmacêuticos de ANDRÉ, ou seja, conta os fatos que fugiram ao seu controle e se referiam às iniciativas isoladas de ANDRÉ.

Nestas imagens um pouco delirantes com uma trilha original instrumental que sugere um sonho, vemos então imagens que vão se fundindo umas às outras, como as imagens do ator Du Moscovis, do ator mirim Jayme Morelenbaum (que faz Lionel, o filho adotado), imagens da mobilete comprada por ANDRÉ, imagens de vidros de remédios, bem como imagens ligadas ao universo do garoto como bolinhas de gude, telas de games, pés do garoto em folhas, etc.

Segundo Aumont (2007, p. 60) as imagens olhadas sem intenção particular, como foi o caso de ANNE-LAURE, não são vistas de forma global, de uma só vez, mas são vistas no tempo, e à custa de fixações sucessivas em partes da imagem numa varredura irregular, que faz com que tenhamos uma visão da imagem. Estas partes são escolhidas normalmente por serem mais providas de informação. No caso de ANNE-LAURE, as costas de ANDRÉ concentraram a exploração visual. Ele se tornou o “homem das costas”. Sua exploração visual é dinâmica, mas é construída por acumulação de imagens estanques, como numa projeção de slides. A cada nova percepção do outro, como seu sorriso, nova fixação faz com que ela o imobilize dentro desse campo, como o “homem do sorriso”. Sua construção visual é próxima da fotografia, só que uma foto com uma espécie de respiração e movimento mínimo. Por isso a imagem inicial projetada de André é uma imagem que respira, mas que não avança de quadro, uma imagem que fixa e aprisiona o conjunto numa única parte. Esta técnica de fixações sucessivas fica bem evidente neste momento citado acima, em que ela se

coloca atrás de uma das telas de projeção e as imagens vão sendo projetadas de forma seqüencial e em fusão, uma depois da outra.

Em alguns momentos pontuais, mas que permeavam toda a encenação, apareciam as disjunções voluntárias entre as imagens captadas em tempo real e as pré-gravadas. As imagens produzidas no chão pela *performer* eram captadas pela câmera em tempo real e projetadas nos telões. Em determinados momentos, as imagens dos telões começavam a entrar em desacordo com as imagens captadas pela câmera da *performer*. Assim, começavam a aparecer nos telões, imagens levemente diferentes das imagens do chão captadas pela câmera, criando certa insegurança quanto à veracidade das imagens projetadas. É que as mesmas imagens dos objetos no chão foram pré-gravadas de um ângulo diferente e foram mescladas com as imagens captadas em tempo real pela câmera.

Essas imagens em tempo real eram captadas a partir de um determinado ponto de vista, diferente a cada noite, dependendo do posicionamento na câmera no chão, e quase nunca coincidia com as imagens pré-gravadas. O posicionamento do espectador também possibilitava uma diversidade de pontos de vista sobre os objetos do chão. Isto obrigava o espectador a fazer uma edição entre as várias tomadas dos objetos no chão, as imagens projetadas e a própria percepção visual.

As imagens projetadas nos telões e captadas em tempo real, de certa forma, transformam as ações plásticas realizadas no presente pela *performer* em imagem, em cópia do real e de certa forma dão um tom de passado narrado, documentado. Elas desrealizam o presente, transformando-o em passado, em memória documentada, criando uma dimensão mais épica à narrativa do texto. As inserções criavam um estranhamento entre o real percebido pelo público e as projeções do real vistas nos telões. A pequena variação entre imagens em tempo real e inserção de imagens pré-gravadas criava uma instabilização do olhar e uma dúvida quanto à própria percepção. Esta pequena diferença exigia uma comparação contínua entre a cena, as imagens concretas realizadas no platô central, e sua imagem projetada no telão. Esta operação estimulava a dúvida quanto à veracidade das imagens, bem como da própria percepção.

Outra operação ambígua em relação às imagens, foi em relação entre o personagem ANDRÉ e o ator Eduardo Moscovis. Durante a encenação, a única imagem projetada do personagem narrado e ausente, é a imagem das costas de alguém, em *close-up*, com movimentos lentos de respiração. Depois disto todas as imagens que são associadas ao texto quando ANNE-LAURE fala de ANDRÉ são imagens de objetos ou *closes* do próprio corpo da *performer*, como boca, olhos, braços, mãos. Somente na última camada de narrativa, quando a *performer* está atrás de um telão, com metade de seu corpo à vista, é que vemos a

imagem do rosto do ator Eduardo Moscovis, projetada como uma possível alusão ao ANDRÉ (Vemos closes de seu perfil um pouco embaçado fundindo-se a outras imagens, seus olhos, metade de seu rosto) .

Neste momento o público pode reconhecer o ator bonito das telenovelas, porque seu nome consta no programa da peça, mas sua imagem não é nítida e não mostra bem seu rosto. Cria-se então uma instabilização do olhar, que não reconhece a imagem famosa, e uma insegurança quanto à existência real do personagem. Cria-se a dúvida se ANDRÉ não é uma projeção romântica da personagem que vive dos mitos da mídia e da televisão.

O tempo e o espaço da ficção também são instabilizados. Se o personagem ANDRÉ é ficção, então ele é representado pelo ator Eduardo Moscovis. Como a encenação elimina ao máximo a ficção, exacerbando a noção do agora e da presença real, cria-se uma tensão, pois o ator não é o ANDRÉ e todos os presentes sabem disto, ou então a imagem projetada não é do ator Eduardo Moscovis, mas de alguém chamado André. Pode-se então, pensar que o homem mostrado na tela e que se parece com o ator, não é ele realmente e sim alguém parecido com ele, chamado André (a forma de filmagem facilita também esta possível leitura, pois o ator não é mostrado de forma completamente definida e clara e no final do espetáculo muitas pessoas vinham confirmar se aquela imagem realmente era a do ator Eduardo Moscovis como fora anunciado no programa). Pode-se então desconfiar do mecanismo de produção e divulgação do espetáculo, que anuncia um ator famoso e que não o apresenta de verdade, apresenta somente sua imagem ou que usa o nome de um ator para chamar público e mostra as costas de alguém chamado André.

A imagem apresentada do ator não é fiel à imagem conhecida de homem bonito na tv e, sim, fragmentos fetiche de imagens de seu corpo ou de si mesmo, quase irreconhecível. Sua imagem no espetáculo aponta para uma ausência da imagem da mídia e para a ausência do ator ao vivo.

A ausência física do personagem ANDRÉ, que é apresentado em imagem instável e ambígua, que não oferece segurança quanto a sua veracidade, faz com que duvidemos da própria existência do personagem dentro da ficção, ou seja, duvidemos de que um dia ANNE-LAURE realmente tenha visto este ANDRÉ ou se relacionado com ele concretamente, duvidamos que seu corpo realmente tenha existido, pois a única coisa que podemos ver são as imagens dele, ou imagens de um ator famoso que ela possa ter visto em seu aparelho de tv e fantasiado depois.

Na encenação de *André*, a máquina disputa em pé de igualdade a produção do discurso, às vezes sublinhando-o, às vezes contradizendo-o. Fica dúvida se é ANNE-LAURE que manipula o discurso criando suas imagens ou se é a própria imagem que vai construindo

o discurso e o retalho de vida de ANNE-LAURE. Em alguns momentos da encenação, temos a impressão de uma autonomia das imagens. Como se a reconstituição do tempo e da memória e sua manipulação e domínio não mais pertencessem a ela. É como se as imagens e a própria mídia é que fossem responsáveis pelo ritmo do tempo e da memória e elessem o que é digno de ser revisitado. É como se as imagens é que fossem reconstituindo a memória de ANNE-LAURE e guiando suas palavras, seu discurso, construindo seu próprio passado e seu imaginário. Aqui não vemos mais uma metáfora da máquina que nos desnorteia, mas uma mídia que tenta nos orientar segundo seu sequenciamento fragmentado e desnorteador.

É justamente no embate estabelecido entre as imagens produzidas pelas palavras de ANNE-LAURE e seu inconsciente e as imagens produzidas pelas mídias no palco que, de alguma forma, se intensifica um desnorteamento a respeito do discurso em si, mas também a respeito da própria veracidade das imagens produzidas. Assim se instabiliza também a primazia da imagem e das mídias enquanto verdades absolutas e reproduções do real.

Na encenação da peça *André* no Oi Futuro, o labirinto da linguagem foi reforçado pela construção de um labirinto de imagens. Imagens produzidas fisicamente pela *performer* ou ANNE-LAURE e pelos projetores de vídeo. Temos três camadas de tempo no discurso e três camadas de construção de imagens. De modo resumido, podemos dizer que no espetáculo, ficamos com três camadas imagéticas : uma em que a atriz-*performer* detém o poder de manipulação das projeções, apresentando seu olhar memorialista, e sempre fracionado, sobre o objeto de sua paixão e a maneira como ele irrompe em sua vida ; outra que funciona como uma espécie de pupila da protagonista, na qual ela transforma em imagens os vestígios materiais (re)produzidos em cena durante seu relato, e uma última, em que a narradora se envolve e se confunde com a narrativa e perde a propriedade sobre as imagens projetadas.

Na montagem de *André* texto e personagem, a imagem eletrônica é presença em si mesma, como materialidade e realidade plástica e, ao mesmo tempo, é figuração e se pretende portadora de sentido. Cria-se então um confronto entre estas duas “presenças” : uma imagem figurativa mostrando o ANDRÉ e seus detalhes e uma imagem eletrônica portadora de uma “verdade em si mesma” e produzidas pelo corpo da *performer* juntamente com objetos , sujeira e odores, criando cenas um pouco surreais, simbólicas. O espectador experimenta uma espécie de desnorteamento e ao mesmo tempo é trazido para uma presentificação corporal própria que exige respostas físicas imediatas e concretas, como a aversão ao ver a *performer* vomitar a flor devorada, o medo de se sujar com a xícara de café

que se quebra ou mesmo a tensão ao ver a faca sendo jogada pela *performer* de costas quando narra o casamento.

As imagens midiáticas promovem uma desmultiplicação dos pontos de vista, impondo-se como presença absoluta a ser vista. No entanto, o seu confronto com uma realidade corpórea que impõe enigmas faz com que o espectador saia da posição de consumidor passivo para tornar-se um agenciador de sentidos, editor de imagens eletrônicas, de palavras, odores e sensações, ativando o próprio desejo e a percepção de si mesmo e do outro.

Durante quase todo o texto, a personagem ANNE-LAURE fala de um ausente, que é o ANDRÉ, usando descrições de pedaços de seu corpo (costas, sorriso) ou de situações ou frases banais “*ele disse: Oh, a xícara*”. Durante grande parte do espetáculo as imagens projetadas de ANDRÉ mantêm o enigma (closes nas costas, sorriso, etc). Mais tarde, quando este ANDRÉ enigmático aparece como a imagem de um ator conhecido da mídia, no caso o ator de telenovelas, Eduardo Moscovis, é inserido um recorte do real nas imagens. Neste momento acontece um aniquilamento do mistério, mas também cria-se a suspeita e instaura-se a dúvida a respeito da veracidade da imagem. A construção da ficção é instabilizada, bem como o tempo da narrativa e da realidade, criando ambigüidades quanto à imagem e ao discurso, problematizando o próprio ato de ver e de lidar com as imagens. Ao questionar o real e a ficção, podemos nos aventurar na idéia de que tudo é projeção e construção, construção de memória, passado, presente e tudo é projeção de desejos.

Como ANNE-LAURE, posso falar da dificuldade de ver e enfrentar um objeto e encontrar as ferramentas e fontes necessárias a este processo sem que elas nos ceguem e nos desorientem na leitura deste objeto. Através do presente estudo foi possível nos aproximar de questões já discutidas há muitos anos e que ainda hoje são inquietantes. Ao olharmos para a encenação de ANDRÉ, vemos que um circuito se estabelece entre a escrita de Minyana, já bastante visual, e a reescritura cênica a partir dos objetos e imagens. O grande interesse desta encenação, a nosso ver, está no fato de não se tentar ilustrar, nem mesmo adaptar o texto à cena, mas de experimentar novas transposições vendo as transformações e transmutações possíveis entre os dois materiais habitualmente separados. O texto e a imagem. Neste estudo teórico da encenação pude me confrontar com questões que antes estavam inconscientes para mim e talvez também pela diretora, pois não foram conversadas, mas que agora ganharam novos significados e sentidos.

Conclusão

Este projeto foi uma oportunidade de experimentar uma maior autonomia na produção do discurso artístico e as fronteiras com a situação de performer, colocando em prática algumas idéias a respeito do texto e a cena intermídia e a atuação física em confronto com o uso de imagens projetadas.

No decorrer de minha prática e dos estudos teóricos, percebi que a questão da projeção de imagens na cena teatral, coloca importantes questões referentes à presença física do *performer*, bem como, à sua forma de atuação. A ausência do corpo de um ator na cena e sua presença através de imagens projetadas, cria a necessidade e ou a valorização de sua presença física. Ao mesmo tempo, a presença física de um ator numa cena com imagens projetadas de si mesmo ou de outros, promove um questionamento sobre sua forma de atuação e de presença em cena.

Penso que, de certa forma, conseguimos realizar no espetáculo ANDRÉ, alguns processos simples que promoviam um desarranjo perceptivo e um questionamento da imagem, como o fato de o público não poder ver o ator Eduardo Moscovis pessoalmente e nem mesmo suas imagens habituais da tv.

Esta operação cria uma tensão entre presença física e presença virtual, entre ausência presente e imagem falsa. Ao invés do desaparecimento do corpo por causa das imagens, podemos perceber uma revalorização deste, através de sua ausência.

Mas, acredito que, na medida em que este corpo desaparece e que sua imagem é instabilizada, aparece a necessidade de se ver este corpo pessoalmente, em carne e osso, para conferirmos sua real existência. Assistimos então a uma valorização e um desejo pela presença física.

No espetáculo, o público se perguntava no final sobre quem foi realmente este ANDRÉ, o que aconteceu com ele e se ele realmente existiu. Enquanto se via a *performer* em corpo presente, criou-se uma necessidade no público de também ter o corpo de ANDRÉ, vê-lo, tocá-lo, conferir sua veracidade. Somente sua imagem não saciava, não era suficiente. A falta de credibilidade na imagem apresentada valorizava a corporalidade ausente.

Outro momento de instabilidade do olhar se deu no confronto entre as imagens captadas em tempo real e as imagens pré-gravadas. Ao fazer com que o olhar do espectador tivesse que percorrer as imagens produzidas pela *performer* no chão e sua cópia gravada em tempo real sendo projetada nos telões, operou-se já um efeito de ativação crítica do olhar e o

reconhecimento da possibilidade de fabricação, manipulação e construção de efeitos visuais na produção de imagens, mesmo que estas sejam simples cópias da realidade.

Outro ponto importante de nossos estudos foi a análise de alguns aspectos da dramaturgia de Minyana que permitiu, além de conhecermos melhor sua obra em geral, evidenciar características que o aproximam de certa forma de nuances barrocas como a sensação de abandono no mundo como uma dor, a noção de fatalidade e catástrofe, os morticínios e a sensação de guerra permanente, decadência e morte.

Estas características de certa forma estiveram presentes, de forma inconsciente, na criação das imagens plásticas no chão do espetáculo, bem como nas imagens tecnológicas. As imagens projetadas na cena, de certa forma, apontam para um esquartejamento, um desaparecimento do corpo e para a morte. Ao mesmo tempo, elas ultrapassam a morte ao tornar presente a imagem de um morto, como a personagem ANDRÉ.

Enquanto nos perguntamos até onde nossa civilização da perfeição tecnológica pode levar o artifício sem prejudicar nossa identidade humana, percebo a necessidade de uma intensificação da animalidade e da idéia de um corpo super-orgânico com a utopia da irreversibilidade, do acontecimento absoluto, da morte como caos atraente. Existe a atração em mostrar que a humanidade do homem, configurada em um corpo normal, contém o germe da animalidade, do caos, da dissolução e da morte, inspirando sentimentos de violência e terror, ou seja, tudo que nossa civilização tecnológica reprime ou oprime.

Neste projeto pude vivenciar o entrecruzamento de uma experiência prática com um exercício teórico motivado por esta mesma prática e pude perceber a riqueza e a dificuldade de povoar este ambíguo lugar plural. As fronteiras se interpenetram e, às vezes, a visão se turva ou se apresenta tendenciosa, mas muito me ajudou pensar que a teoria é criação tanto quanto a prática e ambas têm o seu grau de liberdade e construção. Esta interligação fez com que os dois processos fossem enriquecidos, tanto o exercício prático quanto a produção de um estudo crítico e teórico.

Acredito que os artistas hoje, se vêem investidos da responsabilidade de desenvolver propostas que fazem surgir relações significativas entre as experiências humanas fundamentais e as novas técnicas com seu fundo de pensamento científico e devem colocar em prática uma ação contemplativa de examinador e especulador sistemático nas práticas artísticas, praticando e inventando o modo de praticar. Torna-se necessário para o artista trabalhar sua poética pessoal, em relação aos instrumentos tecnológicos cada vez mais fortemente codificados.

Acho pertinente o projeto ANDRÉ, num momento em que se torna quase inevitável nos colocarmos questões a respeito das novas demandas e desafios apresentados ao ator

diante de uma cena cada vez mais intermediática, na qual ele é confrontado com o desafio de suplantar sua própria imagem e sua presença física chega a ser questionada, visto que a noção de presença e virtualidade estão em questão, bem como a idéia central do teatro como relação múltipla de seres agrupados num mesmo recinto. A projeção de imagens pode abrir a cena a novos espaços imaginários, transformando a estrutura dos espetáculos, manipulando o tempo, a dramaturgia e questionando a cena, a recepção do público e a noção de presença/virtualidade do ator.

Quanto à realidade da produção artística que decide fazer uso de tecnologias avançadas de projeções de imagens e sons na cena, pensamos que a programação do tempo de concepção e execução da obra deve ser muito valorizada, bem como, um bom levantamento de custos, visto a constante evolução e flutuação de valores, em geral atrelados a moedas estrangeiras. Muitas vezes os conceitos e idéias têm que ser modificados ou sacrificados devido a restrições técnicas e financeiras, ou simplesmente a impossibilidades técnicas oriundas de um desconhecimento mais profundo por parte dos artistas envolvidos. Penso que o processo colaborativo é interessante neste caso, não só por questões ideológicas, mas por necessidades reais de uma maior integração e concomitância entre as etapas e as fronteiras entre criação e execução técnica.

Cabe aqui também questionar o ‘organograma’ ou a estrutura da ficha técnica dos projetos teatrais atuais, ou seja, penso que o uso das tecnologias no teatro engendra também novas formas de produção e divisão de tarefas, exigindo novas posturas e demandas dos artistas, que não devem mais se apegar a funções e tarefas estabelecidas, e sim estar prontos a enfrentar o desafio de mergulhar em processos novos a cada projeto, ampliando suas competências, abrindo mão de um status já assegurado, disponibilizando-se a processos de criação e autoria mais coletivos e menos estanques.

As tecnologias da imagem e do som reforçam a necessidade de uma formação sólida e de uma aprendizagem eficaz. Elas desestabilizam as relações entre os parceiros da equipe de criação e inauguram modos de trabalho diferentes, onde o processo pode virar o objeto de todas as atenções. E esses novos modos de trabalho prenunciam, influenciados por novos olhares, novos modos do fazer teatral. O ator, então, deve se relacionar diferentemente com seus novos parceiros. Deve responder às necessidades que a nova cena lhe exige, não mais sendo um super ator como queria Meyerhold, mas talvez um ator pós-dramático, que traz uma contribuição mais ampla ou o que batizarei aqui neste estudo de “performator”, deixando em aberto um amplo campo de estudo para investigações futuras.

No final desta dissertação, me resta o desejo de me deter mais sobre quais seriam as novas demandas para este “performator”, em termos de postura artística e ideológica dentro

de uma produção intermídia, e sua contribuição para a escrita cênica atual, bem como as novas demandas técnicas para seu trabalho em cena.

A projeção de imagens no teatro está de certa forma ligada à idéia de excesso, abundância, sedução, fazendo uso do maravilhoso e do hipnótico, podendo reiterar os avanços da mídia na vida cotidiana, ou, ao contrário, criar a dúvida e desconfiança. Segundo Picon-Vallin(1998), a cena deve gerar estes excessos no interior de sua dramaturgia e cuidar para que estes não ceguem, mas ao contrário, despertem o olhar. O uso de projeções de imagens na cena promove um rico questionamento sobre as várias modalidades de percepção e pontos de vista.

Não creio que qualquer projeto teatral esteja apto a fazer uso de projeções de imagens, a não ser por simples modismo. A recorrência à projeção de imagens se torna interessante quando se torna um meio de expressão capaz de influenciar o gesto artístico, fazendo parte integrante da estrutura da obra, criando uma ruptura da linearidade cênica pela perturbação na percepção tradicional do espectador e sua forma de olhar a cena. O uso das imagens na cena deve interrogar nossa capacidade de ver e convidar o público a realizar uma série de operações e conexões visuais e mentais, junto aos atores. É interessante como técnica de estratificação de informação e criação de ambigüidades, permitindo novas formas de significação e o questionamento sobre a imagem, a narrativa e a produção de sentidos.

Mas no final de nossos estudos, percebemos que as questões permanecem. Embora se tenha pretendido chegar a vários lugares dentro da prática artística, pudemos perceber através desta, bem como dos estudos teóricos e críticos que, da abordagem de algumas questões, outras acabam por se manifestar. Acredito que o importante seja exatamente este levantamento de questões, pois de um efetivo exercício tanto prático quanto teórico do tema da projeção de imagens na cena teatral, pudemos apresentar e discutir processos utilizados na prática que me pareceram mais afetos à questão.

Acreditando que não cabe às experiências artísticas fornecer respostas, mas fazer as boas perguntas, penso que pudemos contribuir para as discussões atuais a respeito da projeção de imagens na cena teatral contemporânea, bem como fornecer subsídios para experiências teatrais que visem experimentações tanto em sua constituição cênica quanto em seus modos de produção e execução.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007-c.

AUMONT, Jacques. O olho interminável. (cinema e pintura). Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo:Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. A Imagem. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas, São Paulo:Papirus,1993

ÁVILA, Affonso(org.) O barroco : teoria e análise. São Paulo, Perspectiva - Cia Brasileira de Mineração, 1997.

BACHELARD, Gaston. A intuição do instante. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. Campinas, SP: Versus Editora, 2007.

BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre. L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Rio de Janeiro: Relógio d'água,1991.

BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COHEN, Renato. *Performance* como linguagem: Criação de tempo – Espaço de Experimentação. São Paulo: Edusp/ Perspectiva, 1989.

CORVIN, Michel. Philippe Minyana, ou la parole visible. Paris : Éditions Théâtrales,2000.

DESCHAMPS, Jérôme, realização. La secrète architecture du paragraphe: rencontre avec Philippe Minyana. Documentário produzido por La pellicule ensorcelée, thecif. 26' - 2002

DELEUZE, Gilles. L'image-mouvement,Paris, les editions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo : Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. A dobra – Leibniz e o Barroco. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas, SP : Papirus,1991.

DIXON, Michael; SMITH, Joel A. (org.). *Anne Bogart: Viewpoints*. New York: Smith and Kraus, 1995.

DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 256p.

D'ORS, Eugênio. Du Baroque. Paris : Gallimard,1968.

- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. Edição Standard Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. V.XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- FOULCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Tradução e organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2007.
- FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. Paris: Droz, 1980.
- GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). *Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.pp. 165-183.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HEGEL, La phénoménologie de l'Esprit. Tradução de Jean Hippolite, Aubier, Paris, 1947.
- HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. Tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2004.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: na essay on Abjection*. New York Columbia University press, 1982.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin : Tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- L'AVANT SCÈNE , Sadowska-Guillon, 1984, n. 748, pág. 22
- LEHMANN, Hans-Thies . **Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. (Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno – O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MINYANA, Philippe. *Puck*, revista do L'institut da la marionnette, n.8, 1995.
- _____. *Chambres, Inventaires* , André. Paris. Éditions Théâtrales, 1993.
- _____. *Les Guerriers , Volcan , Ou vas-tu Jérémie?* Paris: Éditions Théâtrales, 1993.
- _____. *Drames brefs (1)*. Paris: Éditions Théâtrales, 1995.
- _____. *Anne-Laure et les fantômes*. Paris: Éditions Théâtrales, 1999.

- _____. Le Couloir. Paris: Éditions Théâtrales, 2004.
- _____. Histoire de Roberta, Ça va . Paris: Éditions Théâtrales, 2006.
- _____. Voilà, Tu devrais venir plus souvent, J'ai remonté la rue et j'ai croisé des fantômes. Paris: L'Arche. 2008.
- M.FICINO, De amore. Edição crítica de R.Marcel. Paris: 1956, VI 9.
- NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PALLOTTINI, Renata. Construção do personagem. São Paulo: Editora Ática S.A, 1989.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- PERLOFF, Marjorie . O momento Futurista . São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993
- PICON-VALLIN, Beatrice . Meyerhold – Les voies de la création théâtrale. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1190
- PICON-VALLIN, Béatrice. Les écrans sur la scène. Suisse: Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1998.
- PICON-VALLIN, Béatrice. La scène et les images. Paris: Éditions de CNRS, 2002.
- PUCK, revue de l'Institut de la marionnette, n. 8, 1995.
- ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- ROUPNEL, Gaston, Siloë. Paris: Éditions Stock, 1927.
- ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da Encenação Teatral. Apresentação e Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- RYNGAERT Jean-Pierre. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: De. Martins Fontes, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. O futuro do Drama. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras - Editores S.A, 2002.
- SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 2001.
- SIBILIA, Paula. O Homem Pós-Orgânico-Corpo, Subjetividade e Tecnologias Digitais. Rio de Janeiro : Relume- Dumará, 2002.
- SUZUKI, Tadashi. The Way of Acting- The Théâtre writings of Tadashi Suzuki. Tradução de J. Thomas Rimer . Theatre Communications Group. New York, 1986.
- UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UNIRIO. O percevejo n. 7 : Teatro e Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 1999.

UNIRIO- Dep. De teoria do teatro- O percevejo, Revista de teatro, crítica e estética. Ano 8 - n. 9 – “Teatro Contemporâneo e Narrativas”. Rio de Janeiro, 2000.

VUILLERMOZ, Marc. Les systéme des objets dans le théâtre français des années 1625-1650. Corneille, Maigret, Rotrou, Scudéry. Genève: Librairie Droz S.A, 2000.

VIRÍLIO, Paul. A máquina de visão. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

WÖLFFLIN, Heinrich. Renascença e barroco. Estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. Perspectiva. 2000.

OBRAS CONSULTADAS

ABIRACHED, Robert. La crise du personnage dans le théâtre moderne. Paris: Éditions Gallimard, 1994

ADORNO, Theodor W. Teoría Estética . Barcelona, E.Orbis, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007-a.

AGAMBEN, Giorgio. Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007-b.

ARGAN,G.C. Arte Moderna, São Paulo: Companhia das Letras,2001

AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus,2004.

AUMONT. O Cinema e a Encenação. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: papelmundu,SMG, Lda, 2008.

BARTHES, Roland. "A mensagem fotográfica" (1961) in *O Óbvio e o Obtuso* . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDRILLARD,Jean. Simulacros e simulação. Rio de Janeiro: Relógio d'Água, 1991

BERTHOLD,Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo:Ed. Perspectiva,2000

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIM, Walter. Obras escolhidas I. Magia e técnica, Arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1994

BONFITTO, Matteo . O ator Compositor.São Paulo: Ed. Perspectiva,2002.

- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.
- CAMPOS, Jorge Lucio de Campos. *Do Simbólico ao Virtual*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- CONRADO, Aldomar. (Tradução, apresentação e organização). *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema, espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- COUTINHO, Evaldo. *A Imagem Autônoma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- DA COSTA, José . *Teatro Brasileiro Contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro(UERJ), 2003. Tese de Doutorado em literatura comparada.
- DIDEROT, Denis. *Obras II - Estética, Poética e Contos*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo : Companhia das letras, 1990.
- FABRIS, Annateresa. *Futurismo: Uma poética da modernidade*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.
- FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Antônio Ramos Rosa. Lisboa: Portugália Editora, 1966.
- GUINSBURG, Jacó. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- GOLDBERG, Roselee . *La Performance du Futurisme à nos jours*. Editions Thames & Hudson Sarl, Paris . 2001
- GOURFINKEL, Nina. *Le théâtre théâtral* .Paris: Éditions Gallimard, 1963.
- GOETHE, J. W. "Sobre Laocoonte", in: **Escritos de arte**. Edición de Miguel Salmerón. Editorial Síntesis, 1999.
- HUTCHEON, Julia. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: 2004.
- KANT, Immanuel. Observações sobre o sentimento do belo e do sublime/ ensaio sobre as doenças mentais. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- KLINGER, Diana. Escritas de si, escritas do outro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LEHMANN, Hans Thies. Le théâtre post-dramatique. Paris: L'Arche, 2002.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. A Pintura. vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa Rio de Janeiro: José Olímpio,2002.
- MACIEL. Kátia (org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.
- MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Tradução de Paulo Neves. São Paulo:Brasiliense, 2007.
- MARTIN, Silvia. **Art Vídeo**. Paris,Taschen,2006
- MERLOT-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- METZ, Christian. A Significação no Cinema. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MITCHELL, .W.J.T. "Space and Time: Lessing's Laocoon and the Politics of Genre", in: Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- GONÇALVES, Aguinaldo. Laocoon revisitado. São Paulo: Edusp, 1994.
- PERLOFF, Marjorie . O momento Futurista . São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993
- PICON-VALLIN, Béatrice (org.). Les écrans sur la scène. Lausanne, L' Âge d' homme, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do Teatro. Tradução Paulo neves. São Paulo: Martins Fontes,1995.
- RUSH, Michael. New Media in Late 20th-Century Art. London. Thames & Hudson Ltd, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. A imaginação. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre: L&Pm, 2008.
- SIBILIA, Paula. O Homem Pós-Orgânico-Corpo, Subjetividade e Tecnologias Digitais.Rio de Janeiro : Relume- Dumará, 2002.

SILVA, tamz. (org) *Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix, 9º ed.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

STRATHEN, Paul. *Bohr e a Teoria Quântica*. Tradução Maria Helena Geordane. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o Teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: perspectiva, 2005.

UNIRIO- Dep. De teoria do teatro- *O percevejo*, Revista de teatro, crítica e estética.

VINAVER. Michel. *L'ordinaire. Pièce em sept morceaux*. Paris: Actes Sud, 1986.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. SP, Cosac Naify, 2003.

W.LEE, Rensseelaer. *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVème e XVIIIème siècles*. Traduction de Maurice Brock. Paris. Éditions Macula pour la traduction française. 1991.

APÊNDICE A – Philippe Minyana – Referências Biográficas e obras

De origem espanhola, Philippe Miñana, seu nome verdadeiro, nasceu em Besançon, França, em 1946 e cresceu em Vieux-Charmont, pequena cidade situada perto de Montbéliard. Mais velho dos três irmãos, veio de uma família de operários e seu pai trabalhava na fábrica Peugeot em Sochaux. Sua mãe teve papel preponderante em sua vida, ela apreciava Wagner e tinha constantes ataques de nervos. Terminou o curso de letras e lecionou até 1979.

Começou no teatro aos dezessete anos como ator. Paralelamente, cursou a universidade de letras e deu aulas de Francês durante nove anos, quando deixou de ser professor e se mudou para Paris, trabalhando como ator até 1985, com diretores como Andreï Serban, Carlos Witing e Benno Besson.

Em 1979 escreve e encena, na Comédie de Metz, seu primeiro texto, *Premier Trimestre*. Após esta experiência, escreve mais de 30 peças, editadas pela Théâtrales, L'Avant-Scène, ou Actes-Sud Papiers e a partir de 2008, passou a ser publicado pela editora l'Arche. Vários de seus textos foram criados primeiro para a radio-difusão pela France-Culture (gravação ao vivo de apresentações públicas das peças) para o programa de divulgação de novas dramaturgias, o *Nouveau Répertoire Dramatique* de Lucien Attoun.

Minyana é um trabalhador compulsivo. Além das trinta peças traduzidas para vinte idiomas, o dramaturgo ainda escreve óperas, roteiros para o cinema e peças radiofônicas. A curiosidade é que trabalha ainda à moda antiga: avesso ao computador, prefere criar todos os textos à mão. Seus textos por ordem cronológica são : *Premier Trimestre, Cartaya, Ariakos, Titanic, Le dîner de Lina, Quatour, Exposition, France et Atkim, Fin d'été à Bacarat, Chambres, Inventaires, Les Petits Aquarium, Ruines romaines, Boomerang ou le salon rouge, Les guerriers, Ou vas-tu Jérémie, Murder, Salle des Fêtes, , Purgatoire, Volcan, Drames brefs (1), Histoires, André, Description, Drames brefs (2), La maison des morts, Monsieur Bild ou l'exposition, Portraits, habitations, Pièces, e os espetáculos musicais : Jojo, Gang, Commentaires, Leone, Anne-Laure et les fantômes.*

A parceria com o encenador Robert Cantarella foi uma etapa importante em seu percurso artístico. Conhece-o durante um atelier do diretor Carlos Wittig. Ambos eram admiradores do trabalho de Meyerhold, e neste ateliê eles desenvolviam pesquisas que os afastavam de um teatro psicológico, valorizando o trabalho sobre a composição espacial, a linha, a forma, a coreografia, a rapidez de execução e a musicalidade. Durante essas pesquisas, foram desenvolvendo afinidades comuns e decidem criar espetáculos curtos para serem apresentados em qualquer lugar, dando prioridade à urgência, à idéia de

acontecimento e à musicalidade da palavra. Cantarella encenou, em geral em colaboração com Minyana, muitas das suas peças do autor como : *Titanic* (Festival d'Avignon,1983), *Inventaires* (Théâtre de la Bastille,1987, a peça ganhou o prêmio SACD 1988 (Sociedade dos autores e compositores dramáticos) e foi indicada ao prêmio Molière de melhor autor, *Les Petits Aquariums* (Calais, 1989), *Les guerriers* (CDN de Reims,1991) *Drames Brefs*(1) (CDN Toulouse,1995). Com Robert Cantarella e seus amigos, Minyana encontra sua família artística e frequentemente escreve e trabalha com as atrizes Florence Georgetti, Edith Scob, Judith Magre, Catherine Hiégel e Jany Gastaldi. O sucesso com as montagens de *Chambres* no Théâtre Ouvert por Alain Françon, em 1986, e de *Inventaires* contribuíram muito para o reconhecimento e afirmação de sua dramaturgia.

No Brasil, Minyana ainda não é muito conhecido. Só tivemos duas montagens de textos seus : *André* em 2008, que faz parte de nosso estudo e foi traduzido por mim, e *Suite 1*, em 2005 no espaço SESC Copacabana, sob a direção de Márcio Abreu da Companhia Brasileira de Teatro, de Curitiba, com tradução de Giovana Soar , atriz da companhia. *Suite 1* foi publicado na coleção bilíngue *Palco sur Scène* pela Imprensa Oficial de São Paulo, com o apoio do Consulado Geral da França e da Aliança Francesa.

Vários encenadores já montaram seus textos, dentre eles : Alain Françon- *Chambres* (Théâtre ouvert, 1986), Vivianne Théophilidés -*Cartaya* (Centre Georges Pompidou), Aperghis - *Jojo* (indicado a prêmio Molière 91 como melhor espetáculo musical e ganhador do prêmio da crítica musical) e Edith Scob- *Où vas-tu Jérémie ?* (Festival d'Avignon 1993), Jean-Gabriel Nordmannetc *Quatour* (Théâtre du Lucenaire, Paris), o alemão Lars Wernecke *Chambres* (Teatro da Renascença, Berlim), Louise Laprade, *Inventaire* (l'Espace Go , Montreal), Gerard David e Les Labyrinthes, Compagnie théâtrale de Mérignac, *Inventaires* (Théâtre de Bordeaux), Philippe Sireuil, *Les Guerriers* (Théâtre national de Belgique, Bruxelas), Yves Borrini, *Guerriers* (Festival d'Avignon), Jarg Pataki, *La maison des morts* (Luzern, Suissa) , Olivier Py, *Volcan* (Buenos Aires), etc .

Frequentemente Minyana ministra cursos de formação para atores e colabora com as publicações da *La revue du Théâtre e Les Cahiers de Prospero* (Revista do Centre National des écritures du spectacle, onde é membro do comitê de redação junto a outros autores como Michel Azama, Roland Fichet, Noële Renaude, etc.) .

Ele também publicou vários textos teóricos em outras revistas como, dentre outros : *Images et languages*, no Journal de la SACD ,n.12 1994, no qual analisa em que ponto a percepção oferecida pela televisão pode influenciar a dramaturgia contemporânea de hoje. *Le son, le sens* – escrita para um teatro em construção, revista do l'Institut de la marionnette, n.8, etc.

Minyana também adaptou para o teatro em colaboração com Jean-Jacques Préau os textos *Le siège de Numance*, de Cervantes e *Le prince Constant*, de Calderón.

Para a televisão, teve seu texto *Inventaires* dirigido por Jacques Renard com difusão na FR3 em 1991 e ele foi co-roteirista do filme *Papa est monté au ciel* sob a direção de Jacques Renard e difusão na Arte em outubro de 1998. O texto *André* foi filmado também por Jacques Renard e difundido na Arte.

Em 2000 ele realizou, em Roubaix, em colaboração com Fabien Rigobert, uma instalação de vídeo '*Habitants*' e se tornou autor associado do Teatro de Dijon, na Borgonha. Atualmente ele faz parte dos autores estudados no vestibular (Bac) para teatro na França.

ANEXO A – Texto André , de Philippe Minyana -Tradução de Marcela Moura

ANNE-LAURE – Antes de vê-lo por inteiro André eu primeiro vi suas costas houve o “dia das costas” como houve o dia do desembarque o dia do Senhor!

Era a primeira vez que via costas como essas em todo caso costas assim tão importantes e eu soube quando as vi que era uma visão decisiva no meu ventre em meus joelhos nas minhas orelhas houve o resultado da visão. Essa pequena fraqueza anunciadora de fraquezas maiores ainda e estamos de acordo com essa fraqueza dizemos para que venha a aceitamos de fato a esperamos.

Este dia era já um dia especial um dia onde de pé desejaríamos nos sentar. Neste dia então “o dia das costas” as costas do André eu abro minhas persianas e o que eu vejo? Costas! Eu disse a mim mesma: Já que estou num dia especial não é um bom dia para me aplicar “o golpe das costas!” Mas ele me aplicou “o golpe das costas!” Eu vi suas costas nuas de homem e fiquei com medo fechei os olhos! Esse golpe das costas foi um golpe de perder a cabeça e a pequena fraqueza nos joelhos se fez mais precisa! Ela passou do joelho ao corpo inteiro ela se generalizou.

Naquela mesma manhã em que ele me mostra suas costas eu faço meu café assim mesmo e bebo-o havia as moscas de agosto o silêncio lá fora o sol esquentava a oleado da mesa tinha cheiro de oleado, tinha cheiro de café constatei isso: a que ponto cheira bem o café e oleado de mesa e depois desconfiei dessas costas e disse a mim mesma : O que é que esse cara vem fazer aqui em frente da minha casa de granito com suas costas. Então ele descobre suas costas em frente a minha casa e eram costas muito bonitas eu disse a mim mesma: São belas costas e tive medo. E ele depois se vira e faz cara de surpreso de me ver e ele abre a boca em O os olhos do mesmo jeito e rapidamente veste sua camiseta e acabaram-se as costas do tipo: Você viu minhas costas você viu bem então se quiser revê-las terá que pagar o preço. Ele quis me ver cair eu digo a vocês! Ele quis.

No dia seguinte abro minhas persianas e quem estava lá me esperando? As costas! E ele abraça seus joelhos e então não vemos mais nada além disto as costas! Caso eu ainda não soubesse que eram costas de primeira qualidade agora eu não podia deixar de sabê-lo! Costas de alabastro depois eu disse isso a ele: costas de alabastro e ele faz de novo a boca em O e os olhos a mesma coisa e ele veste sua camiseta rápido então eu ... eu deixo a xícara na beira da janela e a xícara cai e ela se quebra e ele se vira e diz: Oh a xícara a partir deste exato momento nossos destinos se uniram. De fato nada de precipitação nada de mãos estendidas não nada. Ele olha a xícara quebrada embaixo da janela eu também as moscas se

juntavam sobre o oleado da mesa famílias inteiras de moscas saltitando para acolher outras moscas que davam voltas ao redor de minha janela fazendo um novo assentamento de moscas foi por causa das moscas que ele se levantou - de repente apareceu uma grande quantidade de moscas – então ele vem na minha direção ele anda como alguém que é observado os lábios serrados os ombros erguidos e depois sorriso e eu neste momento eu ainda não sei seu nome e eu não daria outro nome que “Homem das costas” era o homem das costas! E o dia seguinte que era o dia da xícara quebrada que ele se aproximou com seu famoso sorriso então eu poderia ter dito é o homem do sorriso era um sorriso de bochechas! Ele sorria também com as bochechas! Eu poderia jurar que sua testa de repente havia mudado de cor que ela tinha clareado seria a única vez que veria este fenômeno; um sorriso que vai da testa passando pelas bochechas depois ele esquecerá de sorrir será mesmo o contrário será a dor unicamente isto a dor que se pintará em seu rosto! Depois ele cultivará a dor.

No cartório e depois na igreja mais tarde quando eu tiver feito na minha vez meus jogos de sedução e pequenos blábláblás e mãos apertadas e línguas oferecidas tudo que a gente faz no começo de uma união vocês entendem o que eu quero dizer? Bom depois no cartório eu procurei o famoso sorriso pensando nas famosas costas e eu não vi nada nem mesmo migalhas do sorriso não nada: um rosto tão fechado que eu me lembrei que havia sentido medo desde o dia “d” das costas de alabastro e de novo tive medo como se eu pressentisse tudo que iria acontecer.

Então ele pegou a xícara quebrada e disse de novo: Oh ela está quebrada! Depois do golpe das costas do golpe do sorriso ele me aplicou o golpe da voz ele seguia seu plano passo a passo sem falhar tinha a boca em O e os olhos também em O e a voz - ah a voz – uma voz de homem!

Logo após o cartório a igreja eu vi os primeiros sintomas! Tinha sempre a voz as costas tudo isso perfeito, mas foi nos olhos que se manifestou! Você acha que ele está te olhando mas ele não está ele está olhando para onde? Não se sabe! E depois dos olhos houve o sorriso ele fabricou um outro sorriso! Um que puxa o lábio superior para a direita mas o lábio inferior continua no mesmo lugar isso é um verdadeiro sorriso? Tem alguma coisa errada! E esse sorriso ele colocava e tirava e recolocava por acaso a gente perguntava: Quantas horas? E ele sorriso estampado não me diz as horas ele te olha e ele não te vê ele amava acima de tudo minha casa de granito eu cuidava de cabras ovelhas e eu possuía esses campos estes pastos ao redor! Ele cometeu essa coisa horrível!

Quando ele entrou pela primeira vez na minha casa de granito com os pedaços da xícara de café que ele tinha pegado as moscas saíram isso chamou a minha atenção uma única nuvem

de moscas e opa fora “o homem das costas” entra e as moscas saem e eu disse a mim mesma: e olha só que ele amedronta as moscas com minha fraqueza generalizada eu soube que estava vencida! E eu que o havia visto quase por inteiro desejei vê-lo inteiramente! Ele se abandonou eu disse a mim mesma: incrível um homem que se abandona e foi no momento em que ele se abandonou que eu fiz tudo o que deveria fazer da melhor forma possível que aconteceram as funestas mudanças. Ele olha sem ver ele faz seu sorriso número 2: o lábio superior puxado para a direita o inferior sempre no mesmo lugar! O sorriso número 1 eu me perguntava se nunca o tinha visto! E portanto eu o havia percebido no primeiro dia o dia das costas de alabastro e no segundo dia o dia da xícara quebrada!

No início de nosso casamento a gente cultivava o milho o girassol! E depois as cabras e as ovelhas ele amava as ovelhas eu me ocupava das cabras! Uma manhã eu abro minhas persianas bebo meu café como neste famoso dia de agosto o dia das costas de alabastro naquela manhã estávamos no inverno ele entra furioso e eu disse a mim mesma : ele cresceu ou o que? Ele tinha crescido ele tinha engordado ele estava com casaco ele me disse: Eu vou trabalhar com produtos farmacêuticos! E tchan sorriso número 2 – o lábio superior puxado para a direita e o inferior no seu lugar – e um rosto de afogado! Muito rápido ele teve este rosto um rosto de afogado: tive vontade de chorar eu disse: Produtos farmacêuticos? Eu não bebi o café eu coloquei a xícara na pia eu pensei na manhã da xícara quebrada e ele me diz de novo: Produtos farmacêuticos isso foi como uma punhalada foi a primeira!

Logo depois haverá a segunda.

Minha mãe morreu em abril eu fui para Pás-de-Calais meu irmão me disse que eu mudei muito que eu estava irreconhecível eu lhe respondi que ele havia mudado muito ele estava irreconhecível e ficamos por aí a gente bebeu muito eu não chorei minha mãe eu voltei para Haute-Loire!

Quando eu estacionei o carro eu soube que nada seria como antes que tudo havia mudado que sozinho ele havia decidido sobre o que viria a seguir!

Eu abri a porta e eu vi! Ele estava vermelho o olhar penetrante não um de seus olhares falsos não um olhar bem reto a íris no centro da córnea ele não pisca um olhar fixo! O pequeno estava sentado na mesa ele fazia seus deveres. Eu tive um choque. Ele me disse: Ele se chama Lionel seus pais morreram! Teve os produtos farmacêuticos agora tinha o pequeno! Eu saí em seguida aqueles da fazenda ao lado estavam do lado de fora a me olhar eu também os olhava e eles silêncio eu disse a mim mesma: Eles me dão os pêsames ou eles não me dão e logo eu compreendo que eles não estão do lado de fora pelos pêsames mas para ver que cara a gente tem quando recebe uma punhalada pelas costas!

Se ele tivesse me dito: Eu quero uma criança nós teríamos feito uma criança mas ele jamais me disse isso.

Então o pequeno tinha quatorze anos, parecia menos ele era frágil. André tinha perdido o juízo. Quando ele devia correr para direita ele corria para esquerda quando ele estava em cima ele o procurava em baixo ele se angustiava profundamente.

Foi o serviço social que lhe entregou o pequeno ele comprou-lhe uma mobilete. E esta mobilete foi o elemento trágico número 1. Se pelo menos ele tivesse se matado com a mobilete mas não.

Quando abri a porta na minha volta do enterro eu já tinha dito a vocês que ele estava vermelho e assim ele ficará. Ele era branco e depois ele ficou vermelho.

Dois anos se passaram. Ele continuava vermelho e ele estava gordo. Ele ganhou quinze quilos em muito pouco tempo.

Quando o barulho da mobilete se aproximava ele de repente cheirava a suor minhas pernas emagreceram.

O pequeno cresceu e ele ficou conosco.

Ele mudou de voz era uma voz alta uma voz que se habituou a gritar “Lionel” o dia inteiro a casa é grande.

Eu pensava nas costas de alabastro no sorriso que ia dos lábios à testa passando pelas bochechas.

Eu continuava cultivando os girassóis as cabras as ovelhas ele e eu éramos estranhos um ao outro ele me dizia: Você quer mais aspargos eu dizia sim ou não nossa conversa não rendia às vezes aos domingos quando fazia frio lá fora e quente dentro e o pequeno estava no bar jogando fliperama a gente se juntava um pouco um contra o outro ele me mordida o ombro e eu de repente o chamava de Dédé e depois na segunda-feira era de novo os produtos farmacêuticos meu irmão morreu de repente e mais um enterro e mais Pas-de-Calais eu chorei no enterro isso me fez bem meu irmão estava morto sem nenhum bom motivo ele quis morrer ele fez sua escolha! Da mesma forma que na primeira vez voltando de Pás-de-Calais entrando na minha casa de granito eu soube que tudo havia mudado que nada seria como antes assim na volta do enterro de meu irmão segurando a maçaneta da porta da minha casa de granito eu soube que se passaria alguma coisa decisiva eu empurrei a porta e eu o vi Ele ! Ele estava vesgo! ele estava vermelho ele estava vesgo ! Ele permanecia imóvel em pleno centro da sala e ele olhava para a porta eu entrei e ele continuou a olhar para a porta eu me aproximo dele e ele sempre a porta e ele estava vesgo e digo: O que aconteceu! ele me diz : É o Lionel ! Eu digo: Ele partiu? Ele diz: faz oito dias. Eu digo: Com a mobilete? Ele diz: sim. Eu rí e disse: você não deveria ter comprado uma mobilete para

ele! e eu quero beijá-lo eu havia partido há dez dias então eu o beijo e ele berra eu o beijo e ele berra ! E ele fica vesgo! E ele tinha emagrecido ele engorda ele emagrece ele fica vermelho ele fica vesgo! Ele estava louco.

Eu havia visto as suas famosas costas nuas de homem e eu fiquei com medo não foi à toa que fiquei com medo ele entrou na casa e as moscas também tiveram medo as moscas ficaram com medo. Ele berra e eu tenho com medo e o pequeno também tinha ficado com medo! Eu acho que até ele também ficou com medo! Ele sumiu com a mobylete definitivamente. Anteontem a noite eu estava na casa dos Guillault bebendo vinho e voltei as 22 horas a casa estava calma e eu pensei que ele estava dormindo tomei mais um vinho tranqüila respirando a minha casa de granito eu sentia no corpo uma sensação de relaxamento eu me vi lá em Haute-Loire tomando meu vinho eu me disse : Eu tomo vinho na minha casa em Haute-Loire e pensei que fosse feliz jamais me esquecerei deste instante do vinho em casa às 22 horas e pouco e na paz de espírito e o fato que neste instante eu estava feliz e fui dormir no quarto dos fundos faz meses que eu durmo lá eu dormi bem as cinco horas acordo sobressaltada e eu sei !

O medico legista disse que ele não havia sofrido.

O enterro é amanhã.

Felizmente eu tenho minhas terras meus pastos! Lá lá e mais longe ainda ! eu olho essas terras esses pastos e digo a mim mesma : São minhas terras meus pastos e eu paro de chorar.

ANEXO B – Texto André , de Philippe Minyana – Em francês

A N D R É

ANNE-LAURE.– Avant de le voir en entier André j'ai vu d'abord son dos il y a eu « le jour du dos » comme il y a eu le jour du débarquement le jour du Seigneur!

C'était la première fois que je voyais un tel dos en tous cas un dos aussi fameux et j'ai su quand je l'ai vu que c'était une vision décisive dans mon ventre dans mes genoux dans mes oreilles il y a eu le résultat de la vision. Cette petite mollesse avant-coureur de mollesses plus grandes encore et on est d'accord avec cette mollesse on lui dit de venir on l'accepte en fait on l'attendait.

Ce jour-là c'était déjà un jour spécial un jour où debout on voudrait s'asseoir. Ce jour-là donc « le jour du dos » le dos d'André j'ouvre mes volets et qu'est-ce que je vois? Un dos! Je me suis dit : déjà que je suis dans un jour spécial c'est pas le bon jour pour me faire le « coup du dos »! Car il m'a fait « le coup du dos »! J'ai vu son dos nu d'homme et j'ai eu peur j'ai fermé les yeux! Ce coup du dos c'était un coup à perdre les pédales et la petite mollesse du genou elle s'est faite plus précise! Elle est passée du genou à mon corps en entier elle s'est généralisée.

Ce matin-là le matin où il me montre son dos André je me fais quand même mon café et je le bois il y avait les mouches d'août le silence de l'extérieur le soleil chauffait la toile cirée de la table ça sentait la toile

PHILIPPE MINYANA

cirée ça sentait le café j'ai constaté ça : à quel point ça sent bon le café et la toile cirée et puis je me suis méfiée de ce dos je me suis dit : qu'est-ce qu'il vient foutre ici devant ma maison de granit avec son dos celui-là. Donc il met son dos à poil devant chez moi c'était un très beau dos je me suis dit ça : c'est un très beau dos et j'ai eu peur. Et lui après il se retourne il fait celui qui est étonné de me voir là et il ouvre la bouche en O les yeux de la même façon et aussi sec il enfile son tricot de peau et plus de dos genre : tu l'as vu mon dos tu l'as bien vu eh bien si tu veux le revoir il faudrait y mettre le prix. Il l'a voulue ma chute je vous le dis ! Il l'a voulue.

Le lendemain j'ouvre mes volets et qu'est-ce qui était là qui attendait ? Le dos ! Et il attache ses bras autour de ses genoux et alors on ne voit plus que ça son dos ! Au cas où j'aurais pas su que c'était un dos de première qualité là je ne pouvais pas ne pas le savoir ! Un dos d'albâtre après je lui ai dit ça : un dos d'albâtre et lui re-bouche en O et yeux même chose et il enfile son tricot de peau vite fait alors moi je pose ma tasse sur le rebord de la fenêtre et la tasse tombe elle se casse et lui il se retourne et il fait : oh la tasse à partir de ce moment-là nos destins étaient soudés. Du coup pas de précipitation pas de mains tendues non rien. Il regarde la tasse cassée en bas de la fenêtre moi aussi les mouches se rassemblaient sur la toile cirée des familles entières de mouches ça sautillait ça allait accueillir des mouches des autres qui virevoltaient dans le cadre de ma fenêtre et rassemblement de mouches c'est à cause des mouches qu'il s'est levé – il y a eu une grande quantité de mouches en très peu de temps – alors il vient vers moi il marche comme quelqu'un qu'on regarde un peu trop la bouche pincée les épaules remontées et puis sourire et moi à ce moment-là je ne sais pas encore son nom je ne lui donnais pas d'autre nom que « homme au dos » c'était l'homme au dos et le lendemain qui était le jour de la tasse cassée qu'il s'est approché avec son fameux sourire alors j'aurais pu dire c'est l'homme au sourire c'était un sourire des joues ! Il souriait aussi des joues ! Et j'aurais juré que son front du coup avait changé de couleur qu'il avait éclairci ce sera la seule fois que j'aurai vu ce phénomène ; un sourire qui va du front en passant par les joues après il va oublier de sourire ce sera même le contraire ce sera la douleur uniquement ça la douleur qui se peindra sur son visage ! Après il cultivera la douleur.

A N D R É

A la mairie et puis à l'église plus tard quand j'aurai à mon tour fait mon manège à moi de séduction et de petits blablas et de mains pressées et de langue offerte bref tout ce qu'on fait au début d'une alliance vous voyez ce que je veux dire? Eh bien ensuite à la mairie j'ai cherché le fameux sourire en pensant au fameux dos et je n'ai rien vu même pas des miettes de sourire non rien : un visage si fermé que je me suis souvenu que j'avais eu peur dès le jour « j » du dos d'albâtre et à nouveau j'ai eu peur comme si je pressentais tout ce qui allait suivre.

Donc il a ramassé la tasse brisée et il a dit encore : oh elle est brisée! Après le coup du dos le coup du sourire il m'a fait le coup de la voix il suivait son plan pas à pas sans faillir il y avait la bouche en O et les yeux de même en O et la voix – ah la voix – une voix d'homme!

Très vite après la mairie l'église j'ai vu les premiers symptômes! Il y avait toujours la voix le dos tout ça parfait mais c'est dans les yeux que ça s'est manifesté! On croit qu'il vous regarde mais il ne vous regarde pas il regarde où? On ne sait pas! Et après les yeux il y a eu le sourire il a fabriqué un autre sourire! Un qui tire la lèvre supérieure vers la droite mais la lèvre inférieure elle elle reste à la même place est-ce que ça fait un vrai sourire ça? Non ça cloche! Et ce sourire-là il le posait il l'enlevait il le reposait à tout hasard on lui disait : il est quelle heure? Et lui sourire posé et il ne dit pas l'heure il vous regarde ne vous voit pas il aimait par dessus tout ma maison de granit je faisais des chèvres, des moutons et j'avais ces champs ces prés! Et il a commis cette horreur!

Quand il est entré pour la première fois dans ma maison de granit avec les morceaux de la tasse à café qu'il avait ramassés les mouches sont sorties ça m'a frappée une seule grappe de mouches et hop dehors « l'homme au dos » entre et les mouches sortent je me suis dit : et voilà il fait peur aux mouches comme j'avais ma mollesse généralisée j'ai su que j'étais vaincue! Et moi qui l'avais vu presque en entier j'ai voulu le voir entièrement! Il s'est laissé faire je me disais : incroyable un homme qui se laisse faire et c'est à ce moment-là où il se laissait faire que je faisais tout ce que je devais faire le mieux possible qu'il y a les funestes changements. Il regarde sans voir il fait son sourire numéro deux : la lèvre supérieure tirée vers la droite

PHILIPPE MINYANA

l'inférieure elle toujours à sa place! Le sourire numéro un je me demandais si je l'avais jamais aperçu! Or je l'avais aperçu le premier jour le jour du dos d'albâtre et le deuxième jour le jour de la tasse cassée!

Au début de notre mariage on cultivait le maïs le tournesol. Et puis les chèvres et les moutons il aimait les moutons je m'occupais des chèvres! Un matin j'ouvre mes volets je bois mon café comme ce fameux jour d'août le jour du dos d'albâtre ce matin-là on était en hiver il entre comme une furie je me suis dit : il a grandi ou quoi? Il avait grandi il avait grossi il était en manteau il me fait : je vais travailler aux produits pharmaceutiques! Et pan sourire numéro deux – la lèvre supérieure tirée vers la droite la lèvre inférieure à sa place – et un visage de noyé! Très vite il avait eu ce visage-là un visage de noyé : j'ai eu envie de pleurer j'ai fait : les produits pharmaceutiques? Je n'ai pas bu le café j'ai reposé la tasse dans l'évier je pensais au matin de la tasse cassée et lui il me fait encore : produits pharmaceutiques ça a été comme un coup de poignard c'était le premier!

Juste après il y aura le second.

Ma mère est morte en avril je suis allée dans le Pas-de-Calais mon frère m'a dit que j'avais beaucoup changé que j'étais méconnaissable je lui ai répondu qu'il avait beaucoup changé qu'il était méconnaissable on en est resté là on a beaucoup bu je n'ai pas pleuré ma mère je suis rentrée en Haute-Loire!

Quand j'ai garé la voiture j'ai su que rien n'allait être comme avant que tout était changé que seul il avait décidé de ce qui allait suivre!

J'ai ouvert la porte et j'ai vu! Il était rouge le regard dardé pas un de ces faux regards non un regard bien droit l'iris au centre de la cornée il ne cille pas du tout un regard fixe! Le petit était assis à la table il faisait ses devoirs. J'ai eu un choc. Il m'a dit : il s'appelle Lionel ses parents sont morts! Il y avait eu les produits pharmaceutiques maintenant il y avait un petit! Je suis ressortie aussi sec ceux de la ferme à côté étaient dehors à me regarder moi aussi je les regarde et eux silence je me dis : ils me les font les condoléances ou ils me les font pas et aussitôt je comprends qu'ils ne sont pas dehors pour les condoléances mais pour voir quelle tête on a quand on a reçu un coup de poignard par derrière!

A N D R É

S'il m'avait dit : je veux un petit on en faisait un de petit mais jamais il ne me l'avait dit.

Donc le petit avait quatorze ans, il faisait moins il était frêle. André avait perdu la raison. Quand il devait courir à droite il courait à gauche dès qu'il était en haut il le cherchait en bas il se rongait les sangs.

C'est la Direction départementale de l'action sanitaire et sociale qui lui a fourni le petit il lui a acheté une mobylette. Et cette mobylette c'est l'élément tragique numéro un. Si encore il s'était tué en mobylette mais non.

Quand j'ai ouvert la porte à mon retour de l'enterrement je vous ai dit qu'il était rouge eh bien il va le rester. Il était blanc et après il était rouge.

Deux années sont passées. Il était toujours rouge et il était gros. Il a pris quinze kilos en très peu de temps.

Quand le bruit de la mobylette se rapprochait il sentait la transpiration d'un seul coup moi j'ai maigri des jambes.

Le petit a grandi il est resté chez nous.

Lui il a changé de voix c'était une voix perchée une voix qui avait pris l'habitude de crier « Lionel » toute la journée la maison est grande.

Moi je pensais au dos d'albâtre au sourire qui allait des lèvres au front en passant par les joues.

Je faisais encore le tournesol les chèvres les moutons lui et moi on était des étrangers il me disait : tu veux encore des asperges je disais oui ou non on n'avait pas des conversations poussées des fois le dimanche quand il fait froid dehors chaud dedans que le petit était au bar-tabac à faire ses flippers on s'agrippait encore l'un à l'autre lui me mordait l'épaule et moi du coup je l'appelais Dédé et puis le lundi c'était à nouveau le petit les produits pharmaceutiques mon frère est mort d'un seul coup et re-enterrement et re-Pas-de-Calais j'ai pleuré à l'enterrement ça m'a fait du bien mon frère était mort sans aucune raison valable il avait voulu mourir il avait fait son choix ! De la même façon que la première fois où rentrant du Pas-de-Calais je rentrais dans ma maison de granit j'avais su que tout avait basculé que rien ne serait comme avant eh bien au retour de l'enterrement de mon frère

empoignant la clenche de la porte de ma maison de granit j'ai su qu'il allait se passer quelque chose de décisif j'ai poussé la porte et je l'ai vu lui! Il louchait! Il était rouge et il louchait! Il se tenait immobile en plein milieu de la pièce et il regardait vers la porte je suis entrée et il a continué à regarder la porte je m'approche de lui et lui toujours la porte et il louche je dis : qu'est-ce qui se passe! Il me fait : c'est Lionel! Je fais : il est parti? Il fait : depuis huit jours. Je fais : avec la mobylette? Il fait : oui. J'ai rigolé j'ai fait : tu n'avais qu'à pas lui acheter de mobylette! Et je veux l'embrasser j'étais partie depuis une dizaine de jours donc je l'embrasse et il hurle je l'embrasse et il hurle! Et il louche! Il avait maigri. Il grossit il maigrit il devient rouge il louche! Il était fou.

J'avais vu son fameux dos nu d'homme et j'avais eu peur c'est pas pour rien que j'avais eu peur il est entré dans la maison et les mouches ont eu peur même les mouches avaient eu peur. Il hurle et moi j'ai peur et le petit aussi avait eu peur! A mon avis lui aussi il a eu peur! Il était parti avec la mobylette définitivement.

Avant-hier soir j'étais chez les Guillault à boire des canons je suis rentrée à 22 heures la maison était calme j'ai pensé qu'il dormait j'ai bu encore un canon tranquille à respirer ma maison de granit j'avais dans le corps une sensation de détente je me suis vue là en Haute-Loire à boire mon canon je me suis dit : je bois un canon dans ma maison en Haute-Loire et j'ai cru que j'étais heureuse je n'oublierai jamais cet instant du canon dans la maison à 22 heures et quelques et ma détente générale et le fait qu'à cet instant j'étais heureuse et je me suis couchée dans la chambre du fond ça fait des mois que j'y dors j'ai bien dormi à cinq heures je me réveille en sursaut et je sais!

Le médecin légiste a dit qu'il n'avait pas souffert.

On l'enterre demain.

Heureusement j'ai mes champs mes prés! Là là et plus loin encore! Je regarde ces champs ces prés je me dis : ce sont mes champs mes prés et je cesse de pleurer.

ANEXO C – Plano do cenário e especificações técnicas

Relação de Material Cenário

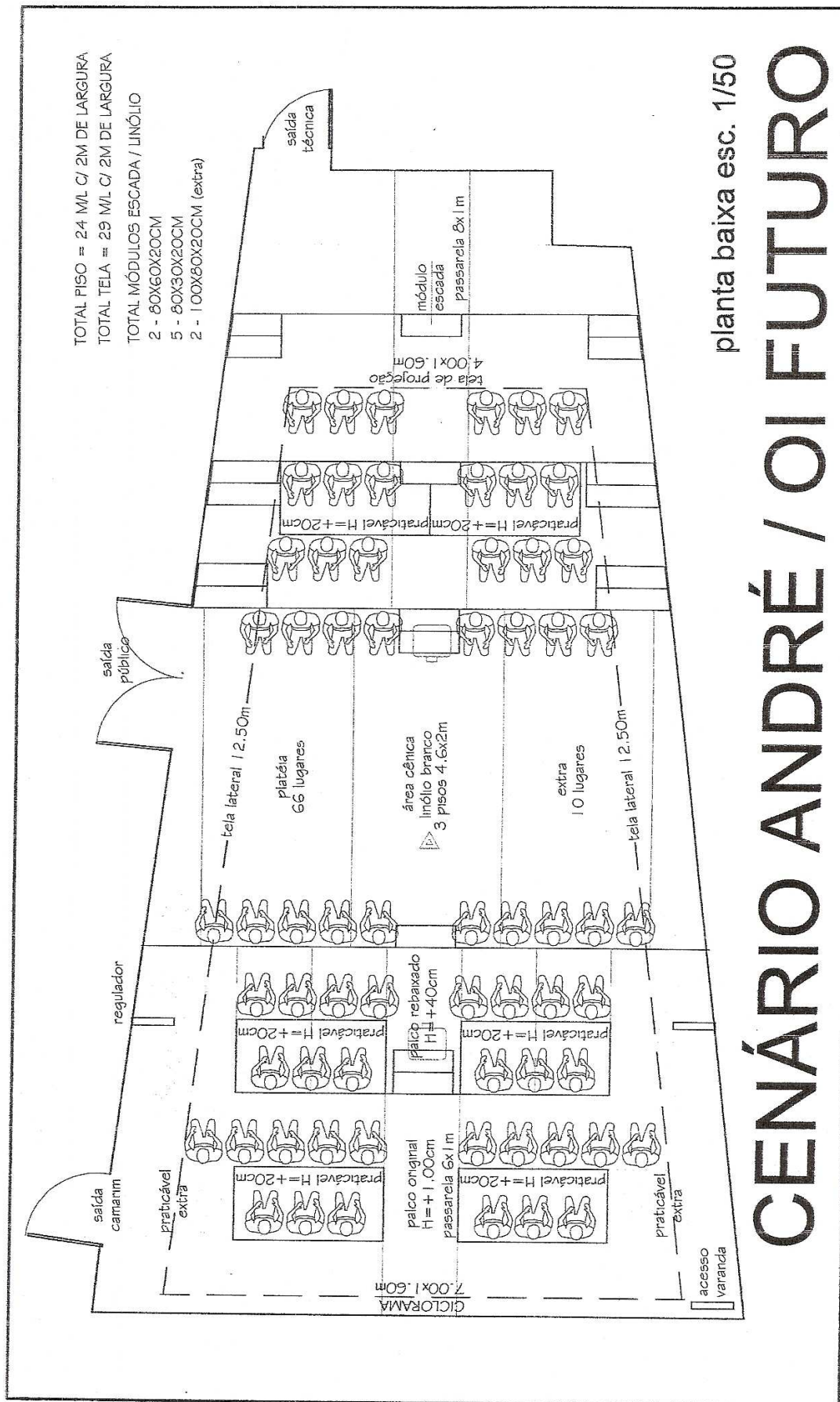
- 45m² de linóleo (ou similar) branco fosco
- 2 molduras de metalon para suporte de tela, divididas em 6 módulos de 2,00m X 1,5m
- 2 telas de brim cru 6m X 1,5m
- 9m² de brim preto (para cobrir a tela quando estiver recolhida)

Material de som:

- Microfone lapela AKG CK 55 , ou superior;
- 2 Aparelhos de CD player profissionais
- 1 microfone bastão sem-fio Shure SM 58
- 1 Console de Mixagem com 12 canais
- Efeito Delay Mono
- Equalizador Gráfico de 31 bandas

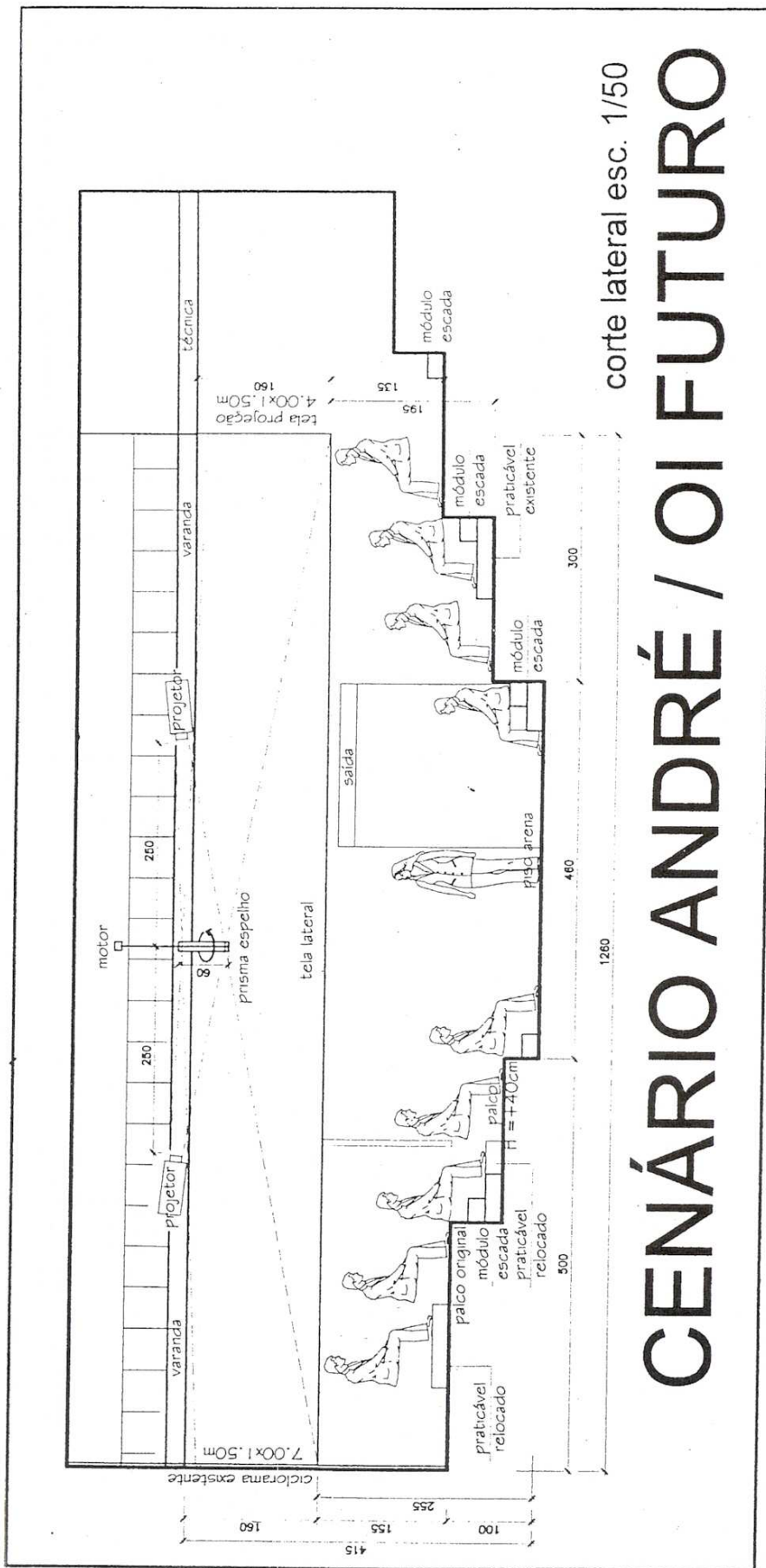
Material de projeção:

- 2 projetores PLC – XU 78 ou similar com 3000 lumens.
- aparelho de DVD profissional



planta baixa esc. 1/50

CENÁRIO ANDRÉ / OI FUTURO



cut lateral esc. 1/50

CENÁRIO ANDRÉ / OI FUTURO

Arquiteto *Arquiteto* CENÓSMIA

ANEXO C – Material de divulgação em Jornais e Revistas

TRIBUNA
Bis

Rio, Quarta-feira, 28 de novembro de 2007 • 3

Teatro de fronteiras tênues

Em "André", Christiane Jatahy desenvolve pesquisa sobre a relação entre o espectador e a cena, e entre o ator e a personagem

Daniel Schenker Wajnberg

Nos últimos tempos, a dramaturgia contemporânea vem sendo valorizada nos palcos, especialmente no que diz respeito à obra de Jean-Luc Lagarce. O autor Philippe Minyana, que também foi apresentado ao público brasileiro na montagem de "Suíte 1", de Marcio Abreu, volta à cena agora em "André", encenação de Christiane Jatahy, em cartaz no Teatro Oi Futuro, concebida a partir do desdobramento da pesquisa de mestrado da atriz Marcela Moura.

Marcela interpreta Anne-Laure, mulher que passa por uma transformação profunda ao avistar da janela de sua casa as costas nuas de um estrangeiro. O ponto de partida desse texto escrito para a emissora Arte.TV e interpretado pela atriz Hanna Schygulla já parece sugerir um campo "temático" valorizado por Jatahy em seus espetáculos: a subjetividade da percepção e o questionamento da fronteira entre realidade e ficção diante da constatação de que as pessoas fazem acréscimos e subtrações aos fatos pessoais que evocam.

"As histórias são sempre construídas a partir dos múltiplos pontos de vista de quem as vive ou conta. Não existe, portanto, uma história 'verdadeira' - ela é sempre uma interpretação. Essa questão das fronteiras teatrais é recorrente nos meus trabalhos", afirma Christiane Jatahy.

"André" também possibilita à diretora continuar desenvolvendo uma pesquisa em torno da presença do ator como performer, vertente valorizada nas montagens de "Conjugado", com a atriz Malu Galli, e "A falta que nos move... ou todas as histórias são ficção". "Procuro trabalhar com a fronteira entre o ator e o personagem.

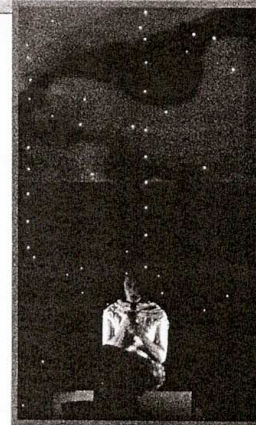


Marcela Moura interpreta Anne-Laure e usa diversas ferramentas (o vídeo, os objetos, o próprio corpo) para contar a sua história

Costumo dizer que na minha pesquisa de linguagem o personagem é transparente. Ele existe, mas pela sua transparência conseguimos ver o rosto do ator, da pessoa. Algumas vezes, o ator está mais visível do que o personagem, em outros momentos é o contrário. No caso do "André", a história é toda contada para o público. Para isso, a atriz/performer usa diversas ferramentas (o vídeo, os objetos, o próprio corpo) para contar a sua história. Ela constrói e narra ao mesmo tempo. Diante do público, as reminiscências da personagem são estampadas na tela virtual e na tela do chão, onde os objetos vão sendo instalados e permanecem até o final da peça", descreve Jatahy acerca do trabalho de Marcela Moura, que contracenou com a imagem de André (Eduardo Moscovis, no vídeo).

A diretora propõe uma determinada relação entre a montagem e o público através da configuração espacial, algo que vem desenvolvendo em encena-

ções anteriores, valendo lembrar de "Carícias", na qual movimentou as arquibancadas onde os espectadores estavam instalados para possibilitar que cada um olhasse a cena a partir de uma nova perspectiva, e de "Leitor por horas", marcada pela inclusão da platéia dentro da cena. "O primeiro ponto de vista que trabalho é o do espectador. Como ele verá a cena? Como estou esgarçando ou radicalizando a fronteira entre ele e a cena? Como o espaço cenográfico cria uma dramaturgia? Em "André" segui nessa experimentação e criei, junto com o Marcelo Lipiani, uma nova configuração para o espaço. As arquibancadas estão uma de frente para a outra, criando um "espelhismo", e atrás de cada arquibancada uma tela de projeção com um corte específico (mais retangular ainda que uma tela de cinema), quase como uma fresta. A atriz anda pelo espaço todo, e de cada arquibancada os espectadores têm um ponto de vista diferente da cena", descreve.



ANDRÉ - Texto de Philippe Minyana. Direção de Christiane Jatahy. Com Marcela Moura. Teatro Oi Futuro (R. Dois de Dezembro, 63 - tel: 3131-3060). Ter. e qua. às 19h30. Ingressos a R\$ 10.

Fotos: Divulgação

TEATRO ■ Atrizes escolhem textos, diretores e produzem

DIVULGAÇÃO / DÉBORA 70



Ana Paz contracenava com o ator Giuseppe Oristânio em 'Sonho... ou não?', de Pirandello

A arte de sair de cena sem sair do palco

Monique Cardoso

Dois textos inéditos no Rio, de dramaturgos importantes e encenados por diretores consagrados estreiam no Oi Futuro neste fim de novembro. Mais que coincidências unem os espetáculos *Sonho... ou não?*, do italiano Luigi Pirandello, em cartaz desde ontem, e *André*, do autor contemporâneo francês Philippe Minyana, que sobe ao palco na terça-feira. As montagens, dirigidas respectivamente por Eduardo Tolentino e Christiane Jatahy, estão sendo realizadas por iniciativa de atrizes com ampla experiência em pesquisa de novas linguagens teatrais. Ana Paz, de *Sonho... ou não?*, e Marcela Moura, de *André*, além de atuarem, descobriram como montar o que consideram um quebra-cabeças: produzir uma peça.

— Quando se é dono da idéia, você tem de se deslocar do lugar da atuação para papéis ao redor da cena. Isso dá ao ator uma espécie de autoria sobre o espetáculo — diz Ana.

Marcela também acha que a experiência de levar à frente, por conta própria, suas inquietações artísticas permite que ela, como atriz, transite em todas as áreas:

— Fui muito participativa, mas também dividi muito. É preciso respeitar a competência de cada um que está comigo nesta empreitada. Dar à luz uma idéia faz com que me sinta mais artista.

Sonho... ou não?, de 1929, é um experimento de Pirandello com influências do cinema e da psicanálise.

Eduardo Tolentino dirige a peça de Pirandello. Christiane Jatahy ficou com a de Philippe Minyana

No texto, uma jovem senhora e um homem de casaca discutem uma relação amorosa conflituosa. Fica a dúvida, porém, se o debate é realidade ou sonho. Ana — que viveu em Búzios por 20 anos, onde é proprietária de um cinema e fomenta um festival — é visceralmente ligada a companhias de teatro, como o Studio Stanislavski, de Celina Sodrê, onde ficou sete anos. Há pouco tempo voltou a viver no Rio para se arriscar em vãos solo.



Marcela Moura é Anne-Laure, a angustiada personagem de 'André'

produto. Aí passa a lidar com as leis e aprende a acessar esse mundo dos patrocínios...

Marcela viveu a mesmíssima experiência. Prestes a concluir o mestrado em teoria teatral na Uni-Rio, traduziu e adaptou o texto do francês e queria montar um espetáculo que unisse tecnologia e arte. Transformou *André* em uma performance-intermídia. Contracenava com Eduardo Moscovis e Jaime Morelenbaum em vídeos exibidos no cenário. No palco é Anne-Laure, mulher que vê sua vida mudar desde que avista pela primeira vez as costas nuas de um estrangeiro.

— A peça tem uma multiplicidade de pontos de vista, cria ambigüidades. Uma dessas camadas traz um questionamento sobre a sociedade da imagem — detalha Marcela.

As duas atrizes não hesitaram em

guns amigos do meio teatral e, coincidentemente, Eduardo Tolentino — criador do grupo Tapa radicado em São Paulo há 20 anos — era o único que o conhecia. Como ela, estava mergulhado no universo do autor.

Marcela também não conhecia Christiane Jatahy. Por causa do mestrado, a atriz tinha a obra de Philippe Minyana como leitura obrigatória entre os contemporâneos. Decidiu-se por este texto, que só foi encenado uma vez, na televisão alemã, devido à sua característica performática:

— Um dia simplesmente peguei o telefone e liguei para o autor. Ele ficou curiosíssimo e deve ter se perguntado muitas vezes quem era a louca que encontrou *André* para encenar no Brasil!

Devido às dificuldades de produção, ambas selecionaram textos curtos e montagens pouco complexas.



■ ESTRÉIAS

■ André

Texto de Philippe Minyana. Direção de Christiane Jatahy. Com Marcela Moura. Leia no *Destaque*.

Oi Futuro, Rua Dois de Dezembro, 63, Flamengo (3131-3060). Cap.: 50 pessoas. 3ª e 4ª, às 19h30. R\$ 10 e R\$ 5 (estudantes e idosos). Duração: 45 minutos. 16 anos. Até 20 de fevereiro. *Estréia na terça*

■ Ausências

De Eduardo Caetano e Nelson Domingues. Direção de Nelson Domingues. Com Laura Becker, Renata Tavares, Cinthia Andrade e Ruy Albermaz. Quatro encontros de pessoas em situação limite, pontuados por violência, amor e perdas acontecem numa única noite, num banco de praça.

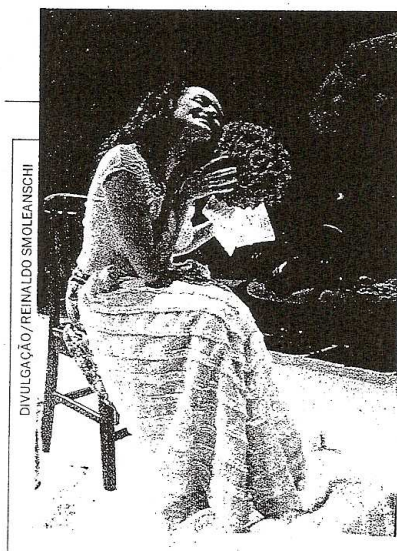
Teatro Ziembski, Av. Heitor Beltrão, s/nº, Tijuca, em frente ao metrô São Francisco Xavier (2254-5399). Cap.: 154 pessoas. Sáb. e dom., às 20h. R\$ 10 e R\$ 5 (estudantes e idosos). Duração: 1h. 14 anos Até 16 de dezembro. *Estréia no sábado*.

■ O incrível menino da fotografia

Texto e direção de Fernando Bonassi. Interpretação de Eucir de Souza. No monólogo, um menino fica preso num registro fotográfico feito nos anos 70 e relata o que viu e vê de si, dos seus colegas e do país ao longo das últimas três décadas.

Caixa Cultural, Av. Almirante Barroso, 25, Centro (2544-4080). Cap.: 40 pessoas. 5ª a sáb., às 20h. R\$ 10 e R\$ 5 (estudantes e idosos). Duração: 55 minutos. 14 anos.

32 programa



DIVULGAÇÃO/REINALDO SMOLENSCHI

■ André

A visão das costas nuas de um estranho é o *start* para a personagem Anne-Laure, interpretada pela atriz Marcela Moura (foto), refletir sobre o amor, a morte, a angústia e a solidão no espetáculo *André*, do autor francês Philippe Minyana. As lembranças e o olhar memorialista misturados com imagens projetadas do objeto da paixão da personagem (André, interpretado na tela por Eduardo Moscovis) mostram a multiplicidade de pontos de vistas e possibilidades narrativas de uma mesma realidade. O espetáculo estréia terça no Oi Futuro. Veja na *Programação*

Teatro

cadernob61b.com.br

Contracena

Macksen Luiz

Estréias de novembro

Silêncio – O quarto espetáculo da Cia dos Comuns mantém a temática sobre a cultura negra e o racismo, em mais uma criação coletiva. Segundo o diretor Hilton Cobra, “são trechos de pensamentos em sons e movimentos para uma inquietante jornada entre as formas de loucura desencadeadas pelo racismo”. Fundação Progresso, dia 1º.

A Rua do Inferno – O texto do dramaturgo andaluz Antonio Onetti, pela primeira vez montado no Brasil, é desencadeado pelo suicídio de uma mulher num parque de diversões. Com música original de Paula Leal, as atrizes Ana Alkmin, Fernanda Maia e Viviana Rocha se apresentarão num cenário abstrato, marcando as cenas com passos da sevillana, tradicional dança espanhola. Produção do Teatro do Pequeno Gesto, com direção de Antonio Guedes. Teatro Maria Clara Machado, dia 2.

Valente – Musical sobre o atormentado compositor Assis Valente, que se matou e teve em Carmem Miranda uma das suas maiores intérpretes. O texto, de Anamaria Nunes, a partir de argumento de Colmar Diniz, com direção de Fábio Pilar, cria um encontro imaginário entre Assis Valente, Madame Satã e Carmem. No elenco, Cláudio Villela, Márciah Luna Cabral e Nill Marcondes. Teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil, dia 14.

A mulher que escreveu a Bíblia – Em tom satírico e com alguma irreverência, Moacyr Scliar reconstrói vários episódios bíblicos, percorrendo os bastidores da corte de Jerusalém de três mil anos, nesta adaptação cênica de Thereza Falcão. Inez Viana inter-

preta neste monólogo, dirigido por Guilherme Piva, uma mulher que se descobre uma das setecentas esposas do Rei Salomão. Mezanino do Espaço Sesc, dia 16.

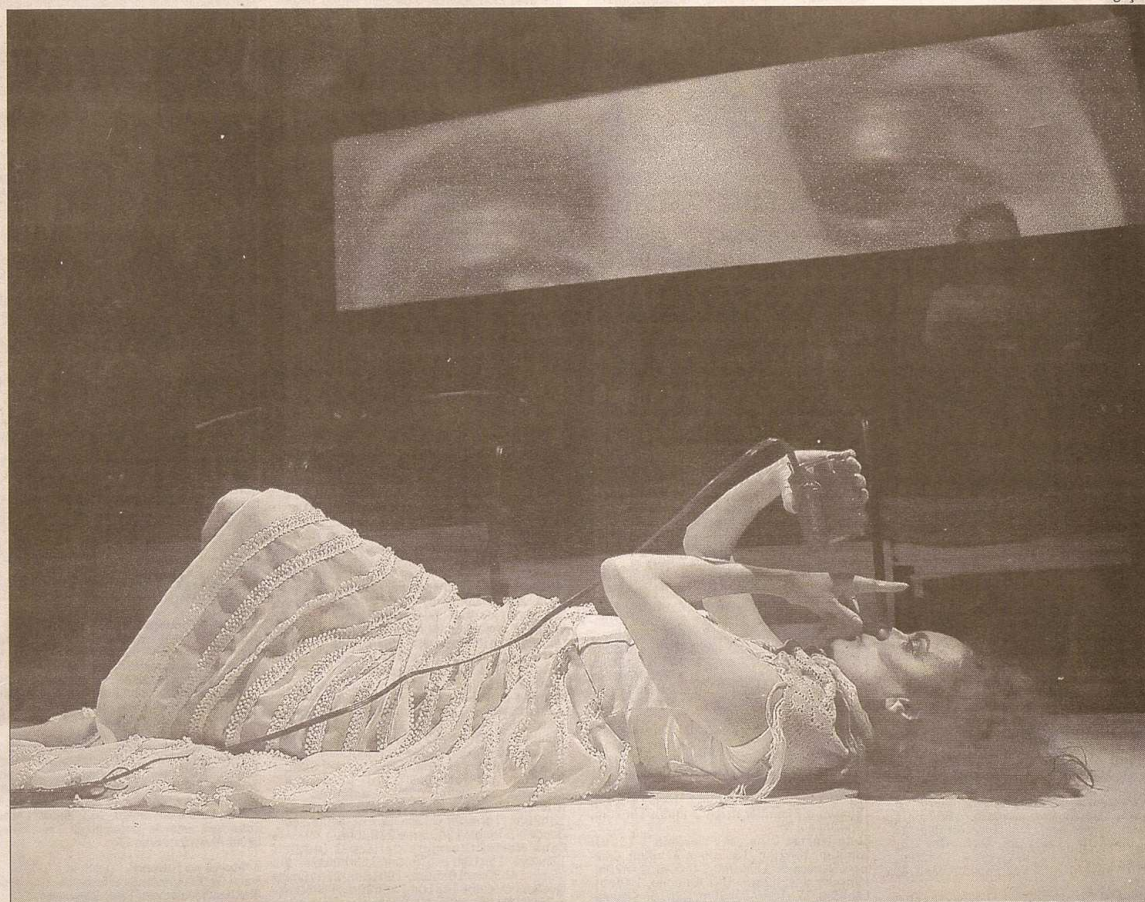
Você está aqui – Cinco monólogos independentes, escritos por Fernando Ceylão, tratam de sociopatas contemporâneas como a de uma apresentadora de televisão que confessa, no ar, que matou um homem, ou da adolescente envolvida em sexualidade confusa. Direção do autor. Com Paulo César Peréio, Gianna Albertoni, Luisa Micheletti, Giselle Batista, Michelle Batista e Remo Trajano. Teatro Candido Mendes, dia 16.

André – Pela janela de casa, mulher avista as costas nuas de um vizinho, provocando perturbadoras reminiscências e a certeza das dificuldades de se relacionar com o outro. Do autor contemporâneo francês Philippe Minyana, o espetáculo, é interpretado por Marcela Moura, que também assina a tradução. Dirigido por Christiane Jatahy, propõe possibilidades de apreensão múltipla da narrativa. Teatro do Centro Cultural Oi Futuro, dia 27.

Aquarelas do Ary – Com roteiro de Marcos França e direção de Joana Lebreiro, o musical percorre a trajetória do compositor, locutor esportivo, vereador e boêmio Ary Barroso. O autor de *Aquarela do Brasil* é lembrado através destas diversas facetas pelo mesmo atores – Cláudia Ventura, Alexandre Dantas e Marcos França – que homenagearam, em montagens anteriores, Antônio Maria e Mário Lago. Centro Cultural Correios, dia 28.

RIO SHOW

Divulgação



MARCELA MOURA como Anne-Laure no espetáculo "André", monólogo do dramaturgo francês Phillipe Myniana: no Oi Futuro

Novo teatro francês de volta ao Rio

Sob direção de Christiane Jatahy, 'André' tem nova temporada no Oi Futuro

• A visão das costas nuas de um homem pela personagem Anne-Laure dá a partida em "André". O espetáculo já esteve em cartaz por aqui em 2007 e este mês volta a cartaz, com nova temporada a partir de hoje, até o dia 20 de fevereiro, no Oi Futuro (Rua Dois de Dezembro 63, Flamengo).

O texto de "André" é do autor contemporâneo francês Phillipe Myniana, que parte desse episódio banal vivido por Anne-Laure para falar de questões existenciais como medo da morte, solidão e desejo amoroso. Myniana é codiretor do Théâtre Dijon-Bourgogne, sendo considerado um dos destaques da produção da dramaturgia francesa

atual, com mais de 30 textos, entre peças, óperas e trabalhos para TV. No Brasil, até hoje, ele tinha apenas um texto encenado, "Suíte 1" (montado por Marcio Abreu, da Companhia Brasileira de Teatro, de Curitiba).

Originalmente idealizado para a emissora francesa Arte.TV, "André" foi levado ao ar sob a direção de Jacques Renard, com a atriz alemã Hanna Schygulla no papel de Anne-Laure. Na montagem carioca do espetáculo, somou-se à trama de Myniana o uso de vários pontos de vista narrativos. A atriz Marcela Moura (que concebeu o espetáculo durante sua tese de mestrado na Unirio) vive a protagonista, num monólogo

que conta com as participações, em vídeo, de Eduardo Moscovis e Jaime Morelenbaum.

Com trilha sonora de Lucas Marcier e Rodrigo Marçal, orientação corporal de Andrea Jabor e iluminação de Tomas Ribas, o espetáculo leva a direção de Christiane Jatahy (também responsável pela cenografia, juntamente com Marcelo Lipiani), que já foi indicada ao Prêmio Shell de melhor direção por "Leitor por horas", além de ter assinado ainda a direção de "A falta que nos move" e "Conjugado".

"André" fica em cartaz às terças e quartas-feiras, às 19h30m, com ingressos a R\$ 10.

O GLOBO

SEGUNDO CADERNO

QUARTA-FEIRA, 16 DE JANEIRO DE 2008

Divulgação



Christiane Jatahy

Buscar novas formas de interação entre público e encenação é uma marca de Christiane Jatahy, fundadora da Companhia Vértice de Teatro. Indicada ao Prêmio Shell em 2005, por "Leitor por Horas", ela conta que não conhecia a dramaturgia de Philippe Mingana, autor de "André", seu mais recente trabalho como diretora.

O AUTOR DE "ANDRÉ" É MAIS ESTUDADO DO QUE ENCENADO. COMO DIRETORA DA PEÇA, VOCÊ VÊ ALGUMA JUSTIFICATIVA PARA ISSO?

Acho normal descobrirmos autores contemporâneos não muito encenados, às vezes a academia se antecipa, como é o caso dele, que faz parte do currículo do curso de Teatro da UNI-Rio, outros, são atores ou diretores que descobrem novos autores. O fato é que se montam poucos dramaturgos contemporâneos, tanto brasileiros quanto internacionais. Já tinha ouvido falar do francês Philippe Mingana, mas não conhecia seus textos. Quem me apresentou a ele foi a Marcela (Moura, atriz que idealizou e estrela "André").

"ANDRÉ" FAZ PARTE DO PROJETO DE MESTRADO DA ATRIZ MARCELA MOURA. ESSA LIGAÇÃO COM A ACADEMIA FEZ DIFERENÇA PARA O SEU TRABALHO DE DIREÇÃO?

Ela me chamou porque viu afinidades entre o que estava pesquisando e meu trabalho. E, quando me procurou, propunha que o texto dialogasse com o audiovisual. O que fiz foi conceber o espetáculo com uma proposta orgânica e justificada. Acho que conseguimos que a fronteira com o audiovisual esteja totalmente integrada.

A peça usa vários recursos em que a atriz vai fazendo registros, construindo memórias. E o público é testemunha e

plataça deste 'contar'. Daí, todo o espaço narrativo, tanto o de cena como corredores, telões. Essa proposta sobre o lugar do público está presente na pesquisa dela e também no meu trabalho, de forma recorrente.

DE ONDE VEM A IDENTIFICAÇÃO COM O ESPANHOL JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, AUTOR DE "LEITOR POR HORAS" E DE OUTRAS PEÇAS QUE DIRIGIU?

Ele faz parte da minha história há quase 20 anos. O primeiro texto que montei foi dele. A partir daí foram vários trabalhos, como atriz e diretora. Já escrevemos juntos e trocamos uma série de exercícios de dramaturgia. Hoje é um parceiro - tanto que participa da minha Companhia.

E A COMPANHIA VÉRTICE TEM ALGUMA NOVIDADE A VISTA?

Existe a possibilidade de uma turnê internacional de "A Falta que nos Move ou Todas as Histórias são Ficção", a peça mais recente do grupo (2006). E estou começando a elaborar a terceira parte da trilogia "Uma Cadeira para a Solidão, Duas para o Diálogo e Três para a Sociedade", que começou com "Conjugado" (2004) e seguiu com "A Falta...". Quero dar continuidade à pesquisa para montar o terceiro espetáculo. ●

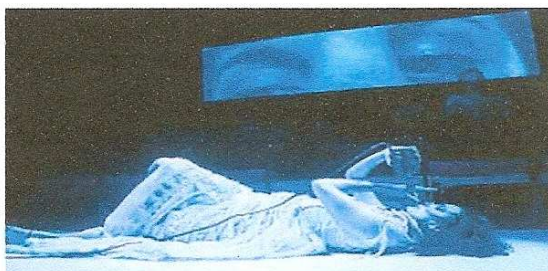
ANDRÉ
Of Futuro
Tel.: (21) 3131-3060

DIVULGAÇÃO/REINALDO SMOLEANSCHI



■ André

A visão das costas nuas de um estranho é o *start* para a personagem Anne-Laure, interpretada pela atriz Marcela Moura (foto), refletir sobre o amor, a morte, a angústia e a solidão no espetáculo *André*, do autor francês Philippe Minyana. As lembranças e o olhar memorialista misturados com imagens projetadas do objeto da paixão da personagem (André, interpretado na tela por Eduardo Moscovis) mostram a multiplicidade de pontos de vistas e possibilidades narrativas de uma mesma realidade. O espetáculo estreia terça no Oi Futuro. Veja na *Programação*



DIVULGAÇÃO

PELA janela de sua casa, mulher vê as costas nuas de um estranho e começa a refletir sobre a vida. Este é o ponto de partida poético do monólogo "André", de Philippe Minyana, que tem direção de Cristiane Jatahy e é protagonizado por Marcela Moura (foto). Oi Futuro. Rua Dois de Dezembro 63, Flamengo (3131-3060). Ter e qua, às 19h30. R\$ 10. 16 anos. 60 min.

na. Direção: Luiz Arthur Nunes. Com Marcos Breda. A coletânea de breves peças cômicas dos quatro autores é diversão garantida. Sesc Ginástico. Av. Graça Aranha 187, Centro (2279-4027). Qui a dom, às 19h. R\$ 25. 1h10 min. Livre. Teatro Para Todos: R\$ 10.

GOTA D'ÁGUA

De Chico Buarque e Paulo Portes. Direção: João Fonseca. Com Izabella Bicalho e elenco. Sambista trai sua amada. Teatro Glória. Rua do Russel 632, Glória (2555-7262). Qui a sáb, às 20h. Dom, às 19h. R\$ 25. 12 anos. 150 min. Teatro Para Todos: R\$ 10 (qui a sáb). Neste domingo, R\$ 1.

HAVANA CAFÉ

Texto e direção: Luiz Fernando Lobo. Com a Cia. Ensaio Aberto. A vida de cabaré. Teatro Café Pequeno. Av. Ataulfo de Paiva 269, Leblon (2294-4480). Qua a sáb, às 21h. Dom, às 20h. R\$ 25. 18 anos. 90 min. Teatro Para Todos: R\$ 10. Neste domingo, R\$ 1.

HISTORIETTES

De Guy de Maupassant. Direção: Wilson Belém. Com Carla Andréa e elenco. Duas criadas descobrem misterioso livro. Teatro Ziembinski. Av. Heitor Beltrão s/nº, Tijuca (2254-5399). Qui e sex, às 21h. 12 anos. 60 min. Teatro Para Todos: R\$ 5.

JOSÉ, E AGORA?

Texto e interpretação: Cadu Fávero. Direção: Leonardo Brício. No dia do aniversário, pai de família é vítima de bala perdida. Fundação Progresso. Rua dos Arcos 24, Lapa (2533-0224). Ter, às 19h. R\$ 15. 12 anos. 60 min. Teatro Para Todos: R\$ 5.

★★★★ O MANIFESTO

De Brian Clark. Direção: Flavio Marinho. Com Eva Wilma e Othon Bastos. A peça sobre o ajuste de contas entre casal na maturidade é um tratado sobre o amor e a tolerância. Maison de France. Av. Presidente Antonio Carlos 58, Castelo (2544-2533). Qui a sáb, às 21h. Dom, às 19h. R\$ 30. 12 anos. 90 min. Teatro Para Todos: R\$ 10.

★★★★ MINHA MÃE É UMA PEÇA

Texto e interpretação: Paulo Gustavo. Direção: João Fonseca. O ator dá um show na pele da mãe dominadora. Teatro dos Quatro. Shopping da Gávea. Rua Marquês de São Vicente 52 (2274-9895). Qui a sáb, às 21h30.

Dom, às 20h30. R\$ 40 (qui, sex e dom) e R\$ 50 (sáb). 12 anos. 80 min. Teatro Para Todos: R\$ 15 (qui e sex) e R\$ 20 (sáb e dom).

★★★★ NÃO SOU FELIZ, MAS TENHO MARIDO

De Viviana Gómez Thorpe. Direção: Victor Garcia Peralta. Com Zezé Polessa. Visão bem-humorada do casamento. Teatro Clara Nunes. Shopping da Gávea. Rua Marquês de São Vicente 52 (2274-9696). Sex e sáb, às 21h30. Dom, às 20h. R\$ 50 (qui), R\$ 55 (sex e dom) e R\$ 60 (sáb). 12 anos. 90 min. Teatro Para Todos: R\$ 20 (sex e dom) e R\$ 25 (sáb).

QUERIDO MUNDO

De Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa. Direção: Rubens Ewald Filho. Com Jarbas Homem de Mello. Vizinhos enfrentam situações estranhas. Teatro Leblon. Rua Conde Bemadotte 26 (2274-3536). Qui a sáb, às 21h. Dom, às 20h. R\$ 50 (qui, sex e dom), R\$ 60 (sáb). 12 anos. 90 min. Teatro Para Todos: R\$ 10.

SONHO... OU NÃO?

De Luigi Pirandello. Direção: Eduardo Tolentino. Com Ana Elisa Paz e Giuseppe Oristanio. Situações aparentemente triviais que se transformam. Oi Futuro. Rua Dois de Dezembro 63, Flamengo (3131-3060). Sex a dom, às 19h30. R\$ 10. 14 anos. 60 min.

TÔ NA MÍDIA

Texto e interpretação: Marcos Crazzi Marco Lourenço e Thais Itaboray. Direção: Anja Bittencourt. Três atores desempregados criam programa de TV. Teatro Clara Nunes. Shopping da Gávea. Rua Marquês de São Vicente 52 (2274-9696). Sáb, às 23h15. R\$ 25. 12 anos. 60 min. Teatro Para Todos: R\$ 5.

TODAS AS NOITES DE TODOS OS DIAS

De Walter Daguere. Direção: Angel Palomero. Com Cia. do Fusca. Durante ronda, vigia noturno encontra cabeça de mulher. Teatro Laura Alvim. Avenida Vieira Souto 176, Ipanema (2299-5583). Qui a sáb, às 21h. Dom, às 20h. R\$ 20. 12 anos. 70 min. Teatro Para Todos: R\$ 5.

VALENTE!

De Anamaria Nunes. Direção Fabio Pilar. Com Claudio Villela e elenco. Musical sobre a vida e a obra do compositor Assis Valente. CCBB. Rua Primeiro de Março 66, Centro (3808-2020). Qui a dom, às 19h30. R\$ 10. 14 anos. 75 min. Até 23 de dezembro.

A VIDA É UMA ÓPERA

De Jandira Martini. Direção: Dudu Sandroni. Com Maria Pompeu e elenco. Com humor, mulheres de meia-idade refletem sobre as ações políticas na cultura. Teatro Gláucio Gil. Praça Cardeal Arcoverde s/nº, Copacabana (2299-5581). Sex, às 19h. Sáb e dom, às 20h. R\$ 20. 14 anos. 60 min. Até 27 de janeiro de 2008. Teatro Para Todos: R\$ 5.

★★ VIRGOLINO FERREIRA E MARIA DE DÉA — AUTO DE ANGICOS

De Marcos Barbosa. Direção: Amir Haddad. Com Marcos Palmeira e Adriana Estevez. Sem os clichês do cângaço, os momentos finais da vida de Lampião e Maria Bonita ganham bonita encenação. Espaço Sesc. Rua Domingos Ferreira 160, Copacabana (2548-1088). Qui a sáb, às 21h. Dom, às 19h30. R\$ 12. 12 anos. 80 min. Até 9 de dezembro.

Veículo : Jornal do Commercio - Jornal
 Data : 30 à 02/12/07
 Caderno : Artes

Cidade : Rio de Janeiro - RJ 291
 Colunista :
 Página :: 006

TEATRO

O AMOR QUE VIVI POR NÓS DOIS

Bastou ver as costas daquele homem para transformá-lo em objeto de desejo. Seu nome é André, e ao apresentá-lo a protagonista discorre sobre os desafios, dores e alegrias da busca incessante por uma relação amorosa completa. O texto, inédito no Brasil, do autor contemporâneo francês Philippe Minyana, estrelado pela atriz Marcela Moura, com participação em vídeo de Eduardo Moscovis, explica de forma simples as situações prosaicas que podem ser vivenciadas por qualquer pessoa apaixonada. Em cartaz no Oi Futuro até 20 de fevereiro

Interpretado por Eduardo Moscovis, André é o amor da protagonista. A relação dos dois se desenvolve como qualquer outra: namoro, casamento, filhos. No entanto, o personagem só existe no vídeo, mais precisamente em fragmentos de imagens de duas telas posicionadas atrás do público. O cenógrafo Marcelo Lipiani e a diretora Christiane Jatahy reconfiguraram o espaço dividindo a platéia em duas partes – uma posicionada

em cima do palco de frente para outra, que fica na parte rebaixada. "Colocamos o espectador com parte fundamental e interativa no processo. Por isso, dividimos o espaço em duas arquibancadas, assim um lado vê o outro e vice-versa. As imagens são as mesmas, mas passam em tempos diferentes em cada tela. Toda a relação da personagem com o André é feita por recortes fragmentados: costas, nariz, rosto. Ela nunca o vê por inteiro. Isso é uma analogia ao amor idealizado, a eterna busca de querer conhecer e possuir

 **Fenix**
Clipping e Comunicação Ltda.

Fone/Fax (21) 3396-6526

Veículo : O Dia - Jornal
Data : 23 à 29/11/07
Caderno : Guia Show & Lazer

Cidade : Rio de Janeiro - RJ 29
Colunista :
Página : 033

TEATRO



PELA janela de sua casa, mulher vê as costas nuas de um estranho e começa a refletir sobre a vida. Este é o ponto de partida poético do monólogo 'André', de Philippe Minyana, que tem direção de Christiane Jatahy e é protagonizado por Marcela Moura (foto). Oi Futuro. Rua Dois de Dezembro 63, Flamengo (3131-3060). Ter e qua, às 19h30. R\$ 10. 16 anos. 60 min.



Fone/Fax (21) 3396-6526

Veículo : Veja Rio - Revista
 Data : 28/11/07
 Caderno : 47

Cidade : Rio de Janeiro - RJ 291
 Colunista :
 Página : 086

Teatro

Debora Ghivelder

ESTRÉIAS

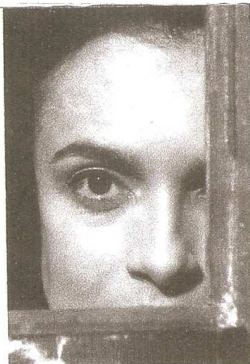
ANDRÉ, de Philippe Minyana. Pela janela de sua casa, uma mulher, Anne Laure, depara com as costas nuas de um estrangeiro. A visão é ponto de partida para que ela, através de fragmentos de memória, narre a sua tragédia pessoal. Protagonizado por Marcela Moura, o drama propõe uma discussão em torno das diferentes formas de apreensão da realidade e da multiplicidade de pontos de vista e possibilidades narrativas, através da confrontação da presença física da atriz com a virtualidade de imagens projetadas. Com Moura e a participação em vídeo de Eduardo Moscovis e Jaime Morelenbaum. Direção de Christiane Jatahy (45min). 16 anos. **Oi Futuro** (80 lugares). Rua Dois de Dezembro, 63, Flamengo, ☎ 3131-3060, 📍 Largo do Machado. 🕒 Terça e quarta, 19h30. R\$ 10,00. Bilheteria: 11h/20h (ter. e qua.). *Até 20 de fevereiro. Estréia prometida para terça (27).*

ANEXO E - Críticas do espetáculo

BRAVO!
 Dez/2007
 PAG. 111

TEATRO E DANÇA

EDIÇÃO DE GABRIELA MELLÃO (TEATRO)

**ANDRÉ**

De Philippe Minyana. Direção de Christiane Jatahy. Concepção e atuação de Marcela Moura (foto). Participação em vídeo de Du Moscovis e Jaime Morelenbaum.

O espetáculo: Retrata a transformação vivida por Anne Laure ao avistar da janela de sua casa as costas nuas de um estranho. Por meio de fragmentos de memória, aborda questões primordiais, como amor, morte e solidão.

Por que ir: O texto inédito do autor francês contemporâneo Philippe Minyana transporta para a cena uma discussão atual sobre diferentes formas de apreensão da realidade e possibilidades narrativas múltiplas.

Preste atenção: Em como cada espectador é induzido a editar o espetáculo, a partir da projeção de três camadas imagéticas: memorialista e abstrata, real e outra que joga um terceiro olhar sobre a personagem.

Onde: Teatro Oi Futuro (rua Dois de Dezembro, 63, Flamengo, Rio de Janeiro, tel. 0+21/3131-3060).
Quando: 3ª e 4ª. às 19h30. Até 20/02. R\$ 10.

Veja também: *Distante*. De João Fábio Cabral. Direção de Rogério Harmitt. Com a Cia. Em Nome das Boas Coisas. Memória e realidade também se confundem nessa fábula, que mistura sonho, passado, presente, desejo e medo de encontrar a felicidade. No Teatro X, em São Paulo, tel. 011/3222-3200.



www.vejario.com.br
9 de janeiro de 2008
wap.vejario.com.br

Teatro

Debora Ghivelder

Fragmentos de um discurso amoroso

Texto do francês Philippe Minyana ganha adaptação no Oi Futuro

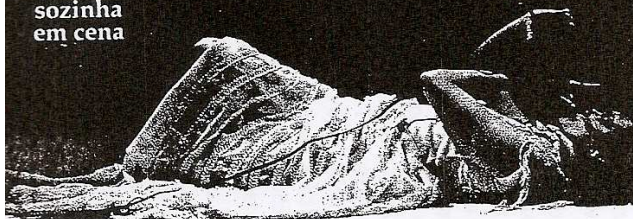
Escrito para um canal de TV francês e levado ao ar com a atriz alemã Hanna Schygulla no papel de Anne-

Laure, o monólogo dramático *André*, de Philippe Minyana, bebe na fonte que inspira boa parte da dramaturgia contemporânea: a memória. Aqui protagonizado por Marcela Moura, o texto descreve a história de uma mulher comum e de seu objeto de desejo, o André do título. Fragmentada, a trama, sempre narrada do ponto de vista da moça, tem o amparo de projeções previamente produzidas e de outras feitas na hora. Enquanto as

primeiras oferecem cenas de flashback, as imagens ao vivo ampliam o olhar da protagonista.

Christiane Jatahy opta por um caminho que privilegia mais imagens do que palavras. A sensação que se tem é de que a diretora persegue a idéia de pintar um quadro, aos poucos, em camadas. Marcela Moura, que concebeu a idéia do espetáculo durante seu mestrado na UniRio, dá conta do recado. Entretanto, faltam um pouco de brilho e certa intensidade dramática, o que deixa o espectador algo indiferente diante do que se desenrola em cena. Voltado originalmente para a televisão, o texto contribui para a estranheza que toma conta da audiência. Tudo bem que a memória é falha e dúbia, mas o entendimento dessa e de outras mensagens da peça deveria ser claro e o envolvimento do público, inequívoco.

Marcela Moura: sozinha em cena



☎ **André** (45min). 16 anos. Estreou em 27/11/2007. **Oi Futuro** (80 lugares). Rua Dois de Dezembro, 63, Flamengo. ☎ 3131-3060. 📍 Largo do Machado. 🕒 Terça e quarta, 19h30. R\$ 10,00. Bilheteria: 11h/20h (ter. e qua.). Até 20 de fevereiro. *Reestréia prometida para terça (8).*



MP3 Players
a partir de
12x de R\$10



Motorola V3
a partir de
12x de R\$49

Rio de Janeiro, quinta-feira, 10 de janeiro de 2008

EDITORIAS

- Política
- Esportes
- Economia
- Internacional
- País/Cidades
- Ciência/Ambiente

- Opinião
- Há 40 anos

COLUNISTAS

- Helio Fernandes
- Carlos Chagas
- Sebastião Nery
- Argemiro Ferreira
- Pedro Porfírio
- Orlando Duarte
- Carlos A. Vizeu
- Roberto M. Pinho
- Sergio N. Lopes
- Fato do Dia

ROTEIRO CARIOCA

- Show
- Dança
- Teatro
- Na TV
- Cinema
- Clássico
- Exposição
- Alternativo

CONTATO

- Fale com a Tribuna

ARQUIVO

- Ontem
- Anteriores

PONTO DE VISTA

Mistério insondável no Oi Futuro

"André"

Lionel Fischer

"Pela janela de sua casa, Anne-Laure avista pela primeira vez as costas nuas de um estrangeiro. A visão, tão parcial quanto perturbadora, vai desencadear uma transformação profunda na vida desta mulher. Através de fragmentos de memória, ela irá nos revelar a extensão de sua tragédia íntima e sua dificuldade de ver o outro". Extraído do release que nos foi enviado, este fragmento pretende resumir o que pode haver de essencial em "André", de Philippe Minyana. A peça, em cartaz no Oi Futuro, chega à cena com direção de Christiane Jatahy e interpretação de Marcela Moura - Eduardo Moscovis e Jaime Morelembaum fazem participações em vídeo.

Ainda de acordo com o já mencionado release, Philippe Minyana é considerado um dos mais importantes dramaturgos franceses da atualidade. Sendo tal assertiva verdadeira, então se chega forçosamente à conclusão de que a dramaturgia contemporânea francesa atravessa gravíssima crise, pois o presente texto não desperta o menor interesse, gerando apenas progressivo enfado.

Costuma-se dizer que qualquer bobagem, desde que enunciada em francês, tende a assumir uma certa dimensão, dada a beleza do idioma. Mas como aqui o espetáculo é falado em português, ainda que o imaginemos dito na língua do autor, não há a menor possibilidade de que transcenda e mediocridade e vazio que lhes são inerentes.

No que diz respeito à encenação, Christiane Jatahy tenta ao menos minimizar a fragilidade do texto fazendo a atriz manipular uma série de objetos, ainda que sem uma finalidade orgânica - um pote de café, uma jarra d'água contendo uma maçã, flores, uma faca, uma xícara que se quebra e espalha café sobre um piso branco etc. Aliás, com o transcorrer do espetáculo, o tal piso branco acaba se tornando o principal foco de interesse, posto que vai sendo progressivamente ornamentado com os objetos mencionados.

No que diz respeito a Marcela Moura, a atriz conta a história da personagem diretamente para a platéia, quase sempre em um mesmo e proposital tom, com exceção de um breve momento em que acelera o ritmo e coloca um pouco mais de emoção no que enuncia. E, quando o espetáculo termina, agradece à platéia por ter participado do "experimento". Mas que "experimento" seria este? Eis aí um mistério insondável, para o qual não encontramos nenhuma resposta minimamente satisfatória.

Na equipe técnica, Marcelo Lipiani e a diretora assinam uma cenografia inexistente, sendo inexpressivos os figurinos de Angèle Fróes, a trilha sonora de Lucas Marcier e Rodrigo Marçal e a luz de Tomás Ribas.

Crítica | André por Francine Jallageas

André, ensina-me a te reconstituir

Nos últimos anos, o espaço cultural Oi Futuro tem sido, no Rio, o principal abrigo de projetos cujo foco é a pesquisa de novas tecnologias em arte. Foi lá que assisti **André**, peça de teatro intermídia que apresenta o texto homônimo do autor francês Philippe Minyana, com direção geral de Christiane Jatahy e performance de Macela Moura.

A grande felicidade experimentada ao término de *André* se justifica menos no fato de termos nos identificado ou não, gostado ou não, e mais na percepção de que o projeto foi bem-sucedido. Isso porque, como parte do processo de recepção de *André*, compartilhamos da conquista dos principais objetivos intentados pela performer e pela diretora no interior da pesquisa – quais sejam, nas palavras das mesmas, respectivamente:

“O grande desafio foi o de refletir sobre os limites da narração e o uso de projeção de imagens. A idéia de recorrer à projeção de imagens veio da vontade de provocar um espessamento de significação e a criação de ambigüidades, permitindo o questionamento da própria imagem e a civilização da imagem, o questionamento sobre o olhar, a forma de apreensão da realidade e as possibilidades de multiplicação de pontos de vista.”

Marcela Moura em texto do programa

“... resolvi assumir a narradora dessas memórias como uma mistura tênue da personagem com a atriz. Ela, atriz/personagem, manipula a narrativa e nos expressa seus pontos de vista; no uso dos objetos, na construção das imagens projetadas. As projeções, ora são a memória recortada da personagem, ora são recursos narrativos da própria atriz/personagem, ora são interferências que escapam dessa narração para a tela.”

Christiane Jatahy, também no programa.

Não cito tais depoimentos por acaso, eles nos revelam consciência e coerência das criadoras com relação ao trabalho realizado um tanto raras na produção contemporânea, de modo que as questões expressas por ambas atravessam a experiência de recepção da peça.

A performer em presença, num palco central, espécie de semi-arena, manipula uma câmera cujas imagens captadas podem ser vistas concomitantemente em duas telas de projeções – uma em cada extremidade do espaço. Além das imagens captadas em cena, há também a projeção de imagens estáticas, frames, fotografias previamente produzidas, bem como mais de um vídeo onde a principal imagem é a figura de um rosto masculino, por vezes deformado, por vezes desfigurado, imagem-lembrança, imagem-memória, do personagem que dá nome à peça. André se torna presença não presente, presença mediada, personagem em torno do qual a narrativa se desenvolve.

O depoimento da atriz em cena, a construção narrativa, é movida pelo desejo de recuperação, reconstituição do que teria sido o relacionamento da personagem Anne Laure, com este outro personagem ausente, André.

A possibilidade de acompanhar seu corpo e objetos de cena no espaço e seu corpo e objetos de cena projetados produz dispersão do olhar e ambigüidades na construção de sentidos. É interessante notar o risco de uma imagem apenas confirmar a outra, produzindo meras redundâncias, de modo que o uso da tecnologia seria gratuito e supérfluo. No entanto, não é

o que ocorre, as imagens são trabalhadas de modo a nos permitir enxergar duas ou mais realidades distintas. Há o instante, por exemplo, em que a performer se senta e solta os cabelos, coloca a câmera diante de si com o enquadramento fechado em seu rosto e parte do pescoço e ombros. Então, a vemos, de corpo inteiro e de perfil, cortar uma maçã e jogar os pedaços ao ar, logo atrás de seu corpo. Quando nos voltamos para a imagem captada pela câmera, temos o rosto frontal emoldurado pelos cabelos e o gesto de cortar a maçã apenas parcialmente visível. São duas imagens de uma mesma cena, em tensão e complementaridade a um só tempo, não brutalmente distintas, mas distintas, de modo que de forma sutil, nos é permitido produzir um significado diferente para cada uma, pois há diante de nossos olhos uma imagem quase de close-up, onde vemos um rosto feminino e uma imagem onde quase não vemos a face (encoberta pelo cabelo), mas o gesto de um corpo feminino sentado.

O close-up privilegia nuances, gradações, oscilações dos movimentos mínimos modificando as expressões do rosto, já o corpo inteiro em gestos amplos e repetitivos, situado no espaço, torna-se mais objetivo e conclusivo.

As imagens projetadas também produzem uma certa edição, recorte ou condução do olhar, quando operam com enquadramentos de determinados elementos cênicos dispostos no espaço. Se o olho buscava o todo até então, sem se concentrar num detalhe específico, ao olhar para a tela de projeções é levado a atender, por exemplo, duas metades de uma maçã separadas por uma faca ao meio ou um par de tênis encoberto por pó de café. Neste último, o café que a performer acabou de jogar no tênis não parece terra, senão quando o vemos projetado na tela. Ali, por meio da fotografia estática, tênis e pó de café são rapidamente associados a essa significação, uma vez que no interior da narrativa descreve-se, neste momento, o desaparecimento de um menino, possível filho de André. A performer transita sem cortes abruptos entre a manipulação da câmera, a narração e a interpretação da personagem Anne Laure, de modo a nos deixar perceber as sutilezas de cada modo de trazer André.

Alguns pontos para a vista e um café sem açúcar

Publicado em 11, January, 2008

Revista Bacante

ANEXO F – Fotos do espetáculo - em ordem de aparição.

Fig.01 Início do espetáculo – Fazendo o café na passarela



Fig. 02 A queda da xícara



Fig. 03 Início da preparação da cena do casamento



Fig. 04 e fig. 05 Visão do espectador – Preparação do casamento
Obs: O rosto da *performer* é filmado e exibido em close-up nos dois telões



Fig. 06 e fig 07 Preparação do casamento com as imagens em vídeo



Fig 08 Cena do casamento



Fig 09 Flor prestes a ser devorada



Fig 10 Depois do casamento – Flor picada como couve



Fig 11 Encontro dos corpos - Após filmar o interior da saia e ter entrado dentro dela.



Fig 12 Enquanto fala de ANDRÉ, imagens da *performer* são projetadas nos dois telões

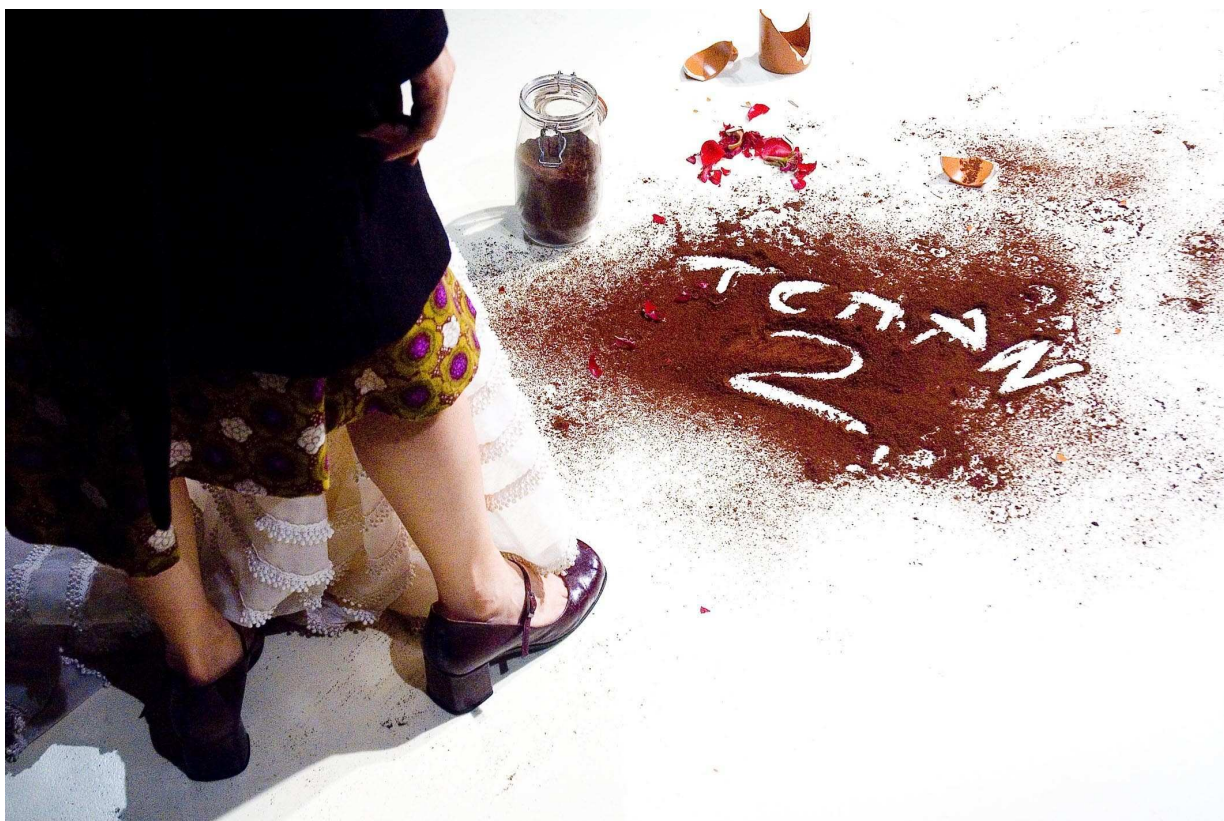


Fig 13 e fig 14 As mudanças de ANDRÉ : Tchan , o sorriso número dois

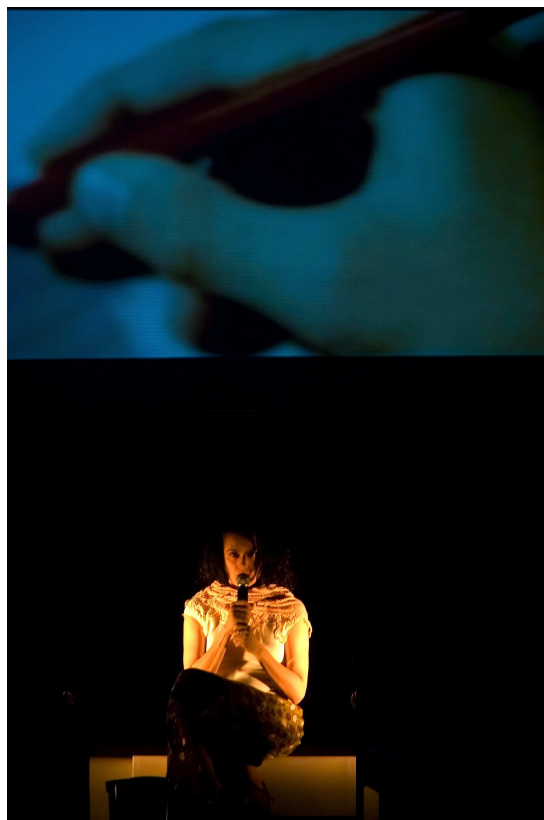


Fig 14 e Fig 15 Quando a *performer* narra a viagem ao velório da mãe, as mudanças de ANDRÉ e a adoção de LIONEL

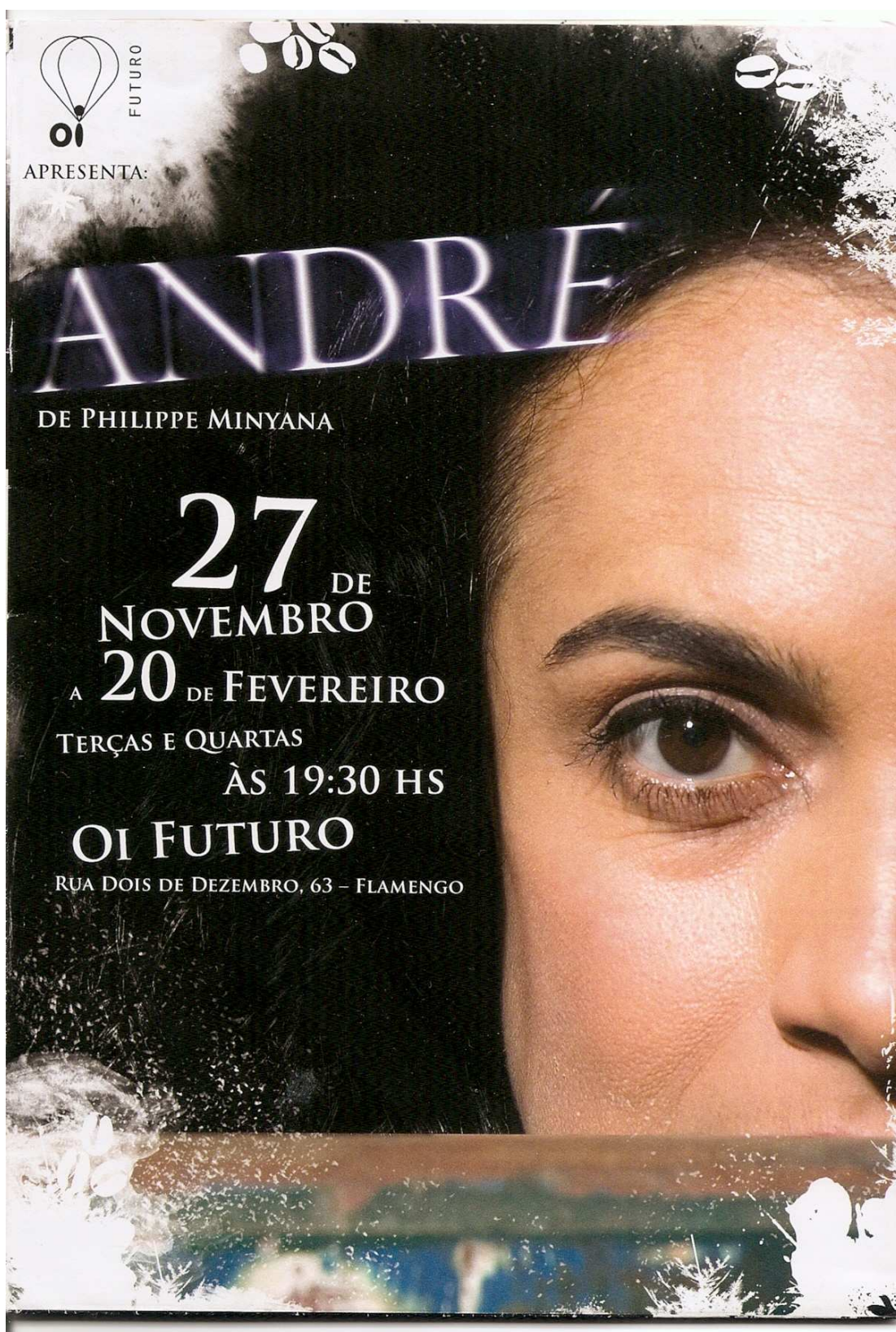



Fig. 16 O afogamento da maçã – *Performer* narra a morte do irmão



Fig 17 *Performer* narra a morte de ANDRÉ

ANEXO G – Programa da peça




APRESENTA:

ANDRÉ

DE PHILIPPE MINYANA

27 DE
NOVEMBRO
A **20** DE FEVEREIRO
TERÇAS E QUARTAS
ÀS 19:30 HS
OI FUTURO
RUA DOIS DE DEZEMBRO, 63 – FLAMENGO

APRESENTAÇÃO DO PROJETO

“André” nasceu da vontade de experimentar e vivenciar algumas questões teóricas e ideológicas que hoje fazem parte de meu projeto de mestrado na Unirio. Concebi a apresentação de “André” com fortes características de performance intermídia, fazendo uso de projeções de imagens e ocupando como atriz um lugar próximo ao performer que enquanto cria também manipula conceitos e pensa sua obra.

O grande desafio foi o de refletir sobre os limites da narração e o uso de projeção de imagens. A idéia de recorrer à projeção de imagens veio da vontade de provocar um espessamento de significados e a criação de ambigüidades, permitindo o questionamento da própria imagem e a civilização da imagem, o questionamento sobre o olhar, a forma de apreensão da realidade e as possibilidades de multiplicação de pontos de vista.

Ao nos aproximarmos de Anne Laure, de seus fragmentos de narrativa e memória e sua tentativa de reconstituição de uma realidade subjetiva multifacetada e fugidia, nos aproximamos da dificuldade de ver o outro, o diferente, o sujeito amado. Chegamos perto de todos os anônimos e seus rituais cotidianos, perto dos pequenos e excluídos que vivem sua pequena tragédia cotidiana, coroados por solidão, mortes, coragem, esperanças, sonhos, desencontros e silêncios, enfim, intensidades fugazes de vida cotidiana de todos nós.

Desejo que o público que venha nos prestigiar possa se envolver numa experiência sensorial, participando de um jogo lúdico, envolvido em memórias, vestígios, imagens e odores. E que levem certas imagens para serem digeridas depois, como um petit souvenir...

Agradeço aos profissionais, grandes artistas e técnicos convidados e que hoje dividem comigo este projeto. Pude contar com a generosidade, a competência e a trajetória de pesquisa de cada um. Pudemos criar um ambiente de desafio e trocas encorajadoras produzindo um diálogo criativo, enriquecedor e muito prazeroso, como numa pequena utopia democrática onde as diferenças se estabelecem sem escalas.

Marcela Moura

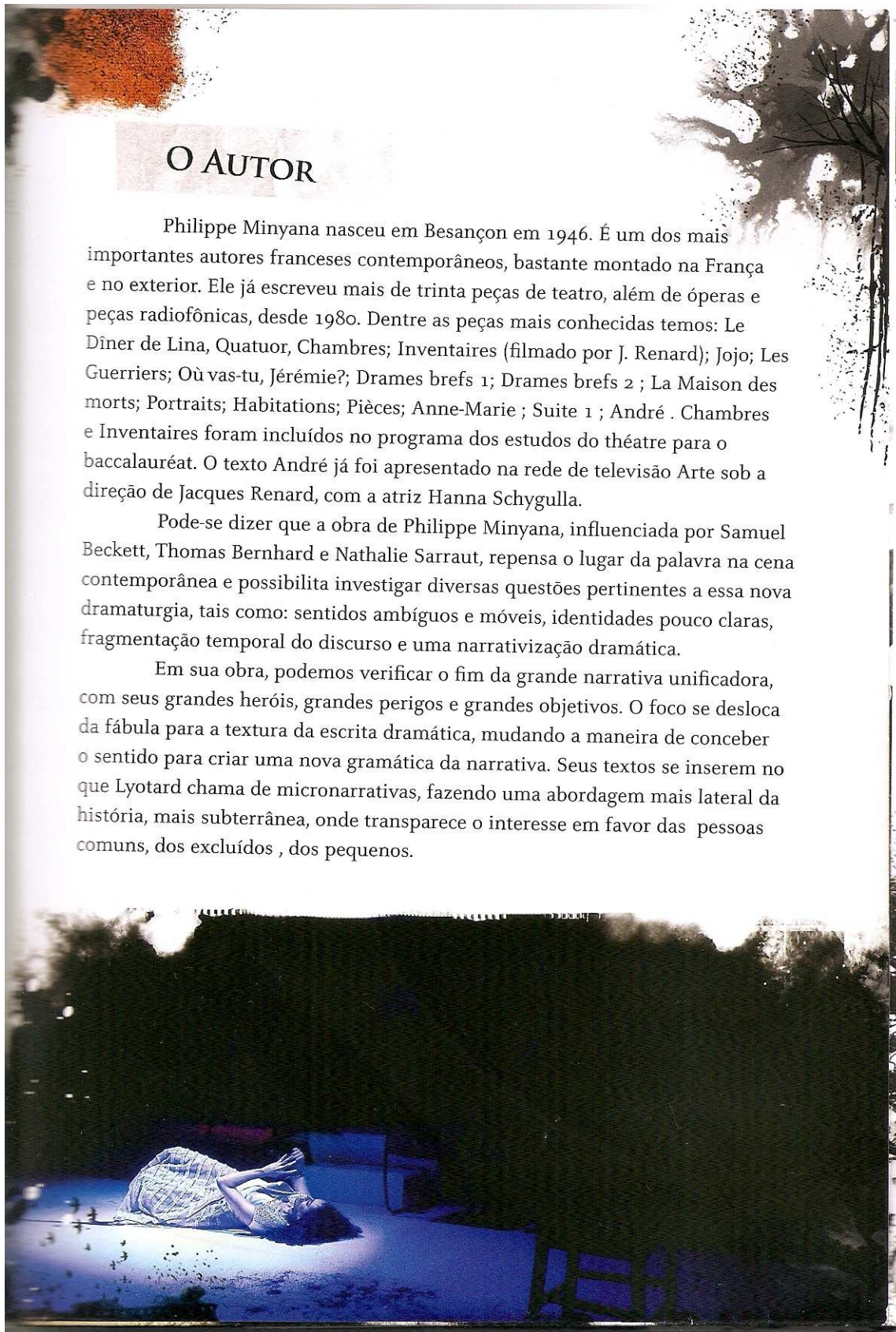


O AUTOR

Philippe Minyana nasceu em Besançon em 1946. É um dos mais importantes autores franceses contemporâneos, bastante montado na França e no exterior. Ele já escreveu mais de trinta peças de teatro, além de óperas e peças radiofônicas, desde 1980. Dentre as peças mais conhecidas temos: *Le Dîner de Lina*, *Quatuor*, *Chambres*; *Inventaires* (filmado por J. Renard); *Jojo*; *Les Guerriers*; *Où vas-tu, Jérémie?*; *Drames brefs 1*; *Drames brefs 2*; *La Maison des morts*; *Portraits*; *Habitations*; *Pièces*; *Anne-Marie*; *Suite 1*; *André*. *Chambres* e *Inventaires* foram incluídos no programa dos estudos do théâtre para o baccalauréat. O texto *André* já foi apresentado na rede de televisão Arte sob a direção de Jacques Renard, com a atriz Hanna Schygulla.

Pode-se dizer que a obra de Philippe Minyana, influenciada por Samuel Beckett, Thomas Bernhard e Nathalie Sarraut, repensa o lugar da palavra na cena contemporânea e possibilita investigar diversas questões pertinentes a essa nova dramaturgia, tais como: sentidos ambíguos e móveis, identidades pouco claras, fragmentação temporal do discurso e uma narrativização dramática.

Em sua obra, podemos verificar o fim da grande narrativa unificadora, com seus grandes heróis, grandes perigos e grandes objetivos. O foco se desloca da fábula para a textura da escrita dramática, mudando a maneira de conceber o sentido para criar uma nova gramática da narrativa. Seus textos se inserem no que Lyotard chama de micronarrativas, fazendo uma abordagem mais lateral da história, mais subterrânea, onde transparece o interesse em favor das pessoas comuns, dos excluídos, dos pequenos.



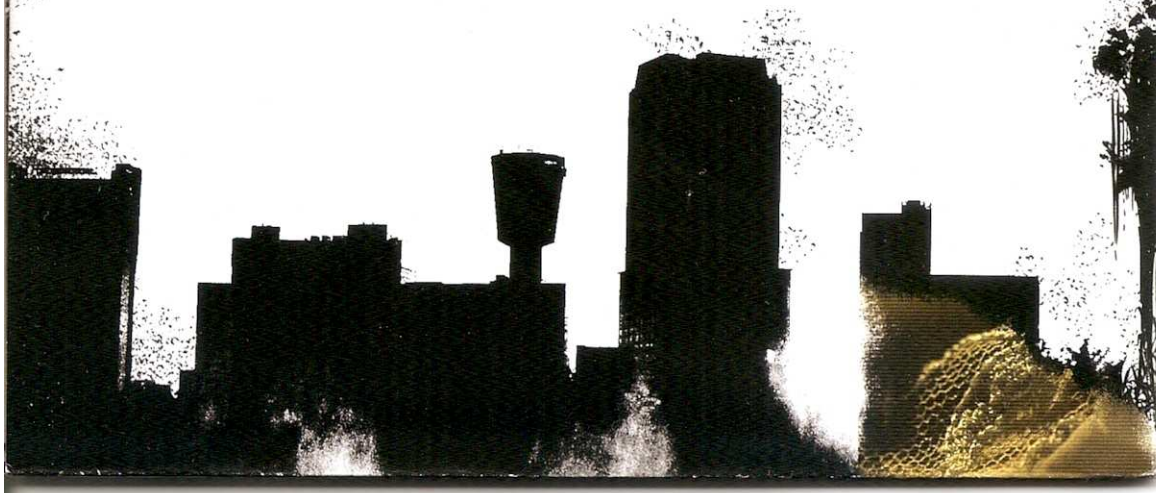


NOTA DA DIRETORA

Anne Laure descreve no presente o que lhe aconteceu no passado. Um passado lembrado em recortes, em pedaços, em objetos que se espalham pela sua casa de granito. A personagem sempre tem pontos de vistas parciais sobre os eventos que lhe sucedem. Como na vida nunca conseguimos perceber o todo. A memória é construída por partes desconexas que se interagem e formam distintas verdades para cada indivíduo. Para provocar essa mesma sensação no espectador, decidi junto com o cenógrafo, Marcelo Lipiani, transformar o espaço para que o público também tivesse diferentes percepções da cena. Múltiplos e diferentes pontos de vista. E seguindo a minha pesquisa de linguagem experimentada em outros espetáculos, resolvi assumir a narradora dessas memórias como uma mistura tênue da personagem com a atriz. Ela, atriz/personagem, manipula a narrativa e nos expressa seus pontos de vista; no uso dos objetos, na construção das imagens/instalações cênicas e na realização, ao vivo, de algumas imagens projetadas. As projeções, ora são a memória recortada da personagem, ora são recursos narrativos da própria atriz/personagem, ora são interferências que escapam dessa narração para a tela.

Ao público é dada parte dessas imagens, recortes para que se componha a história de Anne Laure com André. Uma história de amor e de perdas. Uma história que pode acontecer em qualquer lugar do mundo. Uma história que pode estar perto de qualquer um de nós.

Christiane Jatahy





OI FUTURO




O Oi Futuro nasceu sob o signo da convergência de idéias e pessoas. Em nossos espaços não existem barreiras físicas à criação artística. Da mesma forma que as galerias de artes visuais, o teatro não tem limites. Está em constante redescoberta como espaço cênico, tanto na relação atores/platéia, quanto na experimentação de novas linguagens e apresentação de novos autores. Agora, para abrigar esta obra do francês Phillippe Minyana, autor contemporâneo inédito no Brasil, o teatro reinventa-se mais uma vez.

Bom espetáculo.

Maria Arlete Gonçalves
Diretora Oi Futuro





“Há algo de fatal nos fatos cotidianos e na experiência ... O nada sempre está próximo das maiores intensidades”

“ Na vida cotidiana, quando nada é importante, tudo tem importância. O frívolo, o anedótico, o detalhe ou o supérfluo entram na constituição do laço social, desvendando a subjetividade que está estruturada no rito cotidiano.”

Michel Maffesoli

“ A experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa... quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é : quando ver é perder.”

Didi Huberman

“Se o princípio estrutural do teatro é a relação múltipla, a troca entre seres humanos reunidos, à medida que a tecnologia das imagens permite transformar esta relação, sem anestesia-la, mas deixando-a mais consciente e ou mais sensível, ela toca a essência do teatro e por isso deve ser interrogada”

Beatrice Picon-Valin

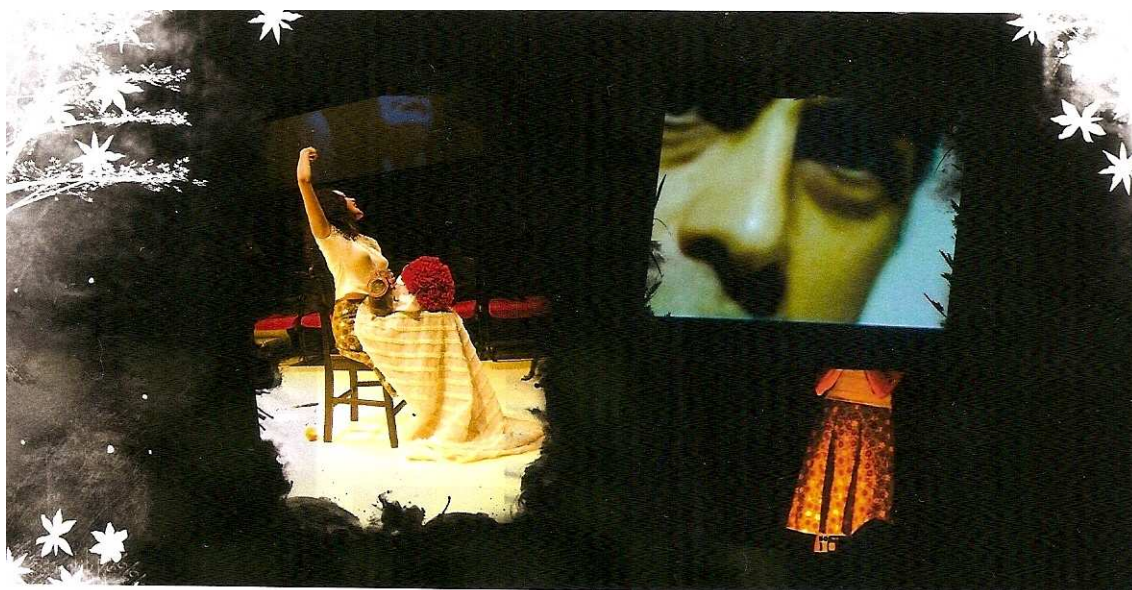
AGRADECIMENTOS

Colégio Estadual Manuel Bandeira • Aluísio Abranches • André Alves da Cunha • André Sotton • Aracy Cardoso • Carlos Alberto Nunes • Carlos Dimuro • Carlos Nunes • CPL (Camilla Joels e Selma Soeira) • Damiana Guimarães • Equipe OI FUTURO • Hicham Ayouch • José Loyola • João • Laura Campos • Lílian Santiago • Luciana Arlotta de Ocáriz • Luis Joselle • Luzia Moura • Margarete Miranda • Maria Lúcia • Mavi (La Vereda) • Michel Provost • Míriam • Mônica Alvarenga • Margarete Miranda • Pierre Viana • Patrícia • Regina Monteiro • Renato Machado • Sérgio Sbragia • Simone Lugão • Suzana Serrinha • Vítor • Zaven Pare



FICHA TÉCNICA

- Concepção do projeto: Marcela Moura
- Texto: Philippe Minyana
- Tradução e Adaptação: Marcela Moura
- Direção Geral: Christiane Jatahy
- Elenco: Marcela Moura
Eduardo Moscovis
(participação especial em vídeo)
Jayme Morelenbaum
(participação especial em vídeo)
- Cenografia: Marcelo Lipiani e Christiane Jatahy
- Vídeo: Batman Zavareze e Fábio Ghivelder
- Trilha Sonora: Lucas Macier e Rodrigo Maçal - Arp.X
- Iluminação: Tomás Ribas
- Figurino: Angéle Fróes
- Orientação Corporal: Andrea Jabor
- Aderecista: Bia Del Negro
- Visagismo: Ricardo Moreno (TRENDS)
- Beleza: Mateus Melo
- Programação Visual: Pointillé Comunicação
- Fotografia: Reinaldo Smoleanschi
- Assessoria de Imprensa: Angela de Almeida
- Assistente de Direção: Cynthia dos Reis
- Assistente de Produção: Patrícia Puppim
- Operador de Luz: Pedro Forjaz e Cesar Germano
- Operador de Vídeo: José Neumann
- Operador de Som e Cenotécnico: Azul Smith
- Estagiários: José Mauro Mariano
Gabrielle Pereira
- Produção Executiva: Mariana Pinto
- Direção de Produção: Fernanda Rizzo
- Consultoria: Stanley Whibbe
- Assessoria Jurídica: C Pires
- Contador: Lídio Barbosa
- Produção e Realização: FSR Produções Culturais



REALIZAÇÃO:

PATROCÍNIO:



Lei de
Incentivo
à Cultura

APOIO:



VINICOLA
SALTON



acesse os sites: www.oifuturo.org.br e www.projetoandre.com.br