

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

MARCELO FERREIRA DA SILVA

A PÓETICA DO TEATRO URGENTE:
NO EIXO DO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

VITÓRIA
2018

MARCELO FERREIRA DA SILVA

A PÓETICA DO TEATRO URGENTE:
NO EIXO DO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ângela Maria Grando Bezerra.

VITÓRIA
2018

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Rachel, professora nos primeiros anos.

À memória do meu pai Nilton.

Ao mestre e parceiro na Arte, Magno Godoy.

Aos doutores Ângela Grando, Cássia Navas e João Barreto, pelo incentivo nesse Mestrado.

À atriz e doutora Rejane Arruda, por abrir a Academia para compartilharmos ideias e práticas cênicas.

Ao Anderson Café e Raphael Newman, pela amizade e parceria na Cia Teatro Urgente desde sua fundação, e à atriz Ivny Matos, o iluminador Everaldo Nascimento e aos artistas que atuaram na Cia.

Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. Existe a trajetória, e a trajetória não é apenas o modo de ir. A trajetória somos nós mesmos.

Clarice Lispector

Aliás, de que assunto um homem decente pode falar com maior prazer?
Resposta: de si mesmo. Pois bem, então vou falar de mim mesmo.

Dostoievski

RESUMO

A pesquisa inaugura uma reflexão sobre a Poética do Teatro Urgente, revelando sua genealogia, dimensões conceituais e referências assimiladas principalmente das artes visuais e audiovisuais num procedimento que se aproxima do teatro pós-dramático, conceito formulado pelo dramaturgo e teórico alemão Hans-Thies Lehmann ao se referir aos processos cênicos multifacetados que caracterizaram o teatro dos anos 70 aos 90 do séc. XX. Essas proposições cênicas situam-se entre linguagens como artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias. Apresento como estudo de caso uma incursão aos bastidores e às estratégias de montagem das obras *Um Corpo que Cai* (2014) e *Crash, Ensaio sobre a Falência* (2015), do repertório do Teatro Urgente, que foram selecionadas devido à diversidade de soluções estéticas que as inserem na composição de um teatro performativo cujo cerne se daria no corpo do ator.

Palavras-chave: teatro; performance; pós-dramático.

ABSTRACT

The research develops a reflection about the Teatro Urgente's poetics, revealing its genealogy, conceptual dimensions and references assimilated mainly of the visual and audiovisual arts in a procedure that approaches to the theater post-dramatic, concept formulated by the German playwright and theorist Hans-Thies Lehmann referring to the multifaceted scenic processes that characterized the theater from the 1970s to the 90s of the 20th century. XX. These scenic propositions are situated between languages such as plastic arts, music, dance, cinema, video, performance and new media. I present as a case study a raid through the backstage and the assembling strategies of the works Um Corpo que Cai (One Body That Falls) (2014) and Crash, Ensaio sobre a Falência (Crash, Essay on Bankruptcy) (2015), of the Teatro Urgente's repertoire, which were selected due to the diversity of aesthetic solutions that insert them in the composition of a performative theater whose core would be in the body of the actor.

Keywords: theater; performance; post-dramatic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Marcelo Ferreira e Ivny Matos, 2017. Foto: Raphael Newman.....	26
Fig. 2: Marcelo Ferreira, <i>CRASH, Ensaio sob a Falência</i> (2015), Teatro Virgínia Tamanini – SESC Glória (ES). Foto: Jussara Martins.....	31
Fig. 3: René Magritte, <i>L’assassin Menacé</i> (1927)	36
Fig. 4: Marcelo Ferreira, <i>Nosferatu</i> (2007), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins	37
Fig. 5: Allan Nobre e Eduardo Moraes, <i>Playbeckett</i> (2011). Foto: Raphael Newman	38
Fig. 6: Cartaz de <i>Mefisto</i> (2013). Designer Gráfico: Ana Lúcia Ferreira.....	40
Fig. 7: <i>Mefisto</i> (2013), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.....	41
Fig. 8: Marcelo Ferreira, <i>Mefisto</i> (2013), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins	42
Fig. 9: <i>Mefisto</i> (2013), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins	42
Fig. 10: Marcelo Ferreira, <i>Mefisto</i> (2013), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins	43
Fig. 11: Marcela Cavallini, Marcelo Ferreira e Ivny Matos, <i>Um corpo que cai</i> (2014), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins	43
Fig. 12: Marcela Cavallini, <i>Stultifera Navis</i> (2010), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.....	44
Fig. 13: Marcelo Ferreira, <i>Metropolis</i> (2009), Teatro Cacilda Becker (RJ) (camarim). Foto: Anderson Café	45
Fig. 14: Marcelo Ferreira, Jornal A Gazeta do dia 2 de Dezembro de 1980	47
Fig. 15: Marcelo Ferreira e Saint Claire, <i>El Gran Nanica Circo</i> (1992), Teatro Carlos Gomes. Foto: Acervo pessoal.....	48
Fig. 16: Magno Godoy, <i>Hibernatus</i> (1994), Teatro José Carlos de Oliveira. Foto: Acervo pessoal.....	49
Fig. 17: Kathe Kollwitz, <i>The Widow II</i> (1922)	51

Fig. 18: Marcelo Ferreira, <i>Nosferatu</i> (2007), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.....	51
Fig. 19: Tadeu Schneider, Magno Godoy e Marcelo Ferreira, <i>Voodoo</i> (1996), Centro Cultural Banco do Brasil (RJ)	52
Fig. 20: Marcelo Ferreira, Magno Godoy e Tadeu Schneider, <i>Cangaço</i> (1998), Teatro Carlos Gomes. Foto: Caliar.....	53
Fig. 21: Marcelo Ferreira em <i>Via Sacra</i> (homenagem a Magno Godoy) (2010), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.....	54
Fig. 22: Marcelo Ferreira e Magno Godoy, <i>Via Láctea</i> (1987), Teatro Dulcina (RJ). Foto: Carla Falce	55
Fig. 23: Kazuo Ohno, <i>Admirando La Argentina</i> (1986), Teatro Sesc Anchieta (SP). Foto do Programa	56
Fig. 24: Kazuo Ohno, <i>Admirando La Argentina</i> (1986), Teatro Sesc Anchieta (SP)	58
Fig. 25: Magno Godoy, <i>Via Sacra</i> (1987), Igreja do Pilar (MG)	60
Fig. 26: Cartaz de <i>Último Jesuíta</i> (1992)	61
Fig. 27: Montagem de <i>Quitungo</i> (1999), Caderno AT2, Jornal A Tribuna – ES, 2 de janeiro, pagina 4. Foto: Zanete Dadalto	62
Fig. 28: Hieronymus Bosch, <i>Stultifera Navis</i> , c. 1490-1500, Óleo sobre madeira, 58 x 33 cm (23 x 13"), Musée du Louvre, Paris.....	64
Fig. 29: Magno Godoy, Marcelo Ferreira, (ao fundo) Paulo Fernandes e Carlos Délio S. Ferreira (Cia. Neo Iaô), <i>Stultifera Navis</i> (1986), Teatro Carlos Gomes. Foto: Carla Falce	65
Fig. 30: Fausto Aguiar, <i>Stultifera Navis</i> (1986), grafite em papel.....	67
Fig. 31: <i>Stultifera Navis</i> (2010), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins	69
Fig. 32: Magno Godoy, <i>Via Sacra</i> (1988), Porta do Sol, Tiwanaku/Bolívia. Foto: Marcelo Ferreira.....	70
Fig. 33: Marcelo Ferreira, <i>Stultifera Navis</i> (2012), Itaipava. Foto: Ivny Matos.....	71
Fig. 34: Cia. Marcelo Ferreira, Marcela Cavallini (Teatro Urgente), <i>Stultifera Navis</i> (2010), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.....	71
Fig. 35: Anderson Café, Zé Augusto P., <i>Fim de Partida</i> (2004), Teatro Carlos	

Gomes. Foto: Victor Lofêgo.....	72
Fig. 36: Marcela Cavallini, Marcelo Ferreira e Ivny Matos, <i>Um corpo que cai</i> (2014), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins	73
Fig. 37: Marcelo Ferreira, <i>Um corpo que cai</i> (2014), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.....	72
Fig. 38: Banner de <i>Um corpo que cai</i> (2014). Design gráfico: Ana Lúcia Ferreira. Foto: Jussara Martins	73
Fig. 39: Maurizio Cattelan, <i>La nona hora</i> (1999). Coleção particular	76
Fig. 40: Marcela Cavallini, <i>Um corpo que cai</i> (2014), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.....	77
Fig. 41: CRASH, <i>Ensaio sobre a Falência</i> (2015), Teatro Virgínia Tamanini – SESC Glória (ES). Foto: Jussara Martins	79
Fig. 42: Bill Viola, <i>Science of the Heart</i> (1994). Foto do catálogo	81
Fig. 43: CRASH, <i>Ensaio sob a Falência</i> (2015), Teatro Virgínia Tamanini – SESC Glória (ES). Foto: Jussara Martins	82

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	p. 13
II. A POÉTICA DO TEATRO URGENTE E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO: UMA APROXIMAÇÃO	18
II. 1. O pós-dramático.....	18
II. 2. Presença e Representação.....	19
II. 3. Teatro Performativo	21
II. 4. Teatros pós-dramáticos	23
II. 5. A Poética do Teatro Urgente	25
II. 5.1. Urgente?	25
II. 5.2. O conceito de teatralidade expandida.....	26
II. 5.3. A teatralidade do corpo.....	28
II. 5.4. A voz.....	30
II. 5.5. O texto. Hipertexto. Ironia	31
II. 5.6. Artes Visuais & Audiovisuais no Discurso da Cia Teatro Urgente	34
II. 5.7. O som	38
II. 5.8. Cenografia e Figurinos.....	39
III. GENEALOGIA DO TEATRO URGENTE.....	46
III. 1. Magno Godoy e a Cia Neo-laô de Dança	46
III. 2. Índices da Poética Neo-laô.....	50
III. 3. Kazuo Ohno e a Dança <i>Butoh</i>	56
III. 4. Performance em Vídeo	59

III. 5. A criação de <i>Stultifera Navis</i> (1986)	63
III. 6. A encenação	65
III. 7. <i>Stultifera Navis</i> , revisitada (2010)	68
IV. NO <i>BACKSTAGE</i> : ÍNDICES PÓS-DRAMÁTICOS EM PEÇAS DO REPERTÓRIO.....	72
IV. 1. A montagem de <i>Um Corpo que Cai</i> (2014)	73
IV. 2. A ideia	73
IV. 3. A encenação.....	74
IV. 4. A montagem de <i>Crash, ensaio sobre a falência</i> (2015)	78
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	85
VII. ANEXO	87

I. INTRODUÇÃO

Não me compete fazer nenhum sermão. De qualquer modo, a arte é uma homilia.
A minha tarefa é falar através de imagens vivas, e não de argumentos.
Tenho de exhibir a vida de rosto inteiro, não discutir a vida.

Nikolai Gogol

Essa citação do poeta e dramaturgo russo do séc. XIX, autor de *Inspetor Geral*, uso como provocação. Habitado ao *métier* da criação em dança e teatro – as imagens vivas – invisto na academia, formulando um discurso teórico, tratando do processo de criação, encenação e difusão de uma poética. A questão aqui é investigar e registrar a Poética do Teatro Urgente, de matriz corporal e que se configura a partir de referências das artes visuais, audiovisuais, performance e literatura na sua composição.

A elaboração teórica de uma poética implica jogar luz sobre as motivações técnicas, estéticas, psicológicas e outras que criam as condições de possibilidade para a existência das obras; como são produzidas, o que expressam e o que provocam no público. A poética representa as ideias do artista, o que pretende transmitir. O objeto da pesquisa surge no contexto da minha prática artística e docente, explicitando procedimentos de criação, interpretação e composição cênicos.

Ao decidir escrever sobre meu percurso e apresentar uma poética, parto de experiência acumulada desde 1980, quando comecei a trabalhar com Magno Godoy (1952-2008), mestre e parceiro de cena, primeiro com o Grupo Opus Tupiniquim e, a partir de 1986 até começo dos anos 2000, com a Cia Neo-laô de Dança. Magno Godoy é citado em *História da Dança: Evolução Cultural*, da professora e bailarina Eliana Caminada (RJ). Ao falar da dança no mundo e no Brasil, lista alguns expoentes em cada estado e, no Espírito Santo, destaca a Cia Neo-laô, do coreógrafo.

Dou continuidade a partir da vivência artística com Magno Godoy, tratando agora de nova proposição artística, com marcas profundas da linguagem que experimentamos juntos. A partir de 2003, com a Cia Teatro

Urgente, formada inicialmente por alunos e ex-alunos de Comunicação da FAESA, centro universitário situado em Vitória/ES, inaugura-se minha fase autoral com encenações a partir dos originais de Sófocles, Nelson Rodrigues e Samuel Beckett. Em 2006 comecei uma trilogia em homenagem ao cinema: *Nosferatu*¹, *Fahrenheit, 451*² e *Metropolis*³. A montagem recebeu em 2004 o Prêmio Klauss Vianna de Dança da FUNARTE, órgão ligado ao Ministério da Cultura.

A apreciação do público e os comentários em debates e conversas após as apresentações repercutiram numa inquietação sobre o enquadramento dessa proposição artística. “Teatro-dança”, “instalação cênica”, “performance”, foram nomeações e serviram para nortear, buscar sintonia entre essa poética, que chamo de “Teatro Urgente”, e os estudos das Artes da Cena.

Em 2010, por meio de uma parceria artística com a autora, performer e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP Maura Baiocchi, conheci a pesquisa sobre o teatro pós-dramático do professor de Estudos Teatrais da Universidade Johann Wolfgang Goethe, de Frankfurt, H.T. Lehmann. Baiocchi e o Taanteatro, companhia na qual atua ao lado do diretor Wolfgang Pannek, em São Paulo, foram responsáveis pela vinda do prof. Lehmann ao Brasil para uma série de conferências em 2010. Ao tomar conhecimento desse estudo e admirar a Poética Urgente, foram detectados índices de uma pós-dramaticidade no eixo estudado, remetendo à hipótese de uma aproximação da minha pesquisa com obras do chamado teatro pós-dramático.

É o primeiro estudo a dar conta da teatralidade fragmentária contemporânea, que não segue os cânones que caracterizam uma ação teatral, revelando uma teatralidade expandida, como um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende. O pós-dramático trata da autonomia da cena, do fim do textocentrismo, e põe em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre o resultado, o que gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador. No primeiro capítulo aproximo conceitualmente a pesquisa com o teatro pós-dramático, tendo como suporte

¹ Filme do cineasta alemão F.W.Murnau, ícone do expressionismo.

² Ficção do escritor americano Ray Bradbury.

³ Filme do cineasta alemão Fritz Lang.

teórico a obra do prof. Lehmann e a definição de teatro performativo, defendido pela crítica, teórica e professora na École Supérieure de Théâtre de l'UQAM, no Canadá, Josette Féral.

Féral fala da interação das linguagens do teatro e da performance, do embate da teatralidade, nas suas concepções cênicas mais dinâmicas da contemporaneidade, com as estruturas simbólicas e as formas da tradição teatral e a ideia de performance em toda a sua amplitude, lançando no palco, como uma de suas apostas artísticas, o jogo entre os fluxos – gestuais, vocais, da vivência – e o espaço e a função a serem dados ou conquistados pelo vazio, pelo inacabado, pelo momentâneo e pelo oscilante.

Trato desse teatro que emerge sua dramaturgia e processo criativo a partir do princípio de tudo encenar, ou seja, a partir de *insights*, imagens e textos vindos das artes visuais, audiovisuais, da imprensa tradicional, das mídias sociais, da observação de um artista como *flâneur*⁴. No conceito de teatralidade expandida – que será tratado no primeiro capítulo –, elaborado pela professora Ileana Dieguez, da Universidade Autônoma do México, reconheço outras genealogias para a encenação, não só de raízes dramáticas, mas performativas e plásticas introduzindo a questão dos campos expandidos⁵ na arte.

No primeiro capítulo, revejo o ensaio do filósofo francês Gilles Deleuze sobre o dramaturgo italiano Carmelo Bene⁶. Ao perceber o processo de construção cênica de Bene, identifico procedimentos similares na composição dos roteiros do Teatro Urgente. Instaura-se uma nova dramaturgia com apropriações e assimilações de múltiplas áreas do conhecimento. Os textos e

⁴ Do substantivo francês *flâneur*, significa "errante", "vadio", "caminhante" ou "observador". *Flânerie* é o ato de passear. O flâneur era, antes de tudo, um tipo literário do século 19, na França. A palavra carregava um conjunto rico de significados correlatos: o homem do lazer, o malandro, o explorador urbano, o conhecedor da rua.

⁵ Conceito usado por Rosalind Krauss, crítica de arte contemporânea, historiadora da arte e professora na Universidade de Columbia, para identificar criações heterogêneas que reivindicam o direito da categoria escultura, como por exemplo: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto.

⁶ O *enfant terrible* do palco e da tela italianos, o ator, diretor e escritor Carmelo Bene conseguiu parodiar a tradição de atuação histriônica italiana. No teatro, seu modelo era o Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, enquanto os modernos que ele mais respeitava na literatura e na pintura eram, respectivamente, Joyce e Francis Bacon.

roteiros passam por operações e edições e revelam uma matriz corporal na interpretação e na construção de atmosferas sonoras e instalações cênicas com recursos visuais e audiovisuais. Ironia, crítica política, hipertextos, estranhamento, presença e performatividade são conceitos e dispositivos apreendidos no discurso poético pesquisado, revelando signos de uma pós-dramaticidade.

No segundo capítulo narro os antecedentes da Poética Urgente, o longo período de criação com a Cia. Neo-laô de Dança, junto ao diretor e coreógrafo Magno Godoy, e descrevo a base do pensamento e características da Poética Neo-laô criada pelo coreógrafo, identificando aí a gênese da Poética Urgente. Chamo a atenção nesse capítulo para o registro de uma época significativa nas Artes Cênicas do Espírito Santo – temos a *História do Teatro Capixaba* (1981), do escritor Oscar Gama, que abrange do período colonial até o final dos anos 70 do séc. XX – e a falta de uma bibliografia atualizada que preserve essa memória para gerações futuras, para além da efemeridade de uma criação cênica.

No último capítulo, proponho uma imersão no processo criativo de algumas obras significativas do repertório, utilizando como material de apoio imagens, citações e comentários de jornalistas, teóricos e artistas que tiveram acesso ao *backstage* e aos croquis das montagens do Teatro Urgente.

Raras são as pesquisas e publicações nessa área multidisciplinar que envolve artes cênicas, visuais e audiovisuais no Espírito Santo. A importância desse estudo se dá no ensejo de suprir essa lacuna, gerando um material disponível para consulta, que também pode ser importante para possíveis remontagens futuras, além de promover o interesse do público ao favorecer a difusão da apreciação dessa linguagem, de forma a contribuir para que o debate proposto seja sustentado tanto em ambiente acadêmico, quanto nos circuitos artísticos.

Novas formas de encenação suscitam novos espaços de apreciação e novos critérios de julgamento e observação crítica. Um teatro que articula diversas linguagens artísticas, precisa dialogar com interlocutores sensíveis

aos signos que maneja. Diálogo que mantive no Mestrado em Artes, tendo o ambiente acadêmico como fomentador e propagador da minha pesquisa.

A defesa formal dessa dissertação contará ainda com a exibição de uma performance audiovisual produzida com cenas emblemáticas do Teatro Urgente, a serem projetadas em *videomapping* (projeção mapeada) na parede externa do prédio do Programa de Pós Graduação em Artes-PPGA/UFES pela equipe PixxFluxx. A programação será do artista visual Wanderson Belo, especialista nessa tecnologia em Vitória, com edição de imagens de Raphael Newman da equipe do Teatro Urgente. A trilha sonora será do maestro pernambucano, radicado em Vitória, Jaceguay Lins (*in memorian*).

II. A POÉTICA DO TEATRO URGENTE E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO: UMA APROXIMAÇÃO

Apresento nesse capítulo argumentos, elementos teóricos, para uma apreciação crítica do processo criativo por meio de analogias e equivalências que aproximam a Poética do Teatro Urgente de outras criações no eixo do “pós-dramático”, conceito que uso e que ancora minha pesquisa até o momento.

II. 1. O pós-dramático

Conceito criado pelo professor Hans-Thies Lehmann no final dos anos 90 do séc. XX., data que considera o marco de entrada do teatro no século da experimentação, o teatro pós-dramático não é um teatro de significações, mas um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença, não sujeito à lógica da representação:

O teatro não é apenas o lugar dos corpos submetidos à lei da gravidade, mas também o contexto real em que ocorre um entrecruzamento único de vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada. [...] Teatro significa um tempo de vida em comum entre atores e espectadores, passam juntos no ar que respiram juntos naquele espaço. [...] A representação teatral faz surgir, a partir do comportamento no palco e na platéia, um texto comum mesmo que não haja um texto falado. [...] No entanto, o texto teatral será subordinado, no teatro pós-dramático, às mesmas leis e censuras que regem os outros signos do teatro: visuais, auditivos, gestuais, arquitetônicos etc. [...] Um modo profundamente diferente de usar os signos teatrais. (LEHMANN, 1999, p. 18)

Para a encenadora, coreógrafa e performer da Cia Taanteatro/SP, Mestre em Artes Cênicas pela PUC-SP, Maura Baiocchi,

No lugar de pós-moderno, termo que procura abarcar a complexidade das manifestações culturais de cerca de três décadas (1970 a 1990), Lehmann propõe o conceito de pós-dramático, de abrangência mais restrita, voltada exclusivamente para as artes cênicas. O autor admite a proximidade do teatro pós-dramático com o teatro energético,

esboçado pelo filósofo francês Jean-François Lyotard⁷ que, por sua vez, situa-se nos arredores do teatro da crueldade de Artaud⁸. O teatro energético é concebido como teatro de forças, intensidades, afetos, presenças. Teatro além do drama, do significado e da representação – o que, de acordo com Lehmann, não impede a presença da representação, mas do domínio de sua lógica. (BAIOCCHI, 2007, p. 34)

O prof. Lehmann, no entanto, ressalta que não se trata de haver um modelo de teatro pós-dramático. Existe uma grande diversidade de teatro e não se trata da existência de um novo paradigma, mas a constatação de que existe uma dramaturgia visual, teatro performático, instalações cênicas e outras configurações. Propõe a libertação da norma do teatro dramático e trata de formas teatrais em processo de transformação. A ausência do drama e a quebra da ilusão de realidade compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático.

O pós-dramático é caracterizado pelo desaparecimento do princípio da narração, da figuração e da ordem da fábula e pela impossibilidade de fornecer sentido e síntese. Seus elementos formais recorrentes são, além da fragmentação, a deformação, a subversão, a transgressão, a descontinuidade, a não textualidade e a anulação de fronteiras entre linguagens.

II. 2. Presença e Representação

O ator pós-dramático não representa, mas é um performer que se oferece à presença cênica. Lehmann esclarece que o que está em primeiro plano não é a encarnação do personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem. No centro do procedimento performático, encontra-se uma produção de presença⁹ que não deve ser compreendida como mimese ou representação. A intensidade de uma comunicação face a face não pode ser substituída por processos de comunicação transmitidos por interface, por mais

⁷ Jean-François Lyotard (1924 – 1998) foi um dos mais importantes filósofos da França na discussão sobre a pós-modernidade. Para ele, o contemporâneo não é uma época ou uma tendência, mas um modo da sensibilidade, do pensamento e da enunciação de hoje.

⁸ Antonin Artaud (1896 – 1948) foi poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas, o chamado Teatro da Crueldade. Sua obra *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência de grandes diretores como Peter Brook, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

⁹ Conceito usado por Hans Ulrich Gumbrecht, professor e pesquisador da Stanford University.

avançados que eles sejam. E, assim como na arte performática, no novo teatro a própria prática de montagem reivindica uma validade estética da performance que antes não existia: o direito de posicionamento performativo sem fundamentação em algo a ser representado.

A Professora e Doutora em Artes Cênicas da Universidade de Vila Velha, Rejane Arruda, observa que,

Em certo momento do teatro pós-dramático Lehmann se apoia em Lyotard para exemplificar um teatro que, justamente por se afastar da representação, estaria além do drama – ou seja, o drama aparece colado à teoria da representação. [...] Na maior parte das vezes, não há personagens psicologicamente elaborados nem individualizados em um contexto cênico coerente, como em Kantor¹⁰, mas apenas figuras que agem como emblemas incompreensíveis. (ARRUDA, 2017, p.191)

Os personagens não têm uma configuração psicológica como nos procedimentos de interpretação do diretor e teatrólogo russo Constantin Stanislavski¹¹ e só nascem numa série contínua de metamorfoses e variações experimentadas ao longo dos ensaios. O personagem se forma num conjunto com luz, gestos, palavras, posturas, música, cenografia, figurino. É constituído por várias camadas que se atualizam a cada apresentação.

Quando assistimos ao dançarino de *butoh*¹² Kazuo Ohno, estamos nos relacionando com camadas substanciais, sendo afetados pela concretude dessas obras – uma suspensão por meio da qual nós, de modo afetivo e corporal, tomamos parte em atmosferas e disposições, numa vida que ao mesmo tempo é e não é a nossa. Estamos, em suma, produzindo presença. O termo vem sendo utilizado por Hans Ulrich Gumbrecht, professor e pesquisador da Universidade Stanford, para denominar o não hermenêutico, aquilo que não

¹⁰ Tadeusz Kantor (1915 – 1990) tornou-se bastante conhecido por atuar na encenação, happening, performance, pintura, cenografia, desenho, escultura e objeto. A obra de Kantor foi fortemente influenciada pelo Construtivismo, Dadaísmo, Tachismo, Surrealismo e outros inúmeros movimentos artísticos que permearam o século passado. Derivaram desses contatos elementos chave como: a recusa do psicologismo, o lado infernal, o catastrofismo, a extrapolação das concessões tradicionais de tempo e espaço, além de tomar a destruição e a negação como métodos artísticos.

¹¹ Constantin Stanislavski (1863 – 1938) foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX, criou o Sistema Stanislavski, que consiste numa série de procedimentos de interpretação do ator e da atriz desenvolvido na arte dramática.

¹² Uma dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criada por Tatsumi Hijikata na década de 1950, o *butoh* é também inspirado nos movimentos de vanguarda: expressionismo, surrealismo, construtivismo, entre outros. Juntamente com ele, Kazuo Ohno divide a criação da dança.

está no campo da interpretação e do sentido. A mesma experiência de produção de presença pode ser obtida na contemplação de uma pintura e de uma fotografia antiga ou na observação de uma escultura, na interação com uma performance ou ainda no lance de um futebolista, quando algo exige ser levado em conta pelo espectador. Gumbrecht, segundo o professor Lehmann, não ignora que tal presença jamais pode se dar plenamente ali, que ela sempre conserva o caráter de algo ansiado, alusivo, e que, de todo modo, desaparece quando se torna uma experiência reflexiva. E acrescenta:

No entanto, para o teatro, é essencial não apenas a consideração do modo de ser virtual da presença, mas também sobre determinada qualidade de co-presença. [...] Recebemos os gestos e sons que vem do ator [...] o que deparamos certamente é uma presença, mas ela é diferente da presença de uma imagem, de um som, de uma arquitetura. Ela é uma co-presença objetiva referida a nós – mesmo que não seja essa a intenção. (LEHMANN, 1999, p. 230)

O imediatismo de toda experiência estética compartilhada por artistas e público se encontra no centro do teatro pós-dramático, um evidente campo de fronteira entre performance e teatro. Experiência estética como experiência vivida; na fala do prof. Gumbrecht:

[...] as razões que nos motivam a procurar experiência estética e a expor nossos corpos e nossas mentes ao seu potencial [...], minha hipótese inicial é que aquilo que chamamos experiência estética nos dá sempre certas sensações de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos. [...] Prefiro falar, tanto quanto possa, de “momentos de intensidade”, de “experiência vivida”, em vez de dizer “experiência estética”. (GUMBRECHT, 2010)

II. 3. Teatro Performativo

A professora Josette Féral, da Universidade de Quebec, prefere, ao invés de teatro pós-moderno ou pós-dramático, chamar esse teatro de “performativo”, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento. Segundo ela,

[...] o interesse da evocação da performance como arte e performance como experiência e competência vem do fato de que emerge no cruzamento deles uma grande parte do teatro

atual, um teatro cuja diversidade das características atuais Hans Thies Lehmann analisou com precisão. (FÉRAL, 2009, p. 200)

Para Féral:

Se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo. Dessa forma preciso destacar também, mais profundamente, essa filiação que opera uma ruptura epistemológica nos termos e adotar a expressão teatro performativo. (FÉRAL, 2009, p. 200)

Féral apresenta duas fortes ideias que estão no centro da obra performativa:

Por um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer realiza, passam por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação para outro, inscrevendo a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. (FÉRAL, 2009, p. 203)

E ainda:

O performer confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do sentido. [...] Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados, por colagem, montagem, intertextualidade, citações, *ready-mades*. A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, *reconhece o risco*. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o *processo*, ainda mais que o produto, que o teatro performativo coloca em cena... Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas. (FÉRAL, 2009, p. 204)

Para o dramaturgo e professor emérito da Universidade de Sorbonne, Paris IV, Denis Guénoun,

O teatro contemporâneo confessa o gosto de mostrar de oferecer ao espectador a “sobriedade lúdica e operatória” do jogo, e não o efeito de ilusão da representação [...] a teatralidade é o “por em jogo”, ou melhor, é o movimento de passagem para o jogo, viabilizado pelo gesto de mostrar a

coisa em si, em sua fenomenalidade. O aparecer aí da coisa é a própria teatralidade. (GUÉNOUN, 2004)

Como discutimos anteriormente, Josette Féral sustenta que a performatividade é um dos elementos da teatralidade e que

[...] todo espetáculo é uma relação recíproca entre ambos... a performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, enquanto a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos. (FÉRAL, 2009)

O professor Marvin Carlson, da Universidade de Nova York, identifica num artigo sobre teatro pós-dramático e performance pós-dramática, procedimentos não miméticos característicos de um teatro performativo:

No séc. XXI performances que utilizam de materiais não miméticos tornaram-se uma porção significativa da vanguarda em diversos países principalmente na Alemanha. Talvez o grupo mais conhecido seja o Rimini Protokoll formado em 1999 e dedicado à criação de obras baseadas em materiais não dramáticos provenientes do mundo real que o cerca. O grupo é conhecido, sobretudo, por colocar no palco não atores, mas pessoas de fora da cena teatral encontradas em seleções de elenco. ... Faz uso em larga escala, de histórias e experiências reais da vida dos performers ao invés de qualquer texto pré-existente externo. Aqui a performance quase nunca implica habilidade virtuosística- como geralmente se sugere quando Lehmann fala do lado físico do pós-dramático- , mas ao contrário, implica mera apresentação de um corpo vivo. O verdadeiro inimigo do pós-dramático é o mimético. (CARLSON, 2015, p. 591)

II. 4. Teatros pós-dramáticos

Em sua pesquisa, o prof. Lehmann dá exemplos dos signos teatrais pós-dramáticos encontrados nos procedimentos de criação de três artistas em especial: Tadeusz Kantor, Klaus Michael Gruber¹³ e Robert Wilson¹⁴. Lehmann

¹³ Klaus Michael Gruber (1941 – 2008) trabalhou nas maiores cenas dramáticas e líricas da Europa, empenhou-se em expandir as fronteiras do teatro, a relação com a fala e o texto, bem como a noção de experiência teatral elevada em suas performances para o posto de experiência existencial e poética. Ele influenciou muitos de seus contemporâneos, incluindo Patrice Chéreau, Luc Bondy e Robert Wilson.

¹⁴ Também conhecido por Bob Wilson (1941 –), é um encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo norte-americano. Suas peças são conhecidas mundialmente como experiências inovadoras e de vanguarda, trabalhou também como coreógrafo, iluminador e sonoplasta. É conhecido por seus vários trabalhos em colaboração com Philip Glass, como *Einstein on the Beach*. Realizou montagens dos trabalhos dos poetas e músicos Allen Ginsberg, Tom

considera o séc. XX como marco da entrada do teatro na experimentação, quando a cena passa a refletir sobre suas possibilidades expressivas, não dependendo do texto como referencia para a dramaturgia.

A professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Silvia Fernandes, em um capítulo de seu livro *Teatralidades contemporâneas* (2010), fala dos teatros pós-dramáticos mencionando que:

Lehmann analisa o teatro de Tadeusz Kantor como primeiro da cena pós-dramática. Localiza o trabalho do artista polonês entre o teatro, o happening, a performance, a pintura, a escultura, a arte do objeto e do espaço, e enfatiza a forma insistente com que Kantor gravita em torno das lembranças da infância que, assimiladas à vivência de duas guerras mundiais, criam em cena uma estrutura temporal de lembrança, repetição e confronto contínuo com a perda e a morte. (FERNANDES, 2010)

Klaus Michael Gruber, mesmo usando textos dramáticos tradicionais, consegue operar processos cênicos inovadores e, segundo Silvia Fernandes;

[...] recorrendo a um procedimento pós-dramático de isotonia¹⁵, o diretor transforma os diálogos dramáticos em mero “combate oratório”, acirradas competições de palavras para criar a cena como um sucessão de quadros, sem tensão, nem suspense.(FERNANDES,2010).

Ao contrário do que Lehmann defende, não é a ausência de textos dramáticos que assegura a existência de um teatro pós-dramático, mas o uso que a encenação faz desses textos. Outra característica de Gruber como encenador é a escolha de espaços públicos para suas apresentações.

Para o encenador americano Robert Wilson, mais conhecido como Bob Wilson, os procedimentos propriamente teatrais caracterizam-se pela qualidade da presença, do gestual e dos movimentos dos atores, a semiótica dos corpos, os componentes formais e estruturais da língua enquanto campo de sonoridades, o desenvolvimento musical e rítmico do espetáculo com sua

Waits, William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Lou Reed, Tom Waits e David Byrne, assim como com o dramaturgo alemão Heiner Müller.

¹⁵ É um estado de equilíbrio osmótico entre dois meios separados por um tipo qualquer de fronteira, em geral entre uma célula e o meio circundante – no qual a separação é feita por uma membrana celular –, ou entre um organismo e o seu meio ambiente – no qual a separação se faz pela pele.

temporalidade própria e a iconografia de procedimentos visuais, que, em lugar de ilustrar um texto, compõem uma superfície de linguagens.

II. 5. A Poética do Teatro Urgente

II. 5.1. Urgente?

A urgência desse teatro de repensar as práticas estéticas da contemporaneidade acompanha a definição de obra de arte para Walter Benjamin¹⁶, citada pelo escritor e psicanalista Gérard Wajcman em *Lacan: o escrito, a imagem* (2012):

[...] a dimensão que define a obra de arte consiste, precisamente, em não estar inserida num tempo que a encerra e lhe dá sentido, mas engendrar, ela própria, um presente, um passado e um futuro. Abandonando a ideia rasa do artista como testemunha de seu tempo, trata-se de pensar que a obra de arte instaura o seu Tempo. (BENJAMIN *apud* WAJCMAN, 2012).

Na Cia de Teatro Urgente, a urgência é percebida pela sensação de que tudo “acabou, está acabando...” e a impressão de que “o fim está no começo... e, no entanto... continua-se!” (fala de um personagem da peça *Endgame*, do dramaturgo irlandês Prêmio Nobel de Literatura Samuel Beckett).

¹⁶ Walter Benjamin (1892 — 1940) foi ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. Associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, foi fortemente inspirado tanto por autores marxistas, como Bertolt Brecht, como pelo místico judaico Gershom Scholem. Sua obra, combinando ideias aparentemente antagônicas do idealismo alemão, do materialismo dialético e do misticismo judaico, constitui um contributo original para a teoria estética. Entre as suas obras mais conhecidas, contam-se *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), *Teses Sobre o Conceito de História* (1940) e a monumental e inacabada *Paris, Capital do século XIX*, enquanto *A Tarefa do Tradutor* constitui referência incontornável dos estudos literários.



Fig. 1: Marcelo Ferreira e Ivny Matos, 2017. Foto: Raphael Newman.

A professora e pesquisadora Ileana Diéguez, da Universidade Autônoma Metropolitana do México, acompanha e identifica uma urgência nas formas de encenação contemporâneas:

As transformações e expansões do performativo, do teatral e do cênico não têm ocorrido somente por conta das contaminações e disseminações interdisciplinares das artes, senão insistentemente pelas demandas e contaminações que os acontecimentos da vida propõem à arte, pela urgência com que nos interpelam as cenas e teatralidades das polis. (DIÉGUEZ, 2014, p.129)

II. 5.2. O conceito de teatralidade expandida

Foi imerso na instalação *Science of the Heart*, do videoartista americano Bill Viola¹⁷, em 1994, no Centro Cultural Banco do Brasil – experiência que narro no terceiro capítulo –, que percebi a “teatralidade como campo expandido”, que, nas palavras da professora Ileana Dieguez, “[...] não só nos

¹⁷ Bill Viola (1951 –) é um artista pioneiro em videoarte e imagem em movimento. Tendo seu trabalho amplamente reconhecido, o artista norte-americano investiga os ciclos de vida, morte e renascimento. Suas peças estão frequentemente ligadas à história da arte e abordam assuntos e conceitos como a percepção e espiritualidade.

exige reconhecer as outras cenas e o outro teatro que emerge nos interstícios artísticos, mas também nos intima a reconhecer a teatralidade que habita na vida e nas representações sociais” (DIEGUEZ, 2014). Teatralidade entendida como um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende.

O reconhecimento de uma teatralidade que emergia na cena artística visual deu espaço para que o crítico Michael Fried¹⁸ declarasse: “o que tem se instalado entre as artes é o teatro. [...] A arte se degenera quando adquire a condição de teatro”. Fried não via com bons olhos as obras de artistas minimalistas, pois se tratavam de objetos “em situação”, que implicavam uma experiência. Paradoxalmente, o texto no qual Michael Fried expressou as citadas declarações foi escrito no século XX, junto com a eclosão do *happening*, da performance, dos eventos de John Cage¹⁹ e Merce Cunningham²⁰, do movimento Fluxus²¹ da *pop art* e da *land art*, dentre muitas outras manifestações que articulavam a temporalidade e o princípio de tudo encenar junto às artes visuais.

A arte é o cenário de outro teatro. Esse outro teatro é, na realidade, o reconhecimento da teatralidade como campo expandido. As demarcações de identificação de teatralidade se tornam fluidas, revelando uma nova teatralidade não mais baseada só na representação. Cria-se espaço cênico em uma instalação, espaço de encenação e expectativa, como nas instalações do

¹⁸ Michael Fried (1939 –) é Ph.D em História da Arte e, atualmente, leciona no Centro de Humanidades da Universidade Johns Hopkins, em Baltimore, EUA. Entre seus livros publicados, destacam-se: *Why photography matters as art as never before* (2008), *Art and objecthood: essays and reviews* (1998), *Menzel's realism: art and embodiment in 19th-century* (2002), e *The moment of Caravaggio* (2010).

¹⁹ John Cage (1912 – 1992) foi compositor, teórico musical, escritor e artista; um pioneiro da música aleatória, da música eletroacústica, do uso de instrumentos não convencionais, bem como do uso não convencional de instrumentos convencionais, tendo sido considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra.

²⁰ Merce Cunningham (1919 – 2009) foi bailarino e coreógrafo, possuía como características marcantes de sua dança o caráter experimental e estilo vanguardista. Foi responsável por mudar os rumos da dança moderna. Criou mais de 200 coreografias. Entre seus colaboradores figuram John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg.

²¹ Grupo de tendência dadaísta, que surgiu entre os anos 1960 e 1970 do século XX e investiu contra os valores burgueses, o objeto artístico como mercadoria, valorizando a criação coletiva, a integração de diferentes linguagens como música, cinema e dança, se manifestando principalmente através de performances, *happenings*, instalações, entre outros suportes inovadores para a época.

videoartista Bill Viola, ou nas cenas e narrativas visuais fotográficas criadas pelo fotógrafo canadense Jeff Wall²².

Seguindo o pensamento da prof. Ileana Dieguez,

A arte reconhece-se hoje como “uma estrutura de acontecimento”, de situações, de práticas *in situ*, de teatralidades, de performatividades e (re)apresentações. A prática da ação *in situ* (*site specific*²³) implicou o desenvolvimento cênico de uma arte que já não queria ser vista na caixa branca das galerias e museus, nem em seu contrário, nas caixas pretas do teatro. (DIEGUEZ, 2014, p.129)

Essas novas teatralidades norteiam a pesquisa no Teatro Urgente indicando uma liberdade para transitar por linguagens da dança, teatro, vídeo-teatro e performance, em palco e locação (*site specific*).

II. 5.3. A teatralidade do corpo

A intenção aqui é reconhecer a matriz corporal que hoje identifica a Poética do Teatro Urgente, revelando as referências, assimilações e contágios pelos quais passou. A gênese se encontra na vivência com a Cia Neo-Iaô de Dança – relatada no segundo capítulo dessa dissertação –, cuja poética se configura a partir das similaridades com o expressionismo da dança de Mary Wigman²⁴, forte referencia da dança *butoh* de Kazuo Ohno – que vi se apresentar em São Paulo, em 1986 –, nas “giras” e nos rituais de iniciação do

²² Jeff Wall (1946 –) é um artista conhecido por suas fotografias em grande escala e fototransparências retroiluminadas. Wall tem sido uma figura chave na cena artística de Vancouver desde o início dos anos 1970. Suas composições frequentemente aludem a artistas como Diego Velázquez, Hokusai e Édouard Manet, ou a escritores como Franz Kafka e Yukio Mishima.

²³ O termo *sítio específico* faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço, incorporando-o à obra e/ou transformando-o, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Relacionado ao teatro, revela montagens que acontecem em locação.

²⁴ Mary Wigman (1886 – 1973) foi uma importante coreógrafa, uma das fundadoras da dança expressionista e da dançaterapia. É considerada uma das mais importantes figuras na história da dança moderna.

Candomblé, no Teatro *Nô* e *Kabuki* japoneses, na teatralidade de Grotowski²⁵ e Antonin Artaud.

Antes mesmo de haver um argumento, um roteiro, o estudo dos gestos é realizado como base para formatação de uma “gramática corporal”, que instrui alguns procedimentos, *view points*²⁶, para a interpretação do ator/performer: O uso de uma máscara facial fixa/ catatônica; olhos semicerrados ou arregalados; boca semiaberta encobrindo os dentes; alternância de movimentos frágeis e viris; mudança brusca de ritmo nos movimentos, buscando a surpresa e o impacto; punhos funcionando como mãos e mãos retorcidas em negação ao ato; passos lentos e arrastados, muitas vezes em retrocesso, andando para trás, são repetidos nos ensaios e aparecem como marca, como estilo.

O professor e doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ João Barreto, ex-jornalista do Caderno 2 de *A Gazeta*, fala do corpo como acontecimento e investiga sua presença na poética do Teatro Urgente, com vestígios e impregnações da estética neo-iaô de Magno Godoy como herança assimilada:

Todo mundo que assiste a um espetáculo da Cia de Teatro Urgente se incomoda com aqueles corpos no palco. O corpo tenta devolver a ele mesmo uma potência de comunicação e de vida e não apenas se prestar a um modelo de representação que já conhecemos de inúmeros espetáculos. O corpo é um acontecimento, é o próprio espetáculo. O corpo como local privilegiado de movimento é um espetáculo produzindo pensamento. Mas como isso seria possível a partir do corpo, uma vez que, desde Platão, o corpo é o local da mortificação, do pecado, da degradação, do medo e tem sido culpado de obstaculizar o alcance da alma?

A Cia de Teatro Urgente vai pegar outra via: o corpo é vida, portanto matéria privilegiada do pensamento. Mas para

²⁵ Jerzy Grotowski (1933 – 1999) foi diretor de teatro e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda. Seu trabalho mais conhecido é *Em Busca de um Teatro Pobre*, no qual postula um teatro baseado no trabalho psicofísico do ator. A melhor tradução de "teatro pobre" seria teatro santo ou teatro ritual.

²⁶ Uma técnica de improvisação que surgiu a partir da dança pós-moderna. Os Viewpoints (pontos de vista) foram originalmente desenvolvidos pela coreógrafa Mary Overlie e expandidos e adaptados para atores pela diretora americana Anne Bogart e pelos integrantes da SITI Company. Os pontos de vista são divisões e categorias criadas dentro de dois aspectos principais na composição cênica: tempo e espaço. São nove os pontos de vista físicos, subdivididos em duas categorias: tempo (ritmo, duração, resposta sinestésica e repetição) e espaço (forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia). E, para trabalhar o desenho e a composição vocal, foram organizados os pontos de vista vocais: tom, dinâmica, velocidade, timbre e forma.

produzir uma diferença, o corpo vai ser destituído de sua organicidade, vai ser apresentado como louco, com esgares, espasmos, descontinuidades, e um ritmo instável e provisório. O corpo vai ser destituído de suas funções orgânicas tradicionais (e teatrais) de espelhar sentimentos. O corpo é uma força, uma intensidade, que está à disposição de si próprio no seu caos inventivo. Daí a deriva no trabalho do diretor da companhia, o coreógrafo Marcelo Ferreira. Nos trabalhos anteriores, com a Cia de Dança Neo-laô, que mantinha em parceria com Magno Godoy, dedicava-se a minuciosas preparações que tinham respaldo em acentuado trabalho corporal. O coreógrafo muda radicalmente a concepção do trabalho em relação ao que fazia com a Cia de Dança Neo-laô, cuja cênica se baseava totalmente na composição do gesto, na expressão da dança, nas confluências entre imagem e sons pouco tradicionais. Marcelo Ferreira deixa o corpo se associar a outros processos, fazendo simbioses inusitadas com o vídeo e com o cinema, com a videoarte e a videoinstalação. O corpo é uma tela vazia onde transitam várias imagens. (BARRETO, 2014).

Para a atuação no Teatro Urgente, o intérprete, ator/performer, cria uma partitura corporal a partir da pesquisa de um gestual dramático expressionista, que se constitui como linguagem do Teatro Urgente. Os movimentos e composições são estudados, incorporados e podem ser improvisados em tempo real durante a apresentação.

Essa configuração corporal exige do ator/performer um preparo físico diário que pode incluir: musculação, natação, corrida, bicicleta e alongamentos com base no *yoga*. No aquecimento que antecede o ensaio, são praticadas técnicas híbridas de balé clássico, dança moderna, pop e ritmos percussivos, como preparação física e técnica.

II. 5.4. A voz

As montagens privilegiam o movimento, o trabalho corporal como matriz para o processo criativo. O corpo, ao mostrar nada além de si mesmo, ao abandonar a sua significação, voltando-se para o gesto livre de sentido, torna-se tema único. Mas a urgência de falar diretamente, revelar e denunciar questões da política do cotidiano, sem a subjetividade do gesto, leva à experimentação de uma afasia sobre a língua, ao usar o texto falado.

Procedimentos como dicção murmurada, gaguejante ou deformada, sons quase inaudíveis, balbuciados ou então ensurdecedores são estudados.

O texto muitas vezes é falado em *playback*, que é uma subtração. Retira-se a dicção original, possibilitando variações com vozes simultâneas ou superpostas, gravadas e alteradas por aplicativos de edição. Há desconexão entre corpo e palavra, o gesto e o movimento nem sempre acompanham a linearidade do que é dito pelo personagem.

Exercícios produzindo sons guturais e ruídos emitidos pela voz são praticados e constituem uma subtração da língua, substituem a fala e ocupam o espaço sonoro sem a intenção de informar ou narrar.



Fig. 2: Marcelo Ferreira, *CRASH, Ensaio sob a Falência* (2015), Teatro Virgínia Tamanini – SESC Glória (ES). Foto: Jussara Martins.

II. 5.5. O texto. Hipertexto. Ironia

Na Cia Urgente, os argumentos, os *insights* para a criação de roteiros, para a encenação, vêm de muitas fontes, não só literárias, mas do cinema, das artes visuais, do jornalismo. No primeiro trabalho autoral, a criação foi uma trilogia em homenagem ao cinema: *Nosferatu*, *Fahrenheit, 451* e *Metropolis*.

Playbeckett (vídeo-teatro) faz referência ao filme *Limite*, de Mário Peixoto, e o roteiro de *Um corpo que cai*, além de citar explicitamente o filme de Alfred Hitchcock, reporta-se à queda de um meteoro na Rússia em 2013, referindo-se também ao filme *Melancholia*, do cineasta dinamarquês Lars Von Trier.

Para a encenadora Maura Baiocchi do Taanteatro-SP,

O texto teatral não é mais a referência central e determinante da encenação, no lugar do discurso aparece a meditação, o ritmo, as sonoridades, o espaço. É um teatro do gesto e do movimento. Lehmann, no entanto não exclui as estéticas mais antigas: “o teatro pós-dramático é essencialmente, mas não exclusivamente, ligado ao teatro experimental, disposto ao risco artístico”. É *work in progress*, adepto da desconstrução ou dissolução das narrativas, da mistura, da simbiose de linguagens ou códigos de encenação. (BAIOCCHI, 2007).

Quando parto de uma dramaturgia específica, como foi o caso das obras de Samuel Beckett (*Fim de Partida*, *Esperando Godot* e *Dias Felizes*), encenadas pela Cia Urgente, o procedimento de adaptação do texto é a subtração de cenas inteiras, de personagens – modificando o texto original, produzindo o seu duplo. O filósofo francês Gilles Deleuze, falando do dramaturgo e encenador italiano Carmelo Bene a respeito de como trata os textos dos quais se apropria, defende que

A originalidade de Carmelo Bene está em submeter autores considerados maiores a um tratamento de autor menor para reencontrar suas potencialidades de vida e de pensamento. Ele não procede por adição, mas por subtração, amputação. (DELEUZE)

Para Deleuze, o homem de teatro não é mais autor, ator ou encenador. É um operador. E define: “[...] por operação deve-se entender o movimento de subtração, da amputação, mas já recoberto por outro movimento, que faz nascer e proliferar algo de inesperado, como numa prótese [...], um teatro de precisão cirúrgica”.

Para o professor Marvin Carlson,

Uma boa parte do teatro experimental dos anos 1960 e 1970 já era pós-dramática trinta anos antes mesmo de o termo ser cunhado, partidária de uma rejeição generalizada de textos dramáticos tradicionais e de estruturas narrativas e literárias convencionais em prol do visual e do performativo. (CARLSON, 2015)

Um procedimento fundamental, portanto, é a desconstrução teatral de textos clássicos. Isso não significa que não exista um texto, mas que pode muito bem ser chamado de texto performativo, um texto que se cria na performance. O resultado apresentado em forma de roteiro é um hipertexto com recortes e citações de poetas, intelectuais de diversas áreas, filósofos, artistas, ditos populares, gírias, às vezes escrito em forma de manifesto. O conteúdo é de crítica política e existencial, como reflexão estética sobre questões emergenciais planetárias com referências enciclopédicas e texto irônico, que se apresenta como crítica mal humorada dos fatos narrados.

Linda Hutcheon, teórica canadense, professora titular do Departamento de Inglês e Literatura Comparada na Universidade de Toronto, em seu livro *Teoria e Política da Ironia*, trata a ironia como um tropo retórico e uma forma de expressão que se tornou problemática no séc. XX. Segundo Hutcheon, “a cena da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação”. Trata-se de um acontecimento da linguagem. A ironia é usada com a intenção de parecer inteligente, por ser cheia de intencionalidade e citações de fatos que só apreende quem acompanha todo tipo de mídia, seja analógica ou digital. A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, situa-se no limite entre duas realidades e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda ao menos de imediato; escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente.

Para o filósofo austríaco Peter Oesterreich, professor honorário da Universidade de Ulm, na Alemanha, em seus estudos de retórica fundamental, observa que,

A característica geral da ironia é fazer alguma coisa ser entendida expressando o seu oposto. Nós podemos, portanto, isolar três modos separados de empregar esta forma retórica. Ironia pode se referir a 1) Figuras individuais de linguagem (*ironia verbi*); 2) modos particulares de interpretar a vida (*ironia vitae*); e 3) a existência em sua entidade (*ironia entis*). As três dimensões da ironia – tropo, figura e paradigma universal – podem ser entendidas como retórica, existencial e ontológica. (OESTERREICH, 2006).

Trata-se de um recurso de retórica que reflete minha visão de mundo e de como transfiguro a realidade em cena, mantendo humor e deboche latentes nas montagens. É também uma forma de aproximação com o público trazendo citações, *gags*, *mêmes* que circulam pelas redes sociais, misturados às falas mais filosóficas na narrativa.

II. 5.6. Artes Visuais & Audiovisuais no Discurso da Cia Teatro Urgente

Uma série de teóricos modernos encorajou a utilização de outras mídias como estratégia de subversão de textos clássicos. Essa ideia não é nada nova. Imediatamente nos remetemos à utilização de filmes e projeções por diretores como Piscator²⁷ e Brecht²⁸ para cumprir uma meta semelhante, subvertendo assim, pressupostos políticos ao invés de estéticos ou narrativos. O constante avanço da tecnologia visual do final do século XX contribuiu significativamente para a inspiração necessária para romper com a performance teatral tradicional e seus métodos miméticos ao introduzir dimensões visuais em alternância, tanto em relação ao tempo quanto ao espaço. Embora se tenha continuado a usar trechos de filmes em larga escala no trabalho de vários diretores experimentais do século XX, acrescentou-se ao campo visual uma nova dimensão de grande destaque, a introdução de vídeos ao vivo.

O professor H. T. Lehmann fala desse teatro de imagens numa posição limítrofe entre o teatro e as artes plásticas:

Com isso, a imagem habitual do teatro de texto perde ainda mais sua validade normativa e é substituída por uma prática intermediária e multimidiática aparentemente sem limites.

²⁷ Erwin Piscator (1893 – 1966) foi dramaturgo, criador do teatro documentário, diretor e produtor teatral alemão que, junto com Bertolt Brecht, foi um dos expoentes do teatro épico, um gênero que privilegia o contexto sócio-político do drama.

²⁸ Bertolt Brecht (1898 – 1956) foi dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX, seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia, o Berliner Ensemble, realizadas em Paris durante os anos 1954 e 1955. Sua *praxis* é uma síntese dos experimentos teatrais de Erwin Piscator e Vsevolod Emilevitch Meyerhold, do conceito de estranhamento do formalista russo Viktor Chklovski, do teatro chinês e do teatro experimental da Rússia soviética, entre os anos 1917 e 1926. Seu trabalho como artista concentrou-se na crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista.

Agora existem lado a lado: um teatro de imagens, que na linha da tradição da “obra de arte total”²⁹ adota todos os registros das mídias; um ritmo de percepção altamente intensificado, segundo o modelo da estética de vídeo; mera presença do ser humano, sempre lenta em termos comparativos; o jogo com a experiência do conflito entre o corpo presente e a manifestação imaterial de sua imagem dentro de uma mesma encenação. (LEHMANN,1999)

Minha formação visual vem do cinema desde a infância, quando frequentava salas de exibição em Cachoeiro do Itapemirim, minha cidade natal. Meu pai também, durante pouco tempo, projetou filmes mudos em um clube de Jerônimo Monteiro, interior do ES, onde residi, e minha mãe colecionava revistas e fotos de cinema. Mais tarde, no final dos anos 1970, na Universidade Federal do Espírito Santo, frequentei assiduamente o Cineclube Universitário, espaço de resistência cultural, no qual havia exposições e debates de filmes proibidos pela censura – vivíamos ainda sob ditadura militar. Filmes clássicos, filmes de arte europeus, de cineastas referenciais como Mário Peixoto, Luís Bunuel, Glauber Rocha, Visconti, Pasolini, Bergman, Fellini, Antonioni, Kurosawa, Robert Altman, Polanski, Fritz Lang, Fassbinder, Truffaut, Godard, Werner Herzog, dentre outros, fazem parte da minha lista, do meu *background*.

Sempre que penso num roteiro, seja a partir de literatura ou de um fato, penso primeiro na cena como imagem. Uma imagem como metáfora para a encenação. No processo de criação, trabalho com atrações na montagem, como definiu o cineasta russo Serguei Eisenstein, constituindo-se de cenas emblemáticas que pontuam a ação dramática e compõem dialeticamente a narrativa. Pode ser um objeto, uma luz, um personagem imóvel que se ocupa do espaço ou dialoga com uma ação simultânea.

A fundamental importância da História da Arte para a realização de uma obra cênica contemporânea é reconhecida na observação das obras da Cia

²⁹ *Gesamtkunstwerk*, ou, em português, obra de arte total, é um conceito estético oriundo do romantismo alemão do século XIX. Geralmente associado ao compositor alemão Richard Wagner, o termo refere-se à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas, em uma única obra de arte. Wagner acreditava que, na antiga tragédia grega, esses elementos estavam unidos, mas, em algum momento, separaram-se. O compositor criticava o estado da ópera do seu tempo, em que toda ênfase era dada à música, em detrimento da qualidade do drama.

Teatro Urgente, que se apropria de imagens significativas das Artes para construir seu discurso.

A genética de muitas cenas é constituída a partir da apreciação de obras de artes visuais. Apropriando-me dos signos visuais, das formas, dos movimentos que sugerem uma estética teatral, essas informações enciclopédicas viram gestos, posturas, cenografia/luz, figurino. Na Cia Neo-laô de Dança, em 1986, Magno Godoy criou *A Nau dos Loucos* citando a obra do artista holandês Hyeronimus Bosh, *Stultifera Navis* – no segundo capítulo narro o processo criativo dessa obra.

Em *Nosferatu* (2007), para compor a cena clássica final, quando o vampiro morde a sua vítima, recorri a uma obra do artista belga René Magritte, *La assassin menacé*, que tinha os elementos que faltavam para a estética da cena. Uma maca, um corpo, o assassino, um gramofone, que, na peça, toca uma ópera italiana cantada por Enrico Caruso.



Fig. 3: René Magritte, *L'assassin Menacé* (1927).

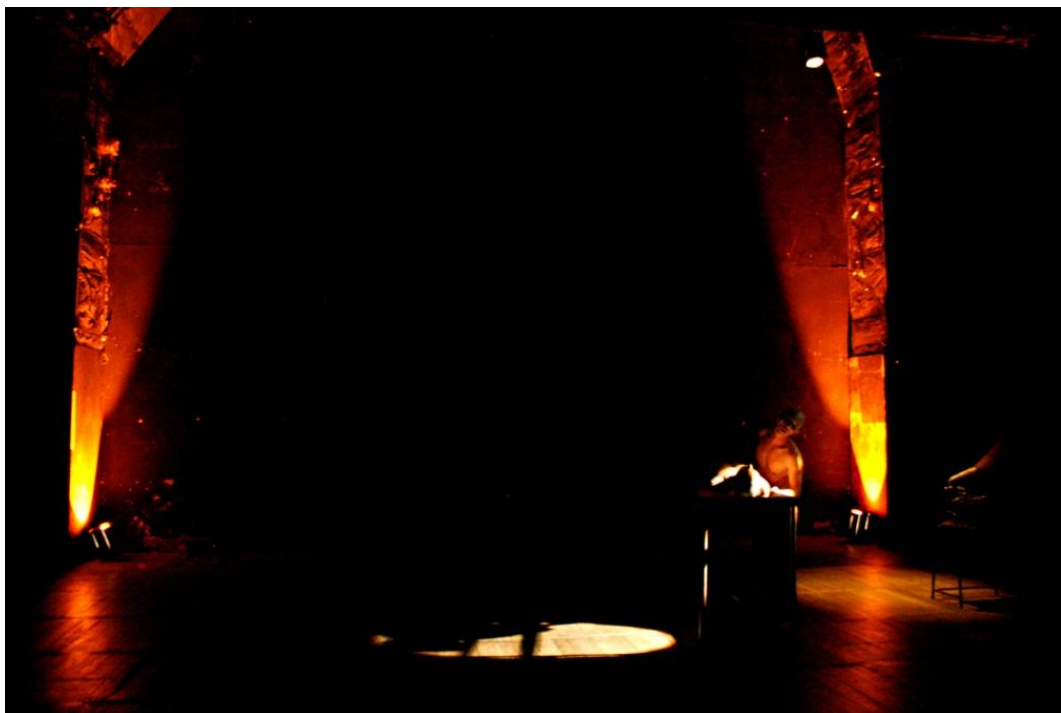


Fig. 4: Marcelo Ferreira, *Nosferatu* (2007), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

Em *Crash – ensaio sobre a falência*, a citação foi da obra de Bill Viola *Science of the Heart...* Em *Um corpo que cai*, a escultura *La nona hora*, do artista italiano Maurizio Catellan, é revisitada – o processo criativo está descrito no terceiro capítulo.

Ao alterar o campo de verdade histórica onde essas obras referenciais das artes visuais se constituíram, a Cia Teatro Urgente oferece novas formas de apreciá-las caracterizando um Teatro Visual.

Outra experiência foi gravar em vídeo a performance *Playbeckett* (2011), tendo como locação a lagoa de Interlagos em Vila Velha/ES. A montagem para palco, que estreou no Teatro Universitário em junho de 2011, alternava atores ao vivo, porém estáticos e mudos, com textos falados em *playback* e cenas em vídeo. Essa obra foi contemplada pela Lei de incentivo cultural Rubem Braga, da Prefeitura de Vitória, gravada em preto e branco, fazendo referencia ao filme *Limite*, de Mário Peixoto³⁰, mantendo um estado de potência, uma intensidade

³⁰ Mário Peixoto (1908 – 1992) foi um cineasta, roteirista e escritor brasileiro, autor do romance *O inútil de cada um* (1984), *Outono - Jardim petrificado* (roteiro), *Escritos sobre Cinema* (2001) e *Poemas de Permeio com o Mar* (2002). O seu filme *Limite* é considerado um dos clássicos mais importantes do cinema brasileiro.

na atuação, possibilitando ao ator/performer uma experimentação fora do palco, em *site specific*, uma sensação do ambiente real no qual ocorre a narrativa.



Fig. 5: Allan Nobre e Eduardo Moraes, *Playbeckett* (2011). Foto: Raphael Newman.

II. 5.7. O som

Segundo o professor Lehmann:

A dramaturgia visual em geral acompanha a sonora no teatro pós-dramático. Ela não precisa ser organizada exclusivamente de modo imagético, pois se comporta, na verdade, como uma espécie de cenografia expandida que se desenvolve numa lógica própria de sequências e correspondências espaciais, sem subordinar-se ao texto, mas projetando no palco uma trama visual complexa como um poema cênico. (LEHMANN, 1999, p.133)

A Cia Urgente trabalha com atmosferas sonoras que acompanham a narrativa. Usam-se efeitos e trilha especialmente composta e músicas de compositores significativos.

A trilha, a base sonora, interfere nas cenas promovendo ruídos, ranhuras e às vezes impossibilitando a audição do que está sendo falado ao vivo.

O silêncio é utilizado como recurso para estender a apreciação da cena. Após efeitos, ruídos e música em cenas muito impactantes, o silêncio chama a

atenção para a respiração dos atores, para a obra/objeto e/ou ator que está colocada em suspensão na frente do público – tratado como se observasse numa galeria de arte, não só contemplando, mas às vezes imerso na cena performativa.

O trabalho de pesquisa e criação sonora é feita em parceria com Raphael Newman, formado em Radio e TV pelo Centro Universitário FAESA/ES, e é *sound & vídeo designer* da Cia Urgente desde sua fundação, em 2003.

II. 5.8. Cenografia e Figurinos

Nas práticas de montagem pós-dramáticas no que se refere ao espaço cênico, o palco tradicional/italiano se amplia com o uso de cenografia virtual, com cenas em vídeo para compor a diegese³¹.

Em 2013, tive uma primeira experiência com o uso do *videomapping*, técnica que consiste na projeção de vídeo em objetos ou superfícies irregulares, tais como estruturas de grandes dimensões, fachadas de edifícios e estátuas – cuja projeção pode ser feita a 360°. Através da utilização de um *software* especializado, os objetos de duas ou três dimensões são formados virtualmente e, a partir dessas informações, o *software* interage com um projetor para adaptar qualquer imagem à superfície do objeto escolhido.

³¹ Conceito de narratologia, estudos literários, dramáticos e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa – o mundo ficcional, a vida fictícia –, à parte da realidade externa de quem lê – o chamado mundo real ou vida real. O tempo diegético e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor.



Fig. 6: Cartaz de *Mefisto* (2013). Designer Gráfico: Ana Lúcia Ferreira.

Na montagem de *Mefisto*, de Klaus Mann³², a metáfora é a cabeça de um artista vendida ao sistema – aos nazistas. Gravamos uma cabeça de manequim suspensa por um fio de nylon contra um fundo preto. A imagem criada produziu a ilusão de 3D, com várias cabeças que giravam e foram projetadas nas paredes e no teto do Teatro Carlos Gomes, em Vitória.



Fig. 7: *Mefisto* (2013), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

Numa outra cena, é projetado um túnel por onde o personagem entra, como se estivesse dentro do Palácio Anchieta. Na cena do pacto de sangue entre Fausto e Mefisto, o sangue escorre pela parede.

³² Klaus Mann (1906 – 1949) foi um escritor alemão, filho do também escritor Thomas Mann. Ficou conhecido, sobretudo, pelo romance *Mephisto*, em que retrata a vida de Gustaf Gründgens, um ator alemão que foi casado com sua irmã Erika Mann. Gründgens permaneceu na Alemanha após a chegada ao poder de Adolf Hitler, em 1933, e se tornou um emblema cultural do novo regime, desempenhando o papel de Mefisto no “Fausto” de Goethe, uma das obras culturais que os nazistas mais apreciavam, e uma das poucas peças de teatro que eram representadas na Alemanha Nazi.



Fig. 8: Marcelo Ferreira, *Mefisto* (2013), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

Ao final, há uma instalação com uma gota de sangue pingando, em vídeo, sobre um volumoso veludo vermelho colocado no palco, formando uma poça de sangue.



Fig. 9: *Mefisto* (2013), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

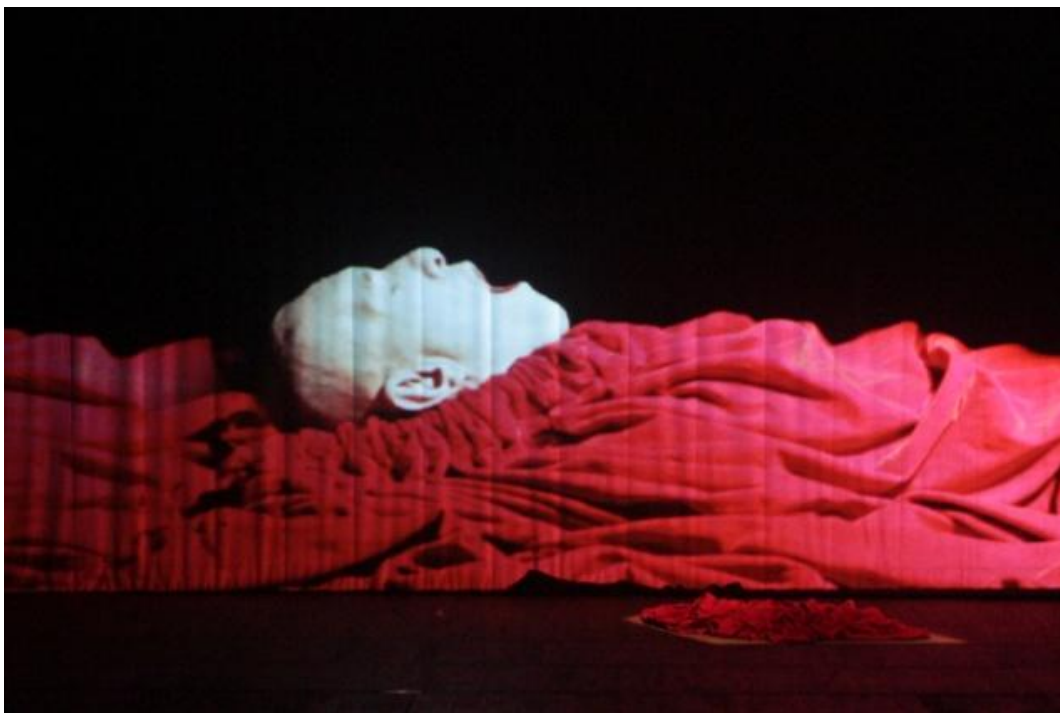


Fig. 10: Marcelo Ferreira, *Mefisto* (2013), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

Em 2014, usei *videomapping* também na montagem de *Um corpo que cai*, que relato no ultimo capítulo dessa dissertação como estudo de caso.



Fig. 11: Marcela Cavallini, Marcelo Ferreira e Ivny Matos, *Um corpo que cai* (2014), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

Nos cenários e figurinos, adota-se o anacronismo ao misturar elementos de várias épocas na mesma ambientação. A iluminação sempre conta com

refletores recortando as cenas e com o uso do *blackout* prolongado entre as cenas, como se fossem as pausas, característica das peças de Samuel Beckett. Luz e sombra são acentuadas remetendo aos filmes expressionistas alemães do início do séc. XX e as imagens em vídeo e fotografia funcionam como cenários, reforçando os signos teatrais. Não é por acaso que conceitos vindos das artes plásticas, da música e da literatura são apropriados para caracterizar o teatro pós-dramático.

Em algumas montagens do Teatro Urgente aparecem figurinos criados por Magno Godoy, do pequeno e rico acervo que mantenho de suas peças, como as camisolas longas na frente e curtas atrás, que foram refeitas para a versão de *Stultifera Navis* (2010), uma estética que perpassa o processo criativo e insere-se como marca que quer prolongar-se no tempo pelas citações e apropriações que são feitas.



Fig. 12: Marcela Cavallini, *Stultifera Navis* (2010), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

Na caracterização dos personagens, a maquiagem usada também reflete a estética expressionista, realçando os olhos com sombra e lápis preto, deixando a pele às vezes uniforme, às vezes manchada pelo uso do *pan-cake*, base branca muito usada em teatro.



Fig. 13: Marcelo Ferreira, *Metropolis* (2009), Teatro Cacilda Becker (RJ) (camarim). Foto: Anderson Café.

Não trabalho muito com desenho e confecção dos figurinos devido à falta de recursos financeiros e projetos aprovados nos poucos editais e leis de incentivo que temos atualmente no Espírito Santo, mas a pesquisa se faz em brechós, bazares, lojas de adereços e de outros materiais. Uso objetos que tenho em casa: cadeira, mesa, abajur, escada, bacia, balde, aspirador de pó, secador de cabelo e outros do acervo que já entraram em montagens e que reaparecem em outras, como, por exemplo, uma torre de petróleo em miniatura usada no musical *Cabaret Affair*(1998), de Magno Godoy, e depois usada em *Plugged, Ensaio sobre Dias Felizes* (2016), da Cia Urgente. Utilizo também uma cadeira de tortura que estive em *Nosferatu*, depois em *Fahrenheit, 451*.

Figurinos, cenografia e elementos cênicos circulam pelas montagens definindo um procedimento de *work in progress*. O que poderia ser limitação – a falta de orçamento – transformou-se em estilo.

III. GENEALOGIA DO TEATRO URGENTE

Nossa plateia é o tempo... e está de casa cheia.

Magno Godoy

III.1. Magno Godoy e a Cia Neo-laô de Dança

Trabalho com teatro e dança desde 1980, quando ainda era graduando em Comunicação na Universidade Federal do Espírito Santo. Conheci Magno Godoy cursando a disciplina História da Cultura. Magno já escrevia, dirigia e atuava em Artes Cênicas dentro e fora da Universidade e também como artista visual. Ele foi o mestre que me iniciou no teatro e na dança.

Na UFES, descobri o teatro assistindo e depois participando das Mostras de Teatro que aconteciam como parte da política cultural desenvolvida na Sub Reitoria Comunitária. Todos os Centros Acadêmicos mantinham grupos e participavam dessa mostra, de onde emergiram artistas como Elisa Lucinda, Marta Baião, Magno Godoy, Renato Saudino, Alcione Dias, Rômulo Musiello, Creso Filho e Tião Sá, dentre outros. A primeira peça que vi e que mudou radicalmente minha concepção de teatro foi *Bumba meu bucho: quando a fome vira folclore* (1978), do Grupo Phantasias de Açúcar, formado por Magno Godoy, Elisa Lucinda, Margareth Taquetti, Zanandré Avancini, Hugo Brandião e Jane Fiorini. A peça ganhou melhor espetáculo naquele ano e é citada no livro do Oscar Gama. Tratava-se de uma visão pós-tropicalista do Brasil dos tempos da ditadura, cheio de referências e citações, numa construção contemporânea de teatro, inédita e revolucionária – uma experiência marcante que me motivou a seguir uma carreira teatral depois de graduado.

Em 1980, numa das últimas Mostras de Teatro, estreei, junto com Magno Godoy, *Universus Sancty di Spirits Federalis*, peça escrita em parceria que satirizava a universidade e aproximava-se da linguagem do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Rio de Janeiro – de Perfeito Fortuna, Hamilton Vaz Pereira e Regina Casé. O espetáculo foi considerado o melhor daquele ano pela crítica do jornal A Gazeta que cobria a Mostra e ganhei prêmio como melhor ator.



Fig. 14: Marcelo Ferreira, Jornal A Gazeta do dia 2 de Dezembro de 1980.

O Grupo Blululululum, título dadaísta que confirmava a anarquia artística em cena, foi criado para essa montagem e se manteve atuante após a Mostra de Teatro em curta temporada no Cineclube Universitário com sucesso de público. O Grupo foi reduzido e passou a se chamar Opus Tupiniquim, do qual faziam parte Carlos Délio da Silva Ferreira, jornalista e ex-secretário de Cultura de Cariacica/ES, e Paulo Fernandes, bailarino e coreógrafo que mantém atualmente sua Cia Enki de Dança, em Vitória. A artista plástica Adriana Velo participou como atriz e figurinista da montagem de *El Gran Nanica Circo*, tendo

recebido o prêmio de melhor figurino no Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto/SP, em 1982.



Fig. 15: Marcelo Ferreira e Saint Claire, *El Gran Nanica Circo* (1982), Teatro Carlos Gomes. Foto: Acervo pessoal.

Nos anos 80 do séc.XX, uma casa no alto do Morro do Quadro, na Vila Rubim, bairro tradicional de Vitória, se transformou num centro de pesquisa e residência, onde Magno Godoy e eu nos fixamos para uma reclusão criativa. Foi uma fase repleta de aulas de dança, ensaios, leituras e apresentações em Festivais e Mostras locais e nacionais.

Na Vila Rubim, as aulas e ensaios aconteciam diariamente, seguindo cronograma rígido. Em alguns ensaios contávamos com a presença do psicanalista Zanandré Avancini, que propunha temas e argumentos para pesquisa e encenação. Numa delas, Magno sintonizou uma tevê portátil em preto e branco num canal fora do ar e usou o ruído como trilha sonora, remetendo às experimentações de John Cage e Walter Smetak³³. Vestindo

³³ Walter Smetak (1913 –) é músico violoncelista, compositor, inventor de instrumentos musicais, escultor e escritor. A dificuldade de trabalho e a iminência da guerra o fizeram abandonar a Europa. Em 1957, foi convidado pelo compositor alemão Hans Joachim Koellheutter a ir para Salvador, para integrar os Seminários Livres de Música, parte do ambicioso projeto do reitor da Universidade Federal da Bahia de criar um núcleo de excelência em artes e humanidades, que teria um papel fundamental no surgimento do movimento tropicalista. Lá, Walter Smetak iniciou pesquisas microtonais inspiradas pela

uma saia branca, um lençol amarrado, aludindo a um misto de samurai e mãe de santo, incorporava um xamã multicultural. Emergiram desse contexto alguns dos elementos e o *insight* que o levou à performatividade das iaôs – os recém iniciados no Candomblé –, anos depois, com a criação da dança *Neo-Iaô* a partir de trabalho colaborativo com os dançarinos do grupo. A busca era por uma dança contemporânea brasileira.



Fig. 16: Magno Godoy, *Hibernatus* (1994), Teatro José Carlos de Oliveira. Foto: Acervo pessoal.

Na sala de dança de D. Edith Bulhões, anexa ao Teatro SCAV, na Avenida Beira-Mar em Vitória – demolidos para dar lugar a um edifício da burocracia pública –, experimentavam-se novas formas de interpretação e de montagem cênica. Num dos ensaios, Magno chegou de cabelo raspado com máquina zero. Uma provocação para algo novo que urgia acontecer, uma iniciação.

A contemporaneidade expressa pela Cia Neo-Iaô revelava-se como um acontecimento, da ordem do devir, com um discurso cênico apoiado em referências da dança *butoh* japonesa, candomblé, artes visuais, literatura e cinema. A Cia rompe com as tradições do balé clássico e da dança moderna na dança capixaba, praticada nas academias e Grupos de Dança. Magno foi

teosofia, e começou a construir instrumentos musicais com materiais inusitados, como tubos de pvc, cabaças e isopor.

precursor da dança contemporânea no Espírito Santo, citado em *História da Dança: Evolução Cultural*, de Eliana Caminada/RJ.

III. 2. Índices da Poética Neo-laô

A configuração estética, a movimentação e a dramaticidade tinham como premissas a nudez em figuras andróginas – trabalhadas com o uso de emplasto ao invés de tapa-sexo –, cabeças e sobrancelhas raspadas, corpos depilados. Para o figurino, foram criadas camisolas longas como se fossem peles, feitas de fardos de malha, compridas na frente e curtas atrás, devido aos movimentos em retrocesso nos quais, andando sempre para trás, caracterizava-se de forma significativa uma incorporação que aludiria às giras dos rituais de candomblé. Um gestual expressionista, e a identificação com a possessão no candomblé, refletiram-se numa matriz corporal, com apropriações da dança *butoh* e procedimentos próprios de ritmo e de tempo, trabalhando sobre a hesitação em cena, alternando movimentos frágeis e viris, lentidão e mudanças bruscas de ritmo, parando em posturas de composição física exigente. Mãos retorcidas dificultando o ato, punhos funcionando como mãos em negação ao ato. Uma máscara facial fixa, catatônica, com o olhar sempre mirando o infinito, hipnotizado. *O Grito*, obra expressionista do artista norueguês Edvard Munch, é uma referência, assim com as gravuras de Kathe Kollwitz, artista alemã.



Fig. 17: Kathe Kollwitz, *The Widow II* (1922).

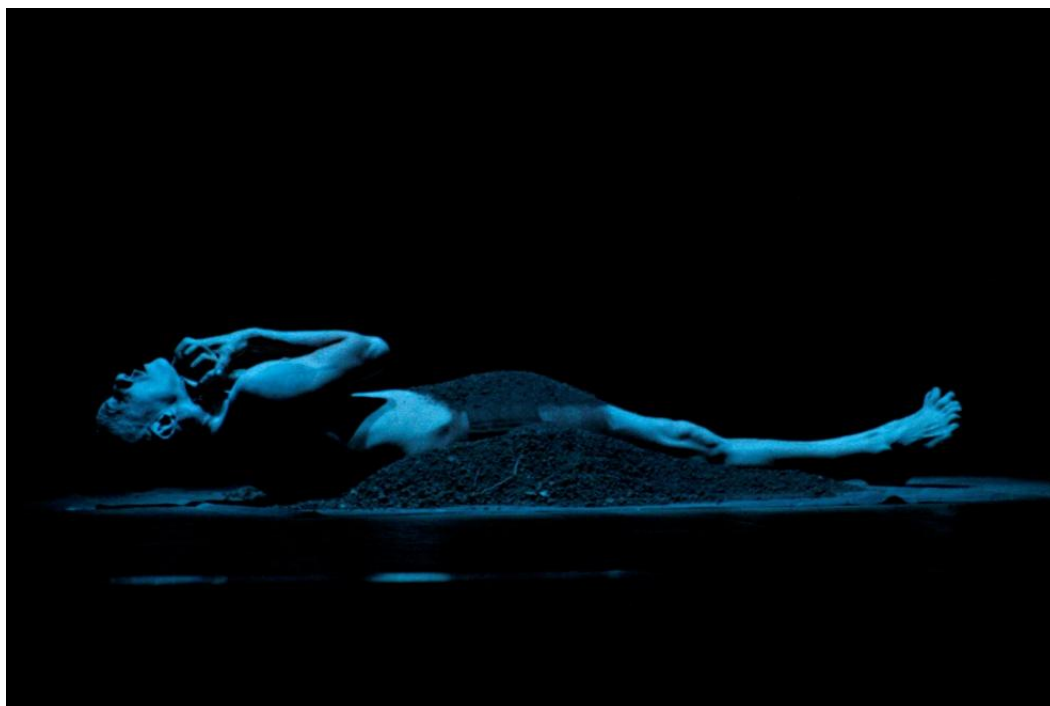


Fig. 18: Marcelo Ferreira, *Nosferatu* (2007), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

Uma teatralidade corporal em sintonia com o teatro de Grotowski, de Antonin Artaud, onde o ator é o personagem, sem distanciamento, e sua presença cênica, seu carisma, marca a intensidade da cena. Não se representa, mas se vive a cena, como num ritual.

Na Oficina Internacional de Dança Contemporânea, que ocorreu em Salvador em 1986, conhecemos a musicista Jocy de Oliveira, paranaense e residente no Rio de Janeiro, um dos ícones da música contemporânea brasileira, conhecida internacionalmente e que teve como parceiros o compositor russo Igor Stravinsky, o americano John Cage e o francês Olivier Messiaen, de quem gravou a obra completa em piano. Por meio de um intercâmbio, começamos a usar suas composições eletroacústicas e participamos como bailarinos e figurinista de sua ópera *Fata Morgana*, que estreou no Teatro Municipal de São Paulo, em 1991. O compositor e maestro Jaceguay Lins, pernambucano radicado em Vitória, compôs também especialmente para Cia Neo-laô, seguindo essa tendência eletroacústica para dois espetáculos: *Voodoo* (1996) e *Cangaço* (1998).



Fig. 19: Tadeu Schneider, Magno Godoy e Marcelo Ferreira, *Voodoo* (1996), Centro Cultural Banco do Brasil (RJ).
Foto: Rejane Carneiro.

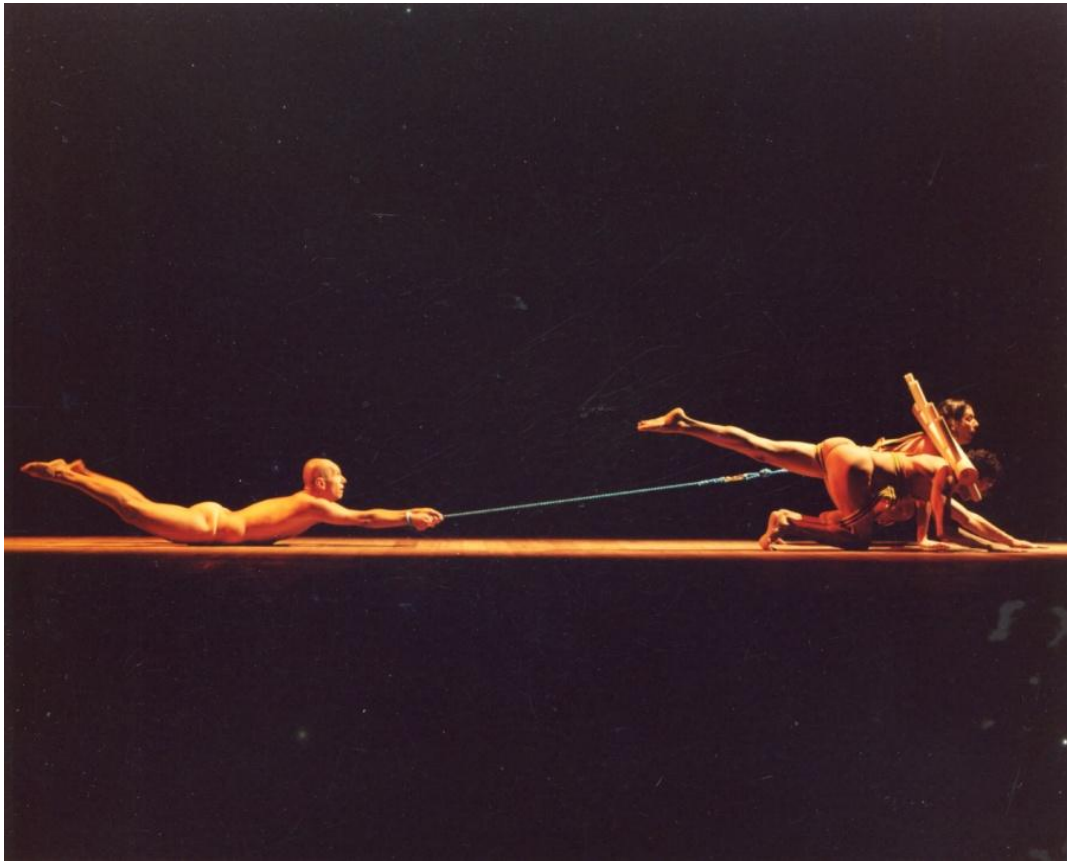


Fig. 20: Marcelo Ferreira, Magno Godoy e Tadeu Schneider, *Cangaço* (1998), Teatro Carlos Gomes. Foto: Caliari.

O uso da música tem uma função evocativa de criar uma atmosfera de estranhamento para a cena, sendo que os movimentos concebidos nesses trabalhos não eram coreografados, mas elaborados, testados nos ensaios e improvisados em tempo real nas apresentações. Muitas vezes, os ensaios ocorriam sem música e a trilha só entrava nos ensaios finais. Os dançarinos compunham suas cenas sem som, em grande parte da montagem. Composições eletroacústicas foram usadas em quase todo repertório da Companhia, que também usava os concertos para órgão de Bach.

Algumas obras da Cia Neo-iaô foram revisitadas pela Cia Teatro Urgente e as peças do maestro Jaceguay Lins, que não faziam parte das montagens originais, foram inseridas em trabalhos como *Stultifera Navis* (2010) e *Via Sacra* (2010).



Fig. 21: Marcelo Ferreira em *Via Sacra* (homenagem a Magno Godoy) (2010), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

Magno Godoy escreveu um projeto de pesquisa intitulado “Neo-iaô: O Expressionismo cósmico dos mitos da humanidade”, mas não o defendeu na academia. Um fragmento desse texto está no programa de estreia de *Stultifera Navis* (1986), no qual fala de sua proposição artística:

Com base na depressão da miséria do Terceiro Mundo, e a partir de uma configuração futurista das “iaôs” do Candomblé e dos efeitos de uma radiação nuclear, a dança “Neo-iaô” é o resultado de uma performance minimalista que toma da hesitação e da incerteza da técnica *butoh* de Kazuo Ohno um maior sentido de recuo em recusa ao movimento, trabalhando sobre a negação e o medo num retorno profundo ao nosso remoto passado cósmico, aos nossos intergalácticos ancestrais, antes da eclosão do planeta e da concepção da vida. O dançarino troca o desenvolvimento econômico pela essência, rompe as ligações de progresso com o futuro, contém os desejos, estabelece a degradação e a bestialidade, e vive as impossibilidades e carências, trazendo à luz uma virilidade frágil e andrógina. Busca a salvação por uma luz distante no infinito cósmico, como sinal de uma civilização extraterrena, a milhares de anos luz além.

A concepção estética tem uma atmosfera de sonho e ritual como no teatro “Nô” e no Candomblé, onde os dançarinos desfilam como flagelos, um iconograma lunático e catastrófico da miséria do Terceiro Mundo, como as destruições de uma guerra nuclear, o final dos tempos, o buraco negro, o vazio.

O que era uma condição tornou-se estilo. Com a ausência do sexo feminino no grupo, o Opus Tupiniquim incorporou a característica dos “onnagatas”³⁴ do teatro Kabuki [...]. (GODOY, 1986)



Fig. 22: Marcelo Ferreira e Magno Godoy, *Via Láctea* (1987), Teatro Dulcina (RJ). Foto: Carla Falce.

O professor e doutor em Comunicação e Cultura/UFRJ, João Barreto, acompanhou a trajetória da Cia Neo-laô desde o começo. Seja como jornalista ou como pesquisador interessado no discurso da Cia, aponta índices dessa proposição artística:

Quem são essas pessoas do futuro que, andando de costas, chegam até nós? Quem são esses artistas que, colhendo em sua caminhada um tempo louco, derramam no presente uma duração repleta de estranheza? Para não encenar espaços de repetição, artistas com urgência criam em seus espetáculos pequenas inscrições de diferença, misturando mídias, dançando no palco das tradições e suturando as referências mais dispersas. O que não seria repetição em arte? Movimentos altamente destrutíveis, modulações terríveis, dissoluções do ator, do gesto e do próprio teatro, para encontrar na experiência estética uma variação do êxtase e da redenção [...]. (BARRETO, 2004)

E continua:

A dança é um design e a coreografia questiona até o entendimento da dança como movimento ritmado, introduzindo

³⁴ Atores masculinos que desempenham papéis femininos no teatro japonês Kabuki.

síncopes, rupturas, torções e arritmias, como as consagradas caminhadas para trás. E ainda retorcendo tradições das danças orientais, principalmente o *Butoh*, o *Kabuki* e o *Nô*. (BARRETO, 2004)

III. 3. Kazuo Ohno e a Dança *Butoh*

Em 1986, o jornal Folha de São Paulo publicou uma matéria de capa no caderno Ilustrada, com foto de meia página em preto e branco do bailarino Kazuo Ohno, mestre da dança *butoh*, que chegava ao Brasil para sua primeira visita.

No SESC Anchieta, onde Ohno se apresentou em abril de 1986, Magno Godoy, o psicanalista Zanandré Avancini e eu assistimos à obra *Admirando La Argentina* – La Argentina se refere ao pseudônimo de Antonia Mercé, bailarina espanhola homenageada por Kazuo Ohno.



Fig. 23: Kazuo Ohno, *Admirando La Argentina* (1986), Teatro SESC Anchieta (SP). Foto do Programa.

Ouve-se *Toccata e Fuga*, de Bach, e uma personagem levanta-se no meio da plateia. O bailarino, então com 80 anos, dirige-se ao palco, vestido como uma dama de negro, com xale e chapéu enfeitado com flores, maquiagem branca como uma máscara do teatro *Nô*. Um tempo hesitante em sua movimentação. Não há linearidade. Nada coreografado, mas criado em tempo real a partir de uma vivência desses movimentos incorporados como linguagem, incluindo o acaso, a hesitação ao executá-los, mas também uma predeterminação. Kazuo Ohno fala de sua experiência no palco:

De maneira nenhuma, pode-se dizer que não haja nada num palco vazio, num palco que se pise de improviso. Pelo contrário, existe ali um mundo transbordando de coisas. Ou melhor, é como se do nada surgisse uma infinidade de coisas e de acontecimentos, sem que se saiba como e quando. (OHNO, 1986).

Ushio Amagatsu, diretor do grupo de *butoh* Sankai-Juku, ensina: “O *butoh* é mais uma tentativa de articular a linguagem corporal do que transmitir alguma ideia e visa proporcionar a cada espectador uma viagem particular ao seu mundo interior” (AMAGATSU).

A dança *butoh* tem o gestual expressionista no seu DNA. Nesse sentido, nos anos 1930, Kazuo Ohno inicia seus estudos de *Neue Tanz* – Nova Dança – influenciado pela mensagem humanística da dança expressionista dos alemães Harald Kreutzberg³⁵ e Mary Wigman. Takaya Eguchi³⁶, discípulo de Wigman, era o professor de Kazuo Ohno e um dos precursores da dança moderna no Japão. Ohno, quando dança *Admirando La Argentina*, traz também movimentos da dança flamenca nos punhos e mãos retorcidas.

³⁵ Harald Kreutzberg (1902 – 1968) foi um dançarino e coreógrafo alemão, treinado na Escola de Ballet de Dresden, e também estudou dança com Mary Wigman e Rudolf Laban. Começando seus estudos em 1927, ele apareceu em peças dirigidas por Max Reinhardt e, em 1929, foi para a cidade de Nova York com Reinhardt. Visitou os EUA, Canadá e Europa com a dançarina Yvonne Georgi. Seus balés combinavam o drama e o humor, com ênfase em cenas inventivas.

³⁶ Takaya Eguchi (1900 – 1977) foi um dançarino japonês, um dos pioneiros da dança moderna no Japão, ao lado de dançarinos como Takata Masao e Takata Seiko, Baku Ishii e Michio Ito. Com sua esposa, Miya Misako, estudou de 1931 a 1933 com Mary Wigman, em Dresden. Ele organizou uma associação de dançarinos no Japão e publicou revistas de dança moderna. Seus alunos incluíam Kanai Fumie, que se tornou seu assistente, Masumara Katsuko e Kazuo Ohno.

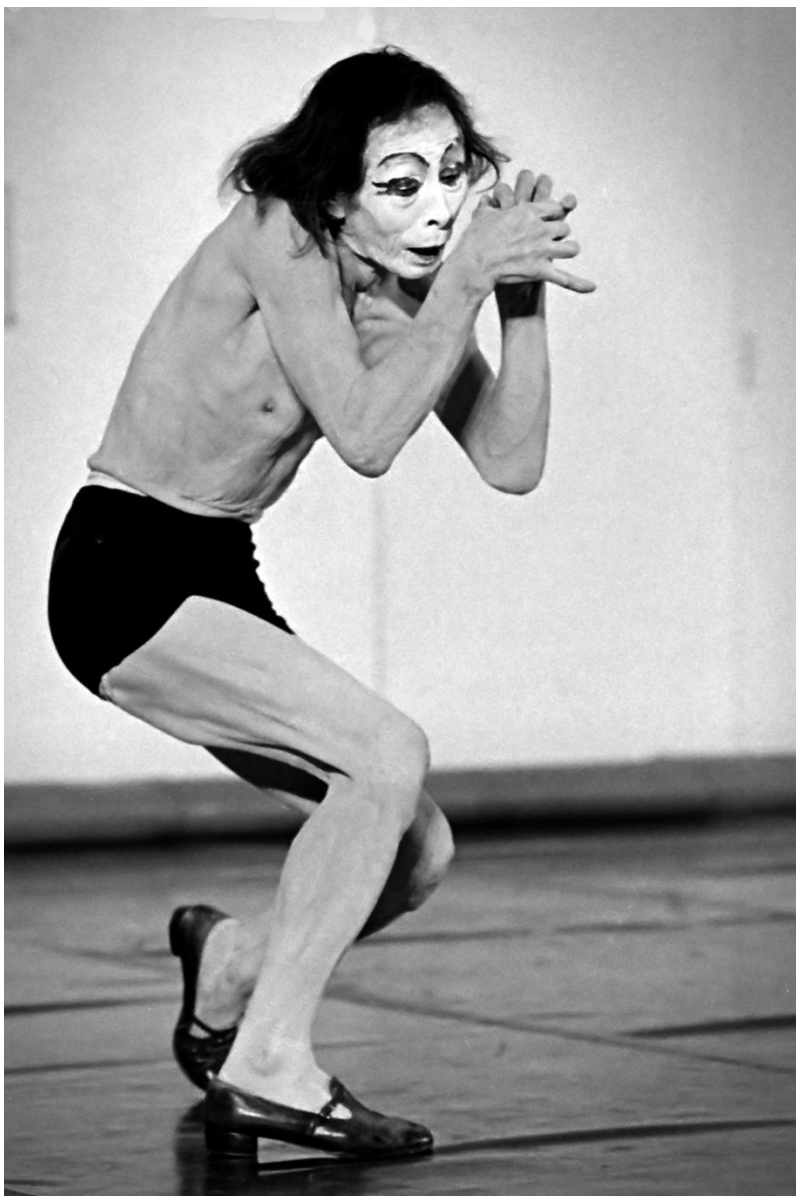


Fig. 24: Kazuo Ohno, *Admirando La Argentina* (1986), Teatro SESC Anchieta (SP).

A performer e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, Maura Baiocchi, que estudou com Kazuo Ohno, fala da origem do *butoh*:

Com a dança *butoh*, os japoneses, além de se apropriarem de técnicas ocidentais, conseguiram produzir uma linguagem gestual totalmente nova e ancorada na complexa contemporaneidade de seu país. Uma contemporaneidade nascida de, pelo menos, dois fatos marcantes, a experiência traumática da destruição atômica de Hiroshima e Nagasaki e o conflito entre o modo de vida ocidental ultramoderno e uma cultura milenar como a do Japão. (BAIOCCCHI, 2007, p.42)

A experiência vivida ao presenciar Kazuo Ohno reforçou as pesquisas que a Cia de Dança Neo-laô realizava em Vitória, e que repercute hoje na poética do Teatro Urgente. A performance se torna mais presença do que

representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação.

Magno Godoy, na estreia de *Stultifera Navis*, abria o programa com o solo *Admirando Kazuo Ohno*, com a *Toccata e Fuga* de Bach e figurino cubista criado por ele e pintado pelo artista plástico e ex-professor da UFES, Paulo César Henriques Jeveaux.

III. 4. Performance em Vídeo

As décadas de 1980 e 1990 foram de difusão da Companhia Neo-Iaô pelo Brasil e América Latina, para apresentações e gravações de vídeo-dança.

A partir de 1986, inicia-se uma excursão por alguns dos melhores teatros do Brasil: Teatro Castro Alves/Salvador, Teatro Nacional de Brasília, Teatro Guaíra/Curitiba, Palácio das Artes/BH, Teatro Villa Lobos/Rio, Teatro SESC Pompeia/SP, Teatro Dulcina/RJ, Casa de Cultura Laura Alvim/RJ, além de participações em óperas e encenações da musicista Jocy de Oliveira, no Teatro Municipal de São Paulo, Museu de Arte Moderna/RJ e Casa França-Brasil/RJ. Na América Latina, as apresentações ocorreram em Buenos Aires, no Centro Cultural San Martin, e a gravação do vídeo dança *Via Sacra* se deu nas ruínas de Tiwanaku, em La Paz/Bolívia.

A obra *Via Sacra* relata a peregrinação de um sacerdote por templos significativos da formação da cultura latino-americana. Locações também em Ouro Preto/MG, na Igreja do Pilar e São Francisco, e na Catedral de Brasília/DF.

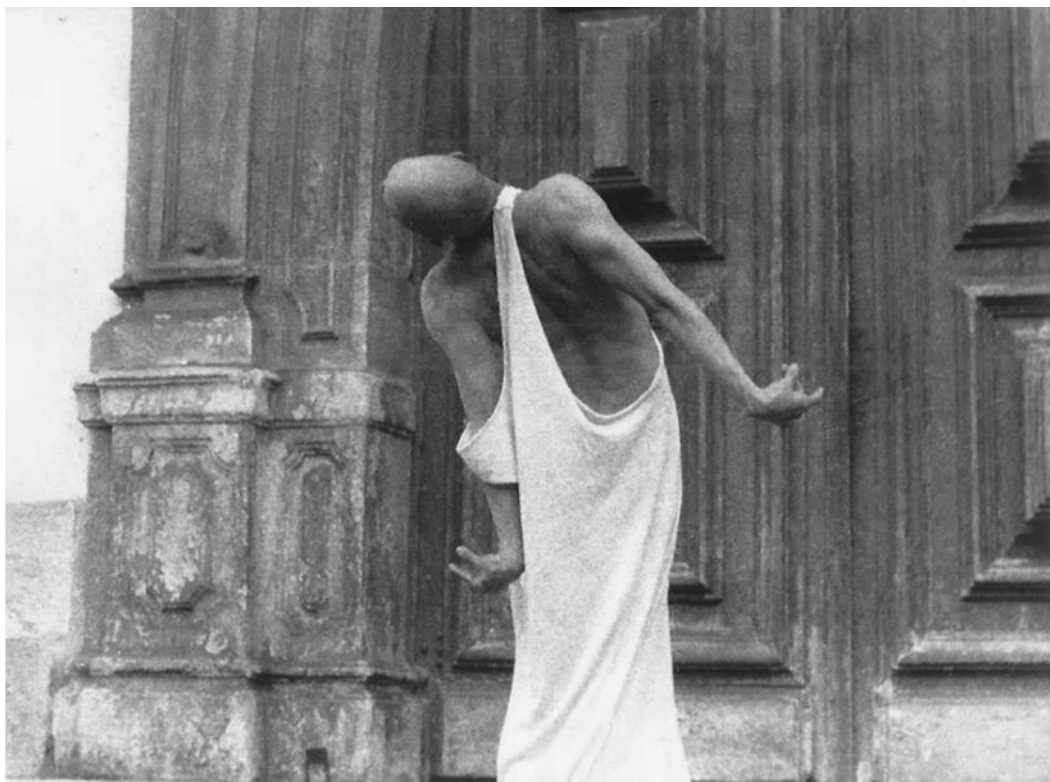


Fig. 25: Magno Godoy, *Via Sacra* (1987), Igreja do Pilar (MG).

A Cia Neo-laô participou da Mostra de *Butoh* e Teatro de Pesquisa em São Paulo e Brasília, em 1995 – mostra que reuniu bailarinos de *butoh* do Japão, Alemanha e Brasil –, a convite da dançarina e diretora Maura Baiocchi. Nessa mostra, Maura lança o livro *Butoh: Dança Veredas D'Alma* e inclui uma foto de *Via-Láctea* da Cia Neo-laô.

Magno Godoy foi também precursor do vídeo-dança no Espírito Santo. O primeiro, *Criação do Homem*, teve como locação as dunas de Itaúnas, Município de Conceição da Barra/ES, em 1991. A música foi cedida pela compositora Jocy de Oliveira e a estreia aconteceu no Teatro Carlos Gomes com a presença da musicista. Vídeo e dança em tempo real interagiam na performance que usava um projetor deslizando em *travelling* num trilho instalado no proscênio do palco. As imagens apareciam numa tela à direita do palco, passavam pelo ciclorama no fundo e projetavam-se também nos corpos dos bailarinos em outro ponto do palco.

Em 1992, *Ultimo Jesuíta*, que contou com o patrocínio da Lei Rubem Braga, da Prefeitura de Vitória, foi gravado nas Cataratas do Iguaçu (Brasil e Argentina), nas ruínas da Reducion de Jesus, no Paraguai e ainda em locações

no Campus da UFES – onde foi reconstituído um cemitério dos índios guarani, com terra vermelha, urnas de cerâmica, ossos, esqueletos, chuva e neblina artificiais – e na Igreja dos Reis Magos, em Nova Almeida/Serra-ES. O vídeo recebeu Menção Honrosa no 5º Festival Vitória Cine Vídeo em 1997.

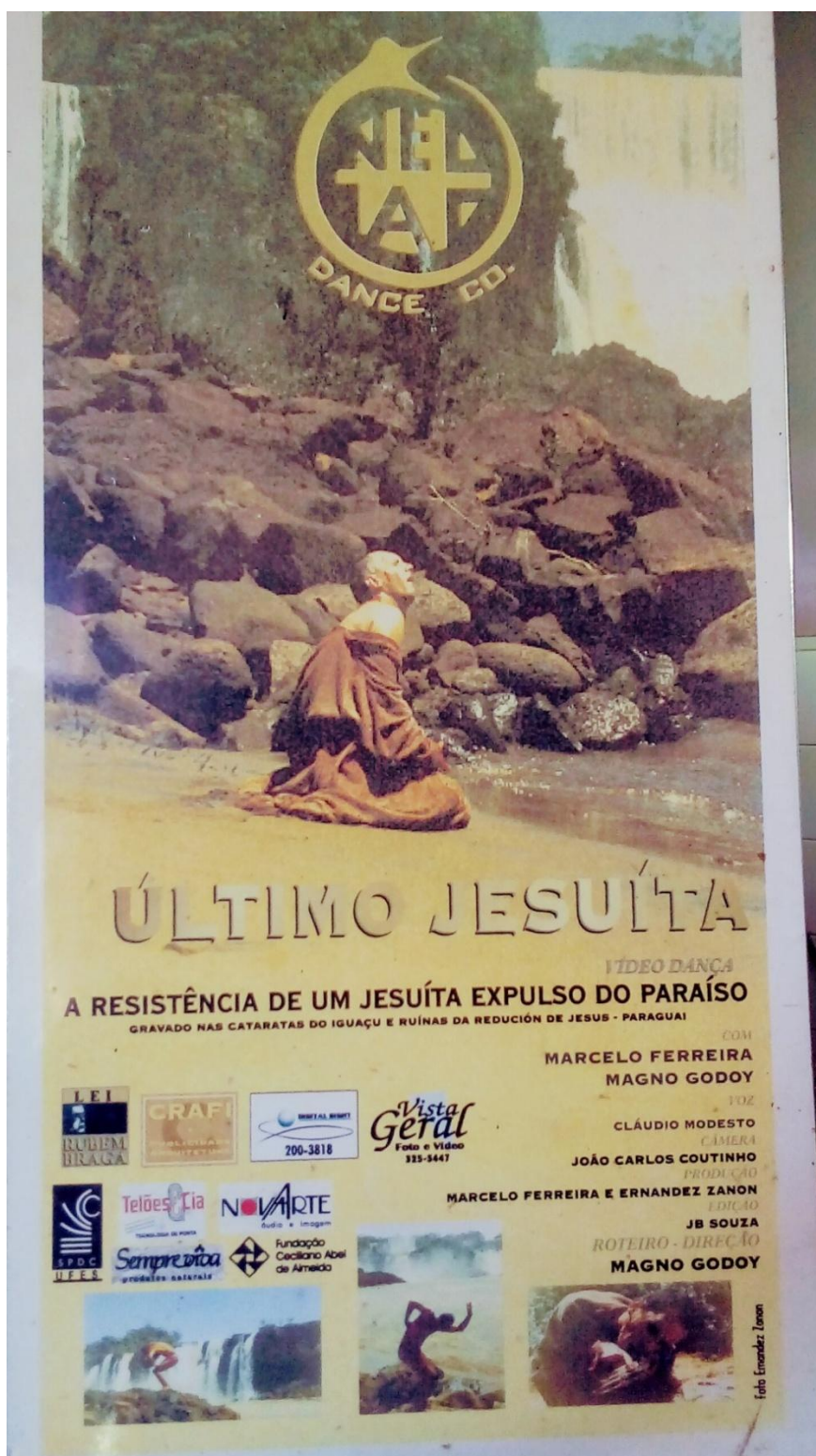


Fig. 26: Cartaz de *Último Jesuíta* (1992). Design gráfico: Ana Lucia Ferreira.

Em 1999, *Quitungo*, vídeo-dança em homenagem ao folclorista capixaba Hermógenes da Fonseca³⁷. A instalação de uma roda de farinha em tamanho original, réplica de uma antiga roda da família do pesquisador, foi montada no palco do Teatro José Carlos de Oliveira, no Centro Cultural Carmélia, em Vitória. Cenas externas foram gravadas em Conceição da Barra, com a participação de um grupo de Ticumbi³⁸.



Fig. 27: João Carlos Coutinho (câmera) Magno Godoy, Ernandes Zanon Guimarães (produtor) e Sancler Rosetti (contra regra) Montagem de *Quitungo* (1999), Caderno AT2, Jornal A Tribuna – ES, 2 de janeiro, página 4. Foto: Zanete Dadalto.

³⁷ Hermógenes da Fonseca (1916 – 1996) foi um dos mais dedicados estudiosos e divulgadores da cultura popular no Espírito Santo. Mestre Armojo, como era conhecido, apesar de formado em Contabilidade e Direito, atuava com afinco como escritor e pesquisador da cultura popular do Espírito Santo. Hermógenes se diferenciava dos tradicionais pesquisadores por ser ele um verdadeiro nativo do folclore de Conceição da Barra, que cresceu imerso à cultura popular do norte do Estado. Foi grande responsável por atentar o povo capixaba para a importância da cultura popular regional, escrevendo artigos para jornais e revistas sobre o folclore local, além de alertar aos próprios mestres e grupos folclóricos sobre a importância de suas atividades. O folclorista demorou a ser reconhecido pela academia, que só em 22 de agosto (Dia do Folclore) de 2014 o concedeu o título de Doutor *Honoris Causa (in memoriam)*.

³⁸ Modelo dramatizado das guerras étnicas entre os povos da África. Nesse sentido, no Ticumbi é contada a história da contenda entre o rei de Congo e o rei de Bamba, seu tradicional inimigo. O Ticumbi é encontrado no estado do Espírito Santo, em Conceição da Barra. Os lugares onde o Ticumbi sobrevive fortemente como manifestação cultural típica, além de Conceição da Barra, são: povoação de Santana, pela zona chamada de sapê, localidades de Campinas e Barreiras, povoados situados às margens do rio Cricaré, também no norte do Espírito Santo. Há também uma expansão do ritual na vila de Itaúnas, onde ocorre a famosa Festa de São Benedito e São Sebastião, em meados de janeiro.

III. 5. A criação de *Stultifera Navis* (1986)

O ano de 1986 foi inaugural para a dança contemporânea no Espírito Santo com a estreia de *Stultifera Navis, a nau dos loucos*.

O argumento para o espetáculo de estreia é a tela *Stultifera Navis*, de Hieronymus Bosch e os textos de *A História da Loucura*, do filósofo francês Michel Foucault – do qual se apreende que, na Idade Média, os loucos eram escorraçados das cidades, deportados em embarcações, numa viagem sem volta. Produzida, provavelmente entre 1485 e 1500, a tela *Stultifera Navis* apresenta como figuras centrais três religiosos (duas freiras e um frade), que se divertem com um grupo de camponeses em um estranho barco. O barco tem por mastro uma árvore e um galho lhe serve de leme. Dois homens nus que aparecem ao lado do barco, um deles a pedir que encham com vinho a sua cuia vazia.



Fig. 28: Hieronymus Bosch, *Stultifera Navis*, c. 1490-1500, Óleo sobre madeira, 58 x 33 cm (23 x 13"), Musée du Louvre, Paris.



Fig. 29: Magno Godoy, Marcelo Ferreira, (ao fundo) Paulo Fernandes e Carlos Délio S. Ferreira (Cia Neo Iaô), *Stultifera Navis* (1986), Teatro Carlos Gomes. Foto: Carla Falce.

O Dr. João Barreto assistiu a montagem em 1986 e comentou:

São os loucos da *Stultifera Navis*, que assumem a face trágica da loucura: é aquele sujeito incompreendido por apresentar um além-humano, um tipo de superação, que traz uma força arquetípica, que se comunica para além da linguagem. Mas Foucault nos alerta, em sua *História da Loucura*, que a visão predominante da loucura é a oposta da trágica e é mais conhecida como aquela que considera a loucura como um desvio da norma por não estar ao alcance do discurso científico impregnado de razão. Então, pode-se dizer que a Cia Neo-Iaô, em *Stultifera Navis*, evoca uma energia oculta, uma força arquetípica de uma loucura trágica, uma experiência de alteridade. (BARRETO, 2015)

III. 6. A encenação

A arquitetura interna do Teatro Carlos Gomes foi usada como cenografia e transformou-se num navio. Dos camarotes do segundo andar eram lançadas escadas de corda para que marinheiros descessem até o cais – a plateia. Marinheiros também descarregavam sacos de café, saindo do fosso do Teatro. Carregavam também uns aos outros como sacos, empilhados no palco, misturados aos de café, formando esculturas.

Na cena final, um linóleo azul cobria todo palco. Um mastro e uma vela pintada com o símbolo dos lunáticos eram erguidos por um dos dançarinos-marinheiros. Os personagens do Frade e da Freira executavam uma coreografia recuperando movimentos hieráticos do teatro *kabuki*. Um grupo nu segurando cuias se arrastava ao redor do barco e outro personagem tentava alcançar um frango amarrado no mastro do navio.

No cartaz e programa de *Stultifera Navis*, há uma citação da frase emblemática de Michel Foucault que está em *A História da Loucura*: “A frágil razão humana navega no furor do universo, e a vitória cabe à grande loucura abissal” (FOUCAULT).

Por ocasião da estreia em 1986, o crítico de cinema do Jornal A Gazeta, escritor, dramaturgo e cineasta, Amylton de Almeida, falecido na década de 1990, foi convidado para dirigir um trailer comercial para divulgação na TV. Amylton escreveu uma resenha crítica que foi publicada no programa de estreia de *Stultifera*:

O trabalho do Grupo Opus Tupiniquim, por sua urgência e atualidade, sempre foi confundido com vanguarda. Na verdade, o grupo sempre dispensou as facilidades desses enquadramentos, assim como estética e particularmente lutou contra todas as limitações culturais, informativas e sociais [...]. É como se, de repente, a contemporaneidade fosse introduzida no sempre risível mundo teatral e dançarino de Vitória.

O Opus Tupiniquim investe contra a mediocridade, o mais ou menos, o morno e o passivo, com tamanha fúria intelectual que não restará nada após a apresentação do espetáculo *Stultifera Navis* (a nave dos loucos), que se baseia em teorias discutidas por Michel Foucault, por imagens de quadros de H. Bosch, e pela própria condição de sufoco em que vivem esses quatro artistas/dançarinos/atores. (ALMEIDA, 1986).

Num dos últimos ensaios no Theatro Carlos Gomes, antes da estreia, o artista mineiro radicado em Vitória, Fausto Aguiar (*in memoriam*), desenhou algumas cenas como se fosse um *story-board*:



Fig. 30: Fausto Aguiar, *Stultifera Navis* (1986), grafite em papel.

Sobre a obra da Cia Neo-laô de Dança e sua importância no cenário das Artes Cênicas, a Dr.^a Cássia Navas, professora do Mestrado e Doutorado em Artes da Cena na UNICAMP/SP, escreveu:

Nos percursos da Neo laô (1986-2001), dirigida pelo artista múltiplo Magno Godoy, cada espetáculo e intervenção marcavam-se por uma estética original. Dela se abria todo um debate ético, cada obra transformada em manifestação política. Vida e obra se misturavam na carreira de Ferreira e Godoy, espalhando-se em posturas de afirmação de raça e gênero. Por exemplo, em uma Vitória do começo dos 80, Magno vestia “tailleur e coturnos” para produzir os espetáculos e receber os convidados das inovadoras mostras de dança propostas e organizadas por Ferreira.

Na arte da Neo laô – e nas atitudes de seus artistas – estava uma parte da dança contemporânea brasileira. Arte contemporânea em seus sentidos de origem – no traçado exato das subjetividades de cada intérprete e nas relações fluídicas estabelecidas com meios ambientes da cultura e da natureza, vislumbradas em coreografias de palco, mas também em praias, cachoeiras e galerias de arte. Propõem-se travessias na arte do Brasil, no trato com vários de seus campos.

A Neo laô, de Magno e Ferreira nos trouxeram revoluções, revelando-nos uma Vitória surpreendentemente moderna e original. Salve Magno Godoy! Que tendo já nos deixado, por sua arte marcou de poesia a cultura de sua geração. (NAVAS, 2013)

III. 7. *Stultifera Navis*, revisitada (2010)

Após o falecimento de Magno Godoy, em 2008 – aos 56 anos, vítima de um aneurisma, após apresentação seguida de debate da obra *Manguezal*, na Escola de Teatro e Dança FAFI, em Vitória – resolvi homenageá-lo revisitando algumas obras referenciais da Cia Neo-laô.

Em 2010, a partir de um prêmio de Residência Artística da Secretaria de Estado da Cultura do ES, convidei a diretora Maura Baiocchi para fazer a Supervisão Artística da remontagem de *Stultifera Navis*, já com o Teatro Urgente.

Maura Baiocchi escreveu no programa de estreia:

Passados 24 anos da estreia de *Stultifera Navis*, Marcelo Ferreira decide embarcar outra vez nessa nave, para, além de resgatar e documentar um momento-marco da produção artística independente capixaba, jogar-se num processo radical e amoroso de (des)construção de cenas e gestuais anteriormente concebidos por Magno. (BAIOCCHI, 2010)

Com um elenco de cinco atores-bailarinos, mantive o gestual Neo-laô, com seus movimentos e expressões, e os figurinos, camisolas longas na frente e curtas atrás, criados por Magno Godoy. Nos acréscimos à obra original, uma cenografia com imagens em vídeo do mar como se fosse um *portrait* ao fundo, e a trilha original de Raphael Newman, que usou efeitos sonoros de submarino na composição.



Fig. 31: *Stultifera Navis* (2010), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

As personagens do Frade e da Freira, que no original usavam figurino inspirado no teatro *Kabuki*, na remontagem manteve as camisolas em vários formatos como peça única. Durante os ensaios, Maura Baiocchi sugeriu que toda movimentação fosse feita sem o uso de elementos cênicos, objetos e adereços. Tudo feito com gestos, luz, trilha e vídeo.

A reestreia foi no Teatro Carlos Gomes e, como programa de abertura, apresentei o solo *Admirando Magno Godoy*, em que contracenava com sua imagem no vídeo *Via Sacra*. Referi-me à homenagem que Magno havia feito para Kazuo Ohno na estreia de *Stultifera Navis*, em 1986.

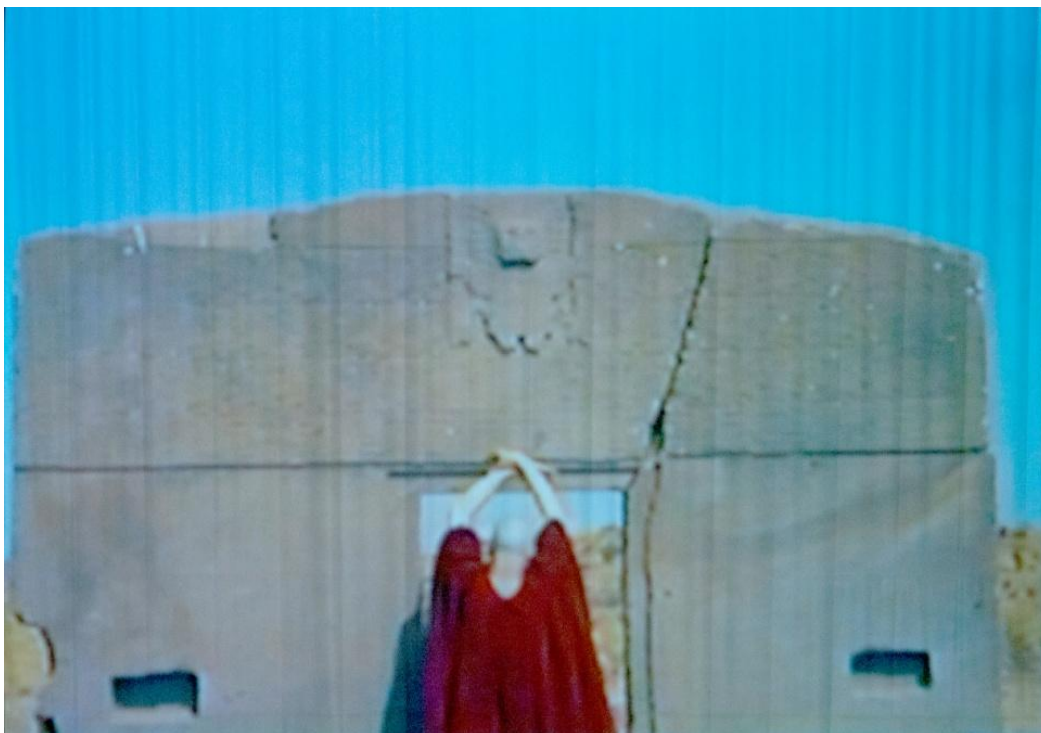


Fig. 32: Magno Godoy, *Via Sacra* (1988), Porta do Sol, Tiwanaku/Bolívia. Foto: Marcelo Ferreira.

Em 2012, essa nova versão de *Stultifera Navis* foi exibida em cidades do Espírito Santo via Edital de Circulação da Secretaria de Estado da Cultura, incluindo uma apresentação especial em *site specific* na praia de Itaipava, município de Itapemirim. A locação escolhida foi um píer, tendo o mar como cenografia. Toda encenação, no final da tarde culminando com o por do sol, foi gravada em vídeo e proporcionou ao público, que encontrava-se sentado em cadeiras formando uma semi arena, a sensação de estar assistindo à gravação de um filme, num set ao ar livre, pela proximidade com os atores e o cenário real, sujeitos a intempéries como o efeito do vento sul muito forte no dia da apresentação, que foi aproveitado como efeito especial.



Fig. 33: Marcelo Ferreira, *Stultifera Navis* (2012), Itaipava. Foto: Ivny Matos.



Fig. 34: Marcelo Ferreira, Marcela Cavallini, *Stultifera Navis* (2010), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

IV. NO *BACKSTAGE*: ÍNDICES PÓS-DRAMÁTICOS EM PEÇAS DO REPERTÓRIO

O professor João Barreto, conhecedor da obra da Cia Urgente identifica nessa Poética que,

[...] teatro se tornou um nome pequeno para nomear a atividade do Teatro Urgente, que, desde o seu nascimento, com o seu Beckett mínimo e explosivo [...], Mostrava que estava a fim de fazer uma *Gesamtkunstwerk* – um palavrão que os alemães utilizam para se referirem à “obra de arte total” do compositor Richard Wagner, que, no caso do Teatro Urgente, significa misturar tudo, consumir toda arte disponível, exaurir as linhas de força de cada gênero, para implodir tudo e produzir pensamento. É um trabalho monumental de combinatórias, simbioses, conflitos, dispersões e dissonâncias. Em cena, atores e técnicos, colocam em evidência canto, pantomina, música, dança, artes plásticas, vídeo e cinema. (BARRETO,2014)

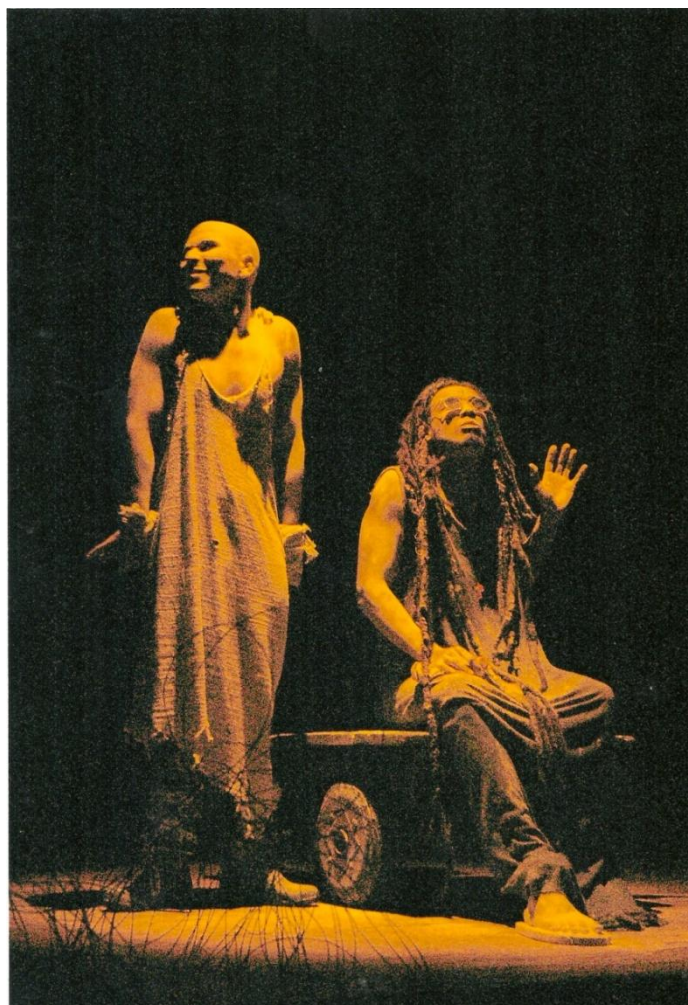


Fig. 35: Anderson Café, Zé Augusto P., *Fim de Partida* (2004), Teatro Carlos Gomes. Foto: Victor Lofêgo.

IV. 1. A montagem de *Um Corpo que Cai* (2014)

Em 2013, o Teatro Urgente é contemplado pelo Edital de Residência Artística da Secretaria de Cultura do Espírito Santo com o projeto de montagem de *Um corpo que cai*. Para realizar a supervisão artística, a diretora do Grupo de Dança Primeiro Ato, de BH/MG, Suely Machado, foi convidada devido afinidade que compartilhamos com as questões estéticas que trata em sua Cia de Dança na criação de peças que misturam dança, teatro e poesia.



Fig. 36: Marcela Cavallini, Marcelo Ferreira e Ivny Matos, *Um corpo que cai* (2014), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

IV. 2. A ideia

A proposta inicial do projeto era fazer uma releitura do filme *Um corpo que cai* – título dado no Brasil ao filme *Vertigo*, do cineasta britânico Alfred Hitchcock –, além de uma citação de *Psicose* e *Os pássaros*, também do cineasta. Mas, em fevereiro de 2013, um meteoro caiu na cidade russa de Chelyabinsk e deu novo argumento para a encenação que faz referência também à *Melancholia*, filme do diretor dinamarquês Lars Von Trier. No filme, a eminente aproximação de um planeta que vai chocar-se com a Terra é *leitmotiv*

para o desequilíbrio dos personagens ao som de *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner.

Instabilidade e desequilíbrio são utilizados nos movimentos dos atores/bailarinos na versão do Teatro Urgente, que têm gestos trêmulos num ambiente onde tudo está desabando.



Fig. 37: Marcelo Ferreira, *Um corpo que cai* (2014), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

IV. 3. A encenação

A cena que abre *Um corpo que cai* é uma citação explícita do filme de Hitchcock, mas o personagem aqui tenta se jogar do alto do edifício Chrysler, em Nova Iorque, sendo acompanhado por câmeras de vídeo monitoramento. Cena montada com recursos de *videomapping* (vídeo mapeado com programação digital que projeta em qualquer superfície, com imagens simulando um efeito em 3D) e iluminação.

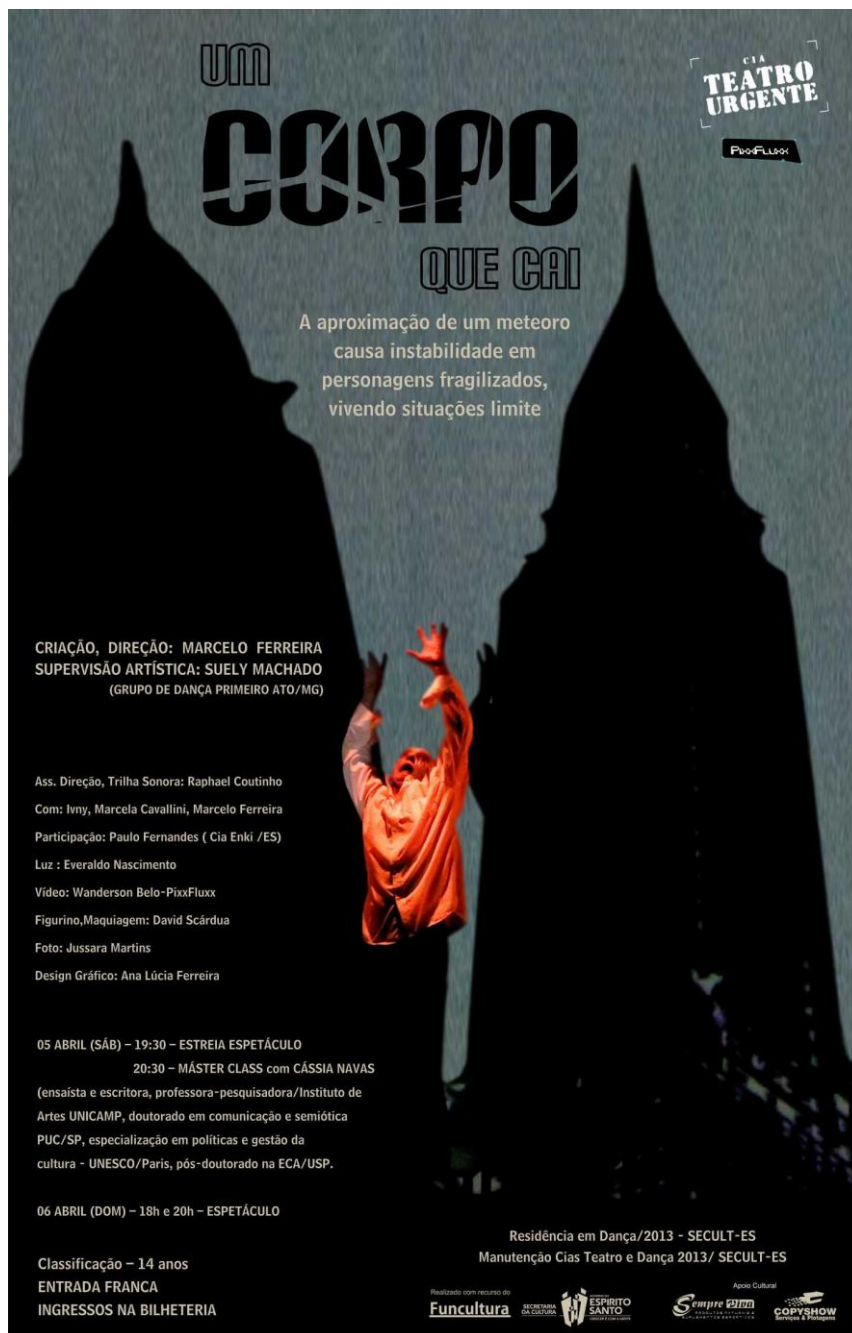


Fig. 38: Banner de *Um corpo que cai* (2014). Design gráfico: Ana Lúcia Ferreira. Foto: Jussara Martins.

A trilha sonora do espetáculo contou com a música original de Bernard Hermann para o filme de Hitchcock, com uma composição do maestro Jaceguay Lins, *Voodoo*, recuperada da Cia Neo-laô de Dança, além de uma atmosfera sonora criada pelo *sound designer* Raphael Newman, um dos pesquisadores do Teatro Urgente, que utilizou dispositivos de edição acentuando os tons mais graves, *subwoofer*, que faz as caixas de som vibrarem em *surround*. Efeitos de explosões, vidros e objetos estilhaçando são acentuados na trilha. O texto falado em *playback* é um procedimento de

subtração, um recurso que elimina a fala e os diálogos ao vivo e permite alteração digital da voz, resultando em estranhamento e dissonâncias.



Fig. 39: Maurizio Cattelan, *La nona hora* (1999). Coleção particular.

Na escultura do artista italiano Maurizio Cattelan, *La nona hora* (1999), o papa João Paulo II está caído no chão, apoiado no báculo, vítima de um meteoro caído sobre ele. Ao seu redor, estilhaços de vidro vindos do teto. Essa imagem gerou a cena final de *Um corpo que cai*, quando o meteoro (em vídeo), depois de girar pela platéia, atinge uma personagem no palco. A escultura do meteoro (1,30 x 1,10) foi criada pelo artista visual David Scárdua, graduado pela Universidade Federal do Espírito Santo, com restos de embalagens plásticas grafitadas e embaladas num aramado, como uma sucata de lixo espacial.



Fig. 40: Marcela Cavallini, *Um corpo que cai* (2014), Teatro Carlos Gomes. Foto: Jussara Martins.

Nessa cena, repercutem as investigações que estão se processando em trabalhos recentes do Teatro Urgente, relacionadas ao espaço e ao tempo de exibição/fruição da obra. Para *Um corpo que cai*, o espaço ideal de montagem seria um galpão, como o do Museu da Vale, em Vila Velha, configurando uma instalação cênica na qual o público presenciaria, pelo tempo que quisesse, determinadas cenas. Lembro-me que o teórico e crítico americano Michael Fried admite, ao final de *Arte e Objetividade* – livro no qual critica a teatralidade na arte minimalista –, que “o estar presente é uma graça” (FRIED, 1967). A polêmica notória de Michael Fried contra a teatralidade na arte moderna visava exatamente essa questão: a dependência do trabalho em relação ao

espectador. Essa observação, desprovida de sua intenção polêmica, é útil na descrição da prática pós-dramática, o que frequentemente tende a se concentrar na relação do evento com os espectadores – e a relação entre os espectadores – o material básico para a elaboração artística.

A noção de dramaturgia do espectador aponta para esse desenvolvimento. O teatro está seguindo um movimento que já foi estabelecido nas artes visuais. Uma proposta de tempo e espaço expandidos em *sites specifics*, não mais em espaços tradicionais de exibição, como observa o prof. Lehmann:

Fora do espaço teatral usual, há possibilidades que são chamadas de “teatro específico ao local”, mais uma vez com uma expressão proveniente das artes plásticas (*site specific*). O teatro procura uma arquitetura ou então uma localidade, não tanto porque o “local” corresponda particularmente a um determinado texto, mas, sobretudo porque visa que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro. [...] Teatro específico ao local significa que o próprio local se mostra sob nova luz: quando um galpão de fábrica, uma central elétrica ou ferro-velho se torna um espaço de encenação, passa a ser visto por um novo olhar “estético”. (LEHMANN, 1999, p. 281)

O prof. João Barreto, após a estreia de *Um corpo que cai* no Teatro Carlos Gomes, em janeiro de 2014, descreve sua experiência estética na cena final:

[...] quando por trás de uma névoa vemos uma instalação monumental. É quando o palco do teatro vira galeria, com todo rigor arquitetural, com a influência de categorias consagradas como peso, proporção e cor, apresentadas de maneira ostensivamente violentas. (BARRETO, 2014).

IV. 4. A montagem de *Crash, ensaio sobre a falência* (2015)

Em 2015, O Teatro Urgente estreou *CRASH, ensaio sobre a falência*, com roteiro criado a partir do livro *The Millenium People*, do escritor inglês J. G. Ballard, e de referências ao movimento *Occupy Wall Street*³⁹ e das

³⁹ Ocupe Wall Street (OWS) é um movimento de protesto contra a desigualdade econômica e social, a ganância, a corrupção e a indevida influência das empresas, sobretudo do setor financeiro, no governo dos Estados Unidos. Iniciado em 17 de setembro de 2011, no Zuccotti Park, no distrito financeiro de Manhattan, na cidade de Nova Iorque, o movimento ainda continua, denunciando a

manifestações contra a crise política e econômica no Brasil recente. Na montagem, boa parte do texto é falado em *off*. Não há mais diálogos e a voz também é alterada por aplicativos de edição sonora, recurso recorrente em montagens do Teatro Urgente. O texto é um solilóquio e o performer se movimenta com gestual expressionista ou mecânico, como pantomima de um filme mudo.



Fig. 41: *CRASH, Ensaio sobre a Falência* (2015), Teatro Virgínia Tamanini – SESC Glória (ES). Foto: Jussara Martins.

Na primeira cena de *CRASH*, acontece a queda literal de uma bolsa – de valores – no palco. Vinda do espaço, simulado em imagens de vídeo, o objeto

impunidade dos responsáveis e beneficiários da crise financeira mundial. Posteriormente, surgiram outros movimentos *Occupy* por todo o mundo.

assume uma presença cênica. A bolsa em questão, vermelha de bolinhas pretas, remete à *pop art*. No caso, uma mercadoria produzida em série na China, alçada à obra de arte no ambiente cênico.

A instalação *Science of the Heart*, do videoartista Bill Viola, que fazia parte da Mostra *Territórios do Invisível*, que presenciei no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro em junho de 1994, é citada visualmente na montagem de *CRASH*. Numa sala escura, a instalação conta com uma cama de metal coberta com lençol branco e uma manta vermelha, iluminada com um *spot* de luz focado no centro. Atrás da cama, há uma tela que exhibe a imagem de um coração aberto numa mesa cirúrgica e o som dos batimentos ouvidos em toda sala. Essa instalação foi o *turn point*, o momento em que percebi outra teatralidade, fora do teatro, ampliando minha percepção da cena para além do palco. Não havia ator ali ao vivo, mas a atmosfera imersiva – o público entra e fica ao redor, ou em frente a essa cena – e o impacto da imagem do coração “vivo”, criava uma presença cênica.

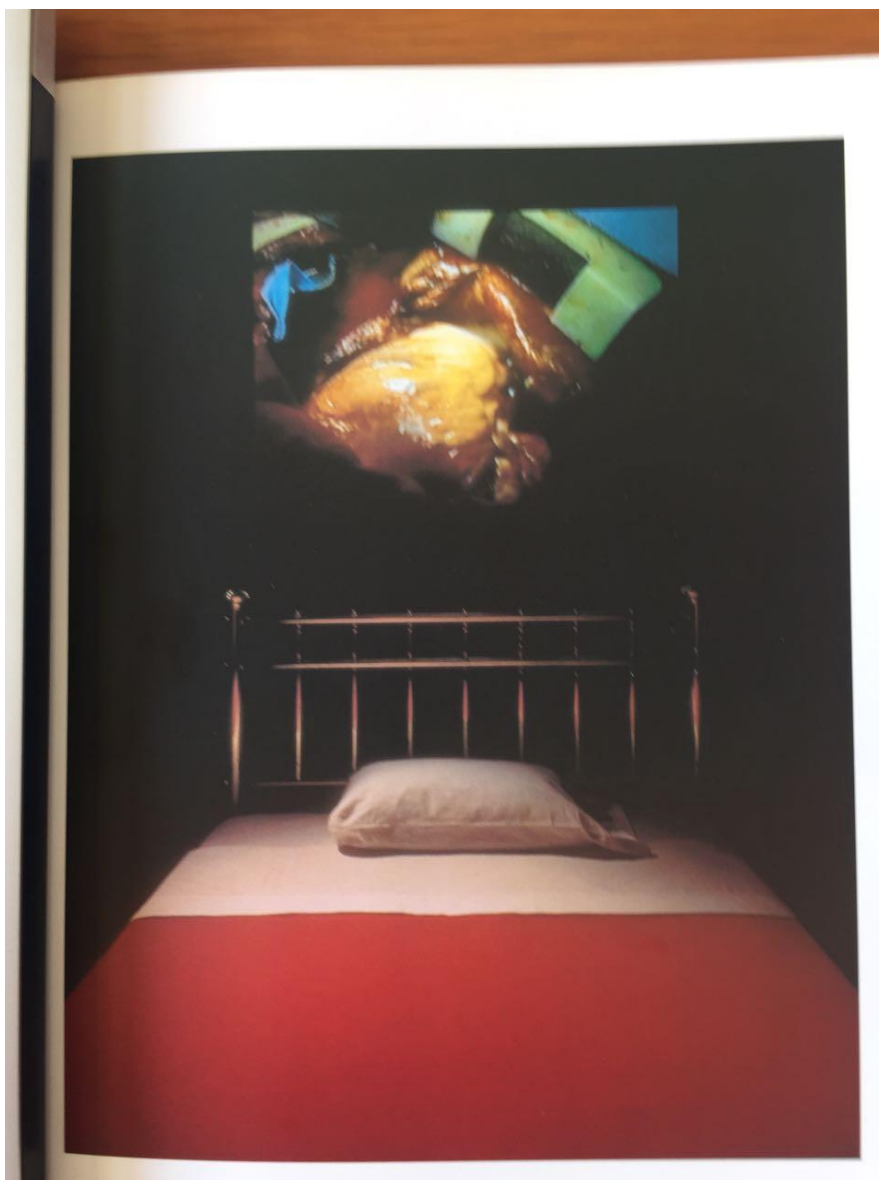


Fig. 42: Bill Viola, *Science of the Heart* (1994). Foto do catálogo.

Em *CRASH*, um coração e o gráfico de batimentos cardíacos aparecem em vídeo, aliados ao som de um coração pulsando. Um personagem, um manequim de loja vitima de falência múltipla, está deitado numa passarela montada no teatro, como se fosse o chão do corredor do Hospital São Lucas, situado em Vitória, onde indigentes passam por essa realidade. O personagem é atacado por moscas varejeiras que aparecem em vídeo.



Fig. 43: *CRASH, Ensaio sob a Falência* (2015), Teatro Virgínia Tamanini – SESC Glória (ES). Foto: Jussara Martins.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Cia Teatro Urgente insere-se no desenvolvimento teatral mais recente, chamado de teatro pós-dramático. Nas montagens da Cia, ocorrem hibridizações e impurezas, resultando uma teatralidade como campo expandido, em sincronia com o teatro pós-dramático investigado pelo prof. Lehmann. Trata-se de um teatro de imagens capaz de investigar as potencialidades do corpo, não através de sua capacidade de significar, mas através de sua presença, que gera o acontecimento, ou o puro devir.

Talvez o teatro pós-dramático venha a ser tão-somente um momento em que o reconhecimento daquilo que está para além da representação pode ocorrer em todos os níveis. Talvez ele inaugure uma nova cena, na qual as figurações dramáticas serão reencontradas depois de tamanho distanciamento entre drama e o teatro. As formas narrativas, a apropriação sóbria e mesmo trivial de histórias antigas, assim como a necessidade de um retorno das estilizações mais conscientes e artificiais, poderiam constituir uma ponte para escapar ao visgo das imagens naturalistas. Algo novo surgirá [...] (LEHMANN, 1999 pp. 240-41).

Em 2018, o Teatro Urgente faz 15 anos e ganha registro nesse texto para a academia, o que é relevante para a história das artes cênicas no Espírito Santo, a partir de relatos autobiográficos, reconhecendo filiações e estabelecendo diálogos teóricos. As pesquisas nas artes visuais e audiovisuais, referenciais na linguagem do Teatro Urgente, foram a conexão para o projeto estar inserido nesse Mestrado. A hipótese levantada, a identificação de procedimentos, *view points* do processo de criação do Teatro Urgente com o conceito e com montagens do chamado teatro pós-dramático e/ou performativo confirmam-se ao apreciarmos as obras do repertório desde 2003, disponível no dossiê em anexo.

Em arte, o que importa são as “horas de voo”, a dedicação, a persistência, a resistência mesmo. Desde a brincadeira de circo e teatro na infância, passando pelo cinema, depois pelo teatro amador e pela dança na universidade, o começo é uma paixão e você nem pensa em como viver de arte. Trabalhei nas áreas da cultura e educação, como galeria de arte, cineclube, secretarias de cultura, até chegar a professor em 1997, para me manter estudando e realizando minhas atividades no teatro e na dança. Agora,

em 2018, formulo uma Poética apresentada nesse Mestrado após 37 anos de graduado e de experiências artísticas acumuladas.

A singularidade dessa fusão entre pesquisa e criação inaugura o discurso cênico do Teatro Urgente, apropriando-se e assimilando toda informação e conhecimento disponíveis, com encenações que buscam outro espaço e tempo para sua apreciação, inscrevendo-se na linhagem do teatro pós-dramático, na interface entre teatro, dança e performance.

Apresento um guia para interessados nesse meu trajeto, num esforço para sistematizar um processo de criação, às vezes resultando numa escrita “telegráfica”, resumida, devido não só à falta de intimidade com o texto acadêmico, mas tendo como matéria prima o acaso, o imprevisto, o estranhamento, a “partiturização” do corpo, a efemeridade das próprias criações cênicas.

Para finalizar, retomo a frase emblemática de Magno Godoy que usei como epígrafe do segundo capítulo dessa dissertação, retirada de sua carta de 06 de março de 1997, enviada de Itaúnas, onde morou e manteve o espaço de criação da Cia Neo-Iaô de Dança. Na época, eu passava por uma crise pessoal. Ele profetizou:

O palco é o altar de nossa dança imolada, devemos tomar consciência dessa grande comoção que é a História... Temos que nos mantermos em alta atividade e dançarmos bastante, pedindo a Deus saúde e luz, pois... nossa plateia é o tempo... e está de casa cheia. (GODOY, 1997)

Agora estou aqui, Magno, diante da Academia falando e defendendo nosso legado, nosso patrimônio imaterial, aquilo do que fomos feitos, a matéria prima dos nossos sonhos, como em *A tempestade*, de Shakespeare.

É preciso continuar...

VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Rejane Kasting. Performando a teatralidade no Jogo de Enquadramentos: repensando a tessitura do dramático. Rev.Bras.Estud.Presença, Porto Alegre, v.7,n.1,p.184-204, jan-abr. 2017.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh Dança Veredas d'alma*. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1995.

_____, Maura e PANNEK, Wolfgang. *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensões*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

BARRETO, João. O livro do Teatro Urgente. (não publicado), 2014.

BUCHLOH. H. D. Benjamim. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. Artforum. Vol. XXI, número 1, setembro, 1982.

CAMINADA, Eliana. *História da Dança: Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Sprint, 1999.

CARSON, Marvin. Teatro Pós-dramático e Performance Pós-dramática. Rev.Bras.Estud. Presença, Porto Alegre, v.5, nº 03, p. 577-595, set/dez. 2015.

DIEGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Revista Sala Preta, PPGAC/USP, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____, Silvia. *Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea*. Revista Repertório, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Revista Sala Preta, PPGAC/USP, São Paulo, nº 08, p.127-210, 2008.

FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y resenãs*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.

GAMA, Oscar. *História do Teatro capixaba: 395 anos*. Vitória, ES: Editora Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES.

GODOY, Magno. O Expressionismo Cósmico dos Mitos da Humanidade. Programa de *Stultifera Navis*, 1986. Acervo pessoal.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?*. Teste, Sirene, 1997 3ªed. 2006; trans. Perspectiva Brasileira, 2004.

GRANDO, Angela. Bil Violla, 'escultor do tempo' - um xamã da imagem. V.5, n.9, mai 2015 revista Pós-UFMG.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. São Paulo: Contraponto, editora PUC Rio, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. In: *La posmodernidad* (Sel.y pról. Hal Foster). México: Kairós, 1988.

OESTERREICH, Peter L. Irony. In: *Encyclopedia of Rhetoric*: e-reference edition. Oxford University Press, 2006.

LEHMANN, H. T. *Teatro pós-dramático*. Trad. Sérgio de Carvalho. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

_____, H. T. *Teatro Pós-dramático, doze anos depois*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>> 874.

OHNO, Kazuo. Programa de *Admirando La Argentina*. SESC/SP, 1986. Acervo pessoal.

WAJCMAN, Gérard. A arte, a psicanálise, o século. In: *Lacan: O escrito, a imagem*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.

VII. ANEXO

CRASH, Ensaio sobre a Falência (2015)

Marcelo Ferreira, com participação de Raphael Newman na estreia

Fotos: Jussara Martins





Matéria: CRASH, Ensaio Sobre a Falência

Jornal: A Gazeta (10/06/15)

6C2.

QUARTA-FEIRA, 10 DE JUNHO DE 2015 A GAZETA

AGAZETA

TEATRO

"Crash" aborda relação entre a humanidade e a falência econômica

Em cartaz no Sesc Glória, peça promove reflexões com clima surreal à la David Lynch

LUÍSA BUZIN
lbuzin@redesga.azeta.com.br

No teatro pós-dramático o texto não é tão importante; elementos como a música, a cenografia e a performance funcionam como recursos narrativos para contar a história. É dessa forma que a Cia. de Teatro Urgente criou "Crash – Ensaio Sobre a Falência", em cartaz no Centro Cultural Sesc Glória de hoje até domingo, uma história sobre a influência da economia e do dinheiro na vida das pessoas.

A peça, que tem até uma



DIVULGAÇÃO

Peça utiliza performance, dança e projeções como recursos narrativos

alusão aos corredores do Hospital São Lucas, fala da falência econômica e humana usando elementos de vídeo e instalações. A

mistura de plataformas começa com uma cena de dança dentro de uma instalação. Logo depois desse prólogo, a bolsa de valores

cai e tem início o caminho da falência humana. Segundo Marcelo Ferreira, da Cia. Teatro Urgente, autor do texto original e ator

principal da peça, a inspiração veio do livro "Crash", de J.G. Ballard.

O romance, que também inspirou o filme "Crash: Estranhos Prazeres" (1996), de David Cronenberg (não confundir com o vencedor do Oscar "Crash: No Limite", de 2004), é icônico e perturbador.

"Ele (o texto) trata da rebelião da classe média de forma muito bem humorada, e isso é o que está acontecendo no país agora, com esses protestos", avalia Marcelo.

Também diretor do espetáculo, Marcelo conta que a peça tem um clima de filme de David Lynch – cineasta responsável pelos

pouco compreendidos "Cidade dos Sonhos" (2001) e "Veludo Azul" (1986). "É uma coisa bem surrealista. Tiro o assunto do real, mas o tratamento dele não tem muito realismo".

Para o ator, essa é a melhor forma de tratar temas de cunho político sem soar panfletário. "Queremos causar uma reflexão", completa.

CRASH – ENSAIO SOBRE A FALÊNCIA

Quando: Quarta (10), quinta (11) e sexta-feira (12), às 19h, e sábado (13) e domingo (14), às 20h.
Onde: Centro Cultural Sesc Glória
Ingressos: R\$ 10 (In teirã)
R\$ 5 (meia)
Informações: (27) 3223-0720

JORNAL A GAZETA 13/06/2015

AGAZETA

5

Pensar
A GAZETA
VITÓRIA,
SABADO,
13 DE JUNHO
DE 2015

SHOW

Dois anos de Correria

O Correria Music Bar faz aniversário com show de Zander (foto), Fire, Aurora, Scalenos, Reverso e Old Village Rock. Às 20h.

Correria Music Bar: Av. Antônio Manoel Rangel Moura, 501, Praia de Itapirica, Vila Velha. Ingressos: R\$ 15 (até 22h), R\$ 20 (a partir de 22h). Informações: (27) 98116-3323.

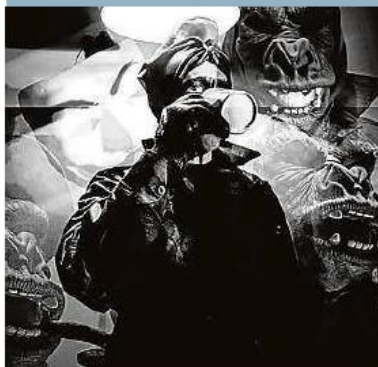


TEATRO

Drama e humor

A Companhia Teatro Urgente apresenta "Crash", ensaio cênico sobre o colapso da existência humana. Às 20h.

Centro Cultural Sesc Glória, Av. Jerônimo Monteiro, 428, Centro, Vitória. Ingressos: R\$ 5 (meia), R\$ 10 (inteira). Informações: (27) 3223-0720.



SALAÇA

Para dançar a noite inteira

Nando & Michel, Claudio Bocca (foto) e os DJs Anderson Baduh e Marcio Santos agitam o Villa Bohemia, às 22h.

Villa Bohemia Club: Av. Getúlio Vargas, 39, Itapó, Vila Velha. Ingressos: R\$ 25 (mulher), R\$ 50 (homem). Informações: (27) 3075-0404.





Ecos de um festival

Entre os grandes eventos deste final de 2015, Vitória contou com o II Festival Latino-Americano de Monólogo (Flam), oportunidade única de entrosamento e aprendizado sobre a arte teatral, com um leque de apresentações, palestras e oficinas em congruência com dramaturgos, diretores e atores de vários países e com largas experiências.

Entre esses, Renato Di Renzo, do Teatro Oficina de São Paulo, núcleo que influenciou todas as artes brasileiras com seu "Manifesto do Tropicalismo". Em sua palestra, Di Renzo salientou a importância do monólogo como imprescindível arma para o desenvolvimento do ator, e suas palavras foram exemplificadas, a cada passo, ao observarmos os monólogos em cena, como ao assistirmos a atriz paraguaia Carmen Briana em "La Mujer Del Don".

Como pode um ator representar uma menina de 8 anos, e sua velha avó ao mesmo tempo? Pois com sua expressão corporal, entonação, gestual, Carmen nos conseguiu levar aquela menina dos 8, aos 18, 28, 48 até chegar à idade de sua avó, mostrando-nos a sua multifacetada capacidade de representar esta menina-mulher, cujo dom da vidência a faz viver da inocência à compreensão do poder – do que se pode conseguir com a aquisição do "outro", interessado em obter vantagens de quem tenha um "dom".

Com orientação de Di Renzo, o Flam inaugurou um novo espaço cênico em Vitória, o Teatro Du Beco, na Ilha de Santa Maria. Uma sala para 25 pessoas, que se transformou na sala de visitas de Valquíria, personagem de "O Mistério da Casa Amarela", adaptação da peça "Mulher Sozinha", de Dario Fo, onde Valquíria, dirigida por Di Renzo e interpretada por Verônica Gomes, sofre devaneios enquanto respira sua opressão. Incrível, mas completamente crível, a transformação da atriz que, num abrir e fechar de olhos, se transforma de uma pacata dona de casa em uma "danseuse" do Moulin Rouge, ou que vai dos risos às gargalhadas, atravessando momentos de expressões odiosas, arrasadoras: uma mulher capaz de destruir relações à bala.

"Crash" – que em inglês pode significar um acidente-desastre ou uma falência, foi o título da peça do versátil Marcelo Ferreira no Teatro Virginia Tamanini, Sesc Gloria. Crítica pungente da falência global, mas, com humor, Mar-

celo consegue colocar em cena um porco de barro (como os que se usam para guardar moedas) e, em determinado momento, lamenta a ausência de Miriam Leitão no "programa", devido a "uma labirintite, causada pela oscilação no câmbio". Excelente ator – com ótimos recursos audiovisuais em tela, Marcel arrebatou a plateia lembrando de seu companheiro e cocriador artístico Magno Godoy, morto numa maca de hospital enquanto esperava atendimento do SUS.

Outras vozes surgiram no festival: do Peru, o "Desaparecido", de Michel Algarh, interpretado por Martin Abriqueta, nos leva a um prisioneiro que poderá ter sido sujeito a um sequestro, mas incapacitado de se lembrar de qualquer coisa sobre o seu passado, nem mesmo o seu nome, nos faz pensar no destino que pode ter alguém que vive sob regimes ditatoriais, sujeito às manhas da "oposição".

Uma história intrigante foi trazida da Espanha pelo veterano ator Jorge Bosso: "La Despedida de Gardel". Nela o ator vive Gardel – o famoso cantor de tangos – que, nesta fantasia, não morreu no acidente aéreo, há 35 anos, mas que continua vivo, desconhecido, desfigurado. Quando o grande Bosso sai, perdura uma dúvida no ar.

Para não se limitar a um cardápio de monólogos, em boa hora a direção do Flam acrescentou a apresentação de "Ah, Vitória, que Saudades..." uma hilária peça do impagável Milson Henriques. Direção e apresentação de Verônica Gomes, com coreografia de Guertera. Os atores funcionaram de maneira coesa a contar as histórias de personagens de rua, como o poeta Othinho, ou Dona Domingas, catadora de lixo que tornou-se estátua na escadaria do Palácio Anchieta. Para os veteranos "Saudades...", para os novatos, sem dúvida, "Muito prazer!" Que venha 2016 e que nos traga o III Flam. Vitória merece!

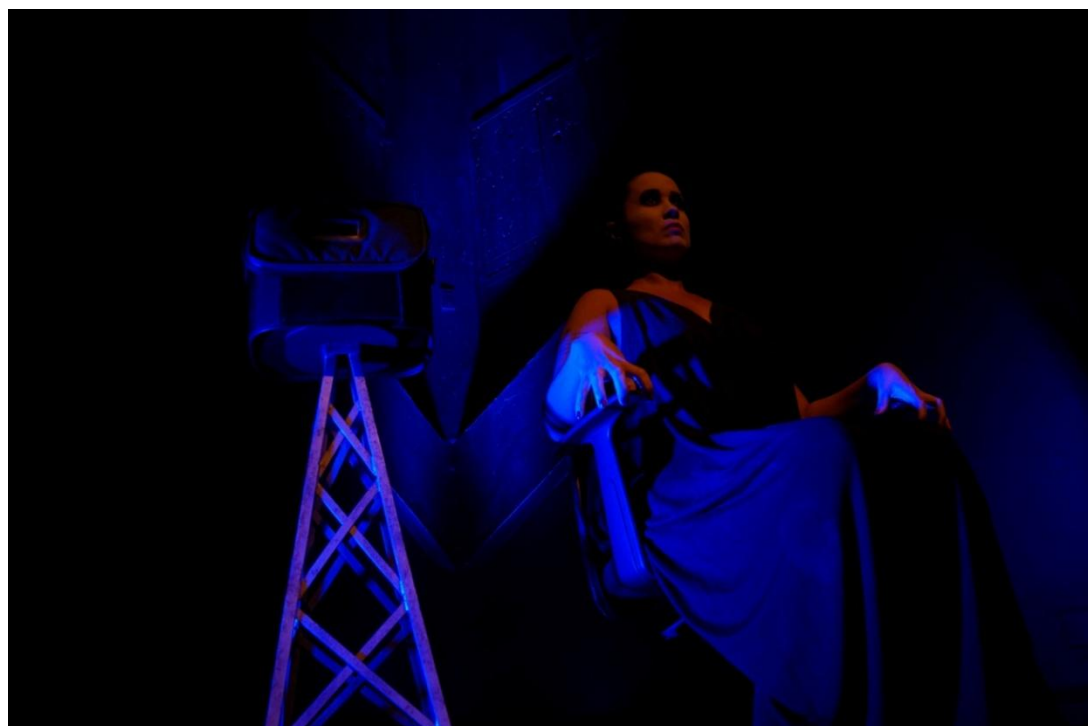
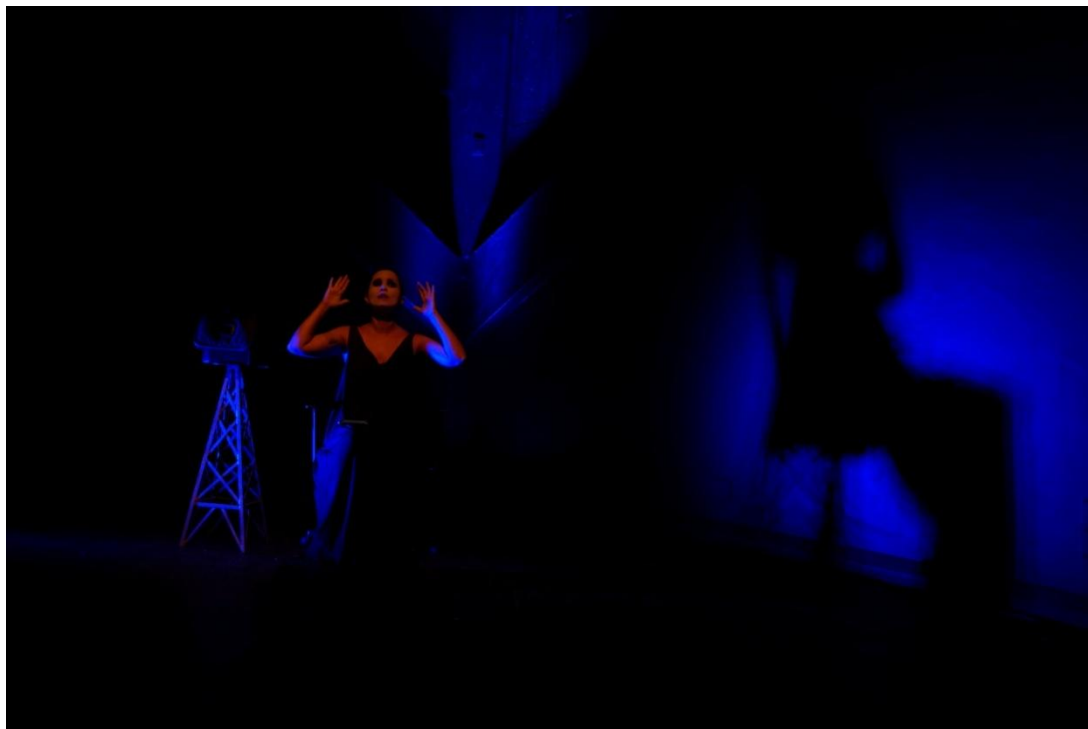
Paulo Spurgeon Depaula, membro da Academia de Letras de Vila Velha

"Crash" – que em inglês pode significar um acidente-desastre ou uma falência, foi o título da peça do versátil Marcelo Ferreira no Teatro Virginia Tamanini, Sesc Gloria. Crítica pungente da falência global, mas, com humor, Marcelo consegue colocar em cena um porco de barro (como os que se usam para guardar moedas) e, em determinado momento, lamenta a ausência de Miriam Leitão no "programa", devido a "uma labirintite, causada pela oscilação no câmbio". Excelente ator – com ótimos recursos audiovisuais em tela, Marcel arrebatou a plateia lembrando de seu companheiro e cocriador artístico

Plugged, Ensaio sobre Dias Felizes (2016)

Ivny Matos

Fotos: Marcos Valério Guimarães e Raphael Newman





Matéria: Plugged, Ensaio sobre Dias Felizes (2016)
Jornal: A Gazeta (14/07/16)

GAZETA
QUINTA, 14 DE JULHO DE 2016

C2 3

TEATRO

A solidão numa era de relações pessoais que não se completam



Em "Plugged", Ivny Matos (acima) interpreta a solitária Willie, personagem central da peça "Dias Felizes", escrita pelo irlandês Samuel Beckett

Inspiração em obra de Samuel Beckett, "Plugged" estreia no domingo, em Vila Velha

de THIAGO SOBRINHO
tsobrinho@redgazeta.com.br

Durante todo o ato inicial de "Dias Felizes", peça escrita ainda na década de 1960 pelo célebre dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989), a personagem central Winnie fica enterrada até a cintura num monte de areia. No segundo, a situação piora: Winnie agora está soterrada até o pescoço. Mesmo neste panorama, ela mantém o oti-

mismo embalada por gestos cotidianos e luta para que a ligação afetiva com Willie, seu marido e companheiro, não se perca.

Capitaneada pelo diretor Marcelo Ferreira "Plugged" é uma nova adaptação da Cia. Teatro Urgente para a peça do irlandês. Willie não está em cena, assim como não há a areia metafórica beckettiana no espetáculo que estreia neste domingo (17), às 19h30, no Teatro Municipal de Vila Velha.

Na verdade, em cima do palco, Winnie (interpretada por Ivny Matos) está so-

litária. Uma personagem plugada – como nos leva deduzir o título da peça – em seu smartphone e que procura manter a rotina virtual que a faz feliz.

"Hoje a pessoa está isolada e presa à tecnologia, que é uma tecnologia muito primitiva: não é algo que vai te levar para o espaço ou coisa do tipo, mas sim um smartphone conectado apenas às redes sociais", critica Marcelo, que, além de dirigir, assina o roteiro do espetáculo e já montou outras duas peças de Beckett: "Esperando Godot" (1952) e "Fim de Partida" (1957).

MUNDO CONECTADO

Para o diretor, o texto de Beckett se encaixou perfeitamente a "Plugged" e irá fazer com que os espectadores se identifiquem com a interpretação de Ivny Matos.

Mesmo em um palco com pouca luz, no primeiro ato da peça, segundo Ferreira, a personagem, que está sempre com seu telefone celular em mãos, tem momentos de humor: "Ela é meio histriônica, a personalidade dela é variável", conta.

Como acontece num mundo hiperconectado, Winnie está "sempre falando com uma pessoa que não a ouve". Mesmo assim, a personagem central criada por Samuel Beckett – e que ganha nova vida com o diretor capixaba – busca sempre manter o otimismo.

Já no segundo ato Winnie sai de cena e a peça ganha tons mais sombrios. "Ela está de costas para o público, em vídeo, como se tivesse sido abduzida", adianta.

Para as apresentações, o número de espectadores foi reduzido: apenas 20 pessoas assistirão à peça.

Detalhe: todas elas estarão em cima do palco.

Quem perder a apresentação de estreia de "Plugged" neste domingo (17), poderá conferir o espetáculo no próximo final de semana, no mesmo local.

PLUGGED

Quando: domingo (17), às 19h30; dias 22 e 23, às 20h30; e dia 24, às 19h30.

Onde: Teatro Municipal de Vila Velha, Praça Duque de Caxias, Centro, Vila Velha.

Ingressos: R\$ 20 (inteiro) e R\$ 10 (meio). À venda na portaria do teatro.

Informações: (27) 3388-4217.