

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES  
PPGCA

José Carlos Marins Pinto

**A NUDEZ EM TRÊS MOMENTOS DA CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA:**

“BACANTES”, “AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS” E “ENSAIO.HAMLET” –  
PROCESSOS E PROPOSIÇÕES QUESTIONADORES DO SISTEMA BURGUÊS DE  
SUJEIÇÃO

Niterói

2014

JOSÉ CARLOS MARINS PINTO

**A NUDEZ EM TRÊS MOMENTOS DA CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA:**

“BACANTES”, “AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS” E “ENSAIO.HAMLET” –  
PROCESSOS E PROPOSIÇÕES QUESTIONADORES DO SISTEMA BURGUEZ DE  
SUJEIÇÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de pesquisa: Estudos Críticos das Artes.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Martha de Mello Ribeiro.

Niterói

2014

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

P659 Pinto, José Carlos Marins.  
A nudez em três momentos da cena contemporânea brasileira:  
“Bacantes”, “Aquila de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet” –  
processos e proposições questionadores do sistema burguês de sujeição  
/ José Carlos Marins Pinto. – 2014.  
180 f. ; il.  
Orientador: Martha de Mello Ribeiro.  
Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) –  
Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação  
Social, 2014.  
Bibliografia: f. 159-164.  
1. Corpo humano. 2. Arte cênica. 3. Burguesia. 4. Política na arte.  
I. Ribeiro, Martha de Mello. II. Universidade Federal Fluminense.  
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 700.1

FOLHA DE APROVAÇÃO  
JOSÉ CARLOS MARINS PINTO

**A NUDEZ EM TRÊS MOMENTOS DA CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA:  
“BACANTES”, “AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS” E “ENSAIO.HAMLET” –  
PROCESSOS E PROPOSIÇÕES QUESTIONADORES DO SISTEMA BURGUÊS DE  
SUJEIÇÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de pesquisa: Estudos Críticos das Artes.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Martha de Mello Ribeiro.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Martha de Mello Ribeiro**  
**(Presidente e Orientadora)**

Universidade Federal Fluminense – UFF

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Beatriz Fernandes Cerbino**  
**(Membro interno)**

Universidade Federal Fluminense – UFF

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elza Maria Ferraz de Andrade**  
**(Membro externo)**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe Neir Marins Pinto e ao meu pai José Antonio Soares Pinto.

À minha família.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

À professora e orientadora Martha de Mello Ribeiro.

À professora Elza de Andrade.

À professora Beatriz Cerbino.

A todos os meus queridos e muito estimados amigos que fizeram parte, de forma direta ou indireta, de todas as etapas no processo do mestrado.

À Lia Rodrigues e aos bailarinos Amália Lima, Francisco Cavalcanti, Gabriele Fonseca e Luana Bezerra.

À Companhia dos Atores.

Ao Marcelo Olinto.

À Bel Garcia.

## RESUMO

A partir da análise da aparição da nudez em três momentos da cena contemporânea brasileira – “Bacantes”, do Teatro Oficina Uzyna Uzona, “Aquilo de que somos feitos”, da Lia Rodrigues Companhia de Danças e “Ensaio.Hamlet”, da Companhia dos Atores –, empreendemos uma pesquisa sobre os distintos processos de criação das proposições artísticas concernentes a cada um dos grupos citados. Foram investigadas as ressonâncias de alguns dos movimentos e dos procedimentos inerentes às vanguardas, desenvolvidos ao longo do século XX, sobre os espetáculos avaliados, principalmente no tocante às reverberações das reflexões e ações de artistas que promoveram a renovação dos parâmetros relacionados às práticas artísticas e sociais. Averiguamos, mediante os métodos e os discursos empregados às concepções dos espetáculos selecionados, a correspondência com as críticas e as contestações expressas por artistas e pesquisadores que rebelaram-se contra os paradigmas constituídos pelo sistema político e econômico burguês, aplicados por intermédio dos mecanismos coercitivos e dos dispositivos de sujeição, criados com o propósito da subordinação do sujeito e da sociedade ao condicionamento e ao controle da ordem dominante.

Palavras-chave: Nudez, Corpo, Artes Cênicas, Burguesia, Sujeição.

## ABSTRACT

From the analysis of the apparition of the nudity in three moments of Brazilian contemporary scene – “Bacantes”, of the Teatro Oficina Uzyna Uzona, “Aquila de que somos feitos”, of the Lia Rodrigues Companhia de Danças e “Ensaio.Hamlet”, of the Companhia dos Atores –, we undertake a research about distinct creation process of the artistic propositions concerning each cited groups. Were investigated the resonances some of the movements and procedures inherent to the vanguards developed, throughout the twentieth century, over the shows evaluated, mainly regarding to the reverberations of the reflections and actions of artists who promoted the renewal of parameters related artistic practices and social. We check, through the methods and the speeches employee to conceptions of the selected shows, the correspondence with the criticisms and contestations expressed by artists and researchers who rebelled against the paradigms constituted by bourgeois political and economic system, applied through the intermediary the coercive mechanisms and of subjection devices, created for the purpose of the subordination the subject and society to conditioning and control of the dominant order.

Keywords: Nudity, Body, Performing Arts, Bourgeoisie, Subjection.

**LISTA DE IMAGENS**

1ª imagem – Nascimento de Zeus .....	55
2ª imagem – Semelle apalpa as nádegas dos atores em “momento devocional” .....	56
3ª imagem – Semelle é preparada para o encontro com Zeus .....	56
4ª imagem – Concepção de Dionísios .....	57
5ª imagem – Dionísios é gerado na coxa de Zeus .....	57
6ª imagem – Momento ritual do nascimento de Dionísios, das bacantes e dos sátiros .....	58
7ª imagem – Sátiros e bacantes celebram o ritual do nascimento .....	58
8ª imagem – Dionísios, bacantes e sátiros lançam-se pelo espaço .....	59
9ª imagem – Dionísios e bacantes lançam-se sobre os espectadores .....	59
10ª imagem – Momento do Touro .....	60
11ª imagem – Bacantes retiram as roupas do espectador .....	61
12ª imagem – Momento da antropofagia .....	61
13ª imagem – Banho na fonte de Dionísios .....	62
14ª imagem – Orgia.....	62
15ª imagem – Morte de Penteu .....	63
16ª imagem – Ritual de amamentação de Dionísios 1 .....	64
17ª imagem – Ritual da amamentação de Dionísios 2 .....	65
18ª imagem – Penteu confronta Dionísios .....	65
19ª imagem – Penteu avalia os atributos físicos de Dionísios.....	66
20ª imagem – Solo .....	81
21ª imagem – Duo 1.....	82
22ª imagem – Duo 2.....	82
23ª imagem – Trio.....	83
24ª imagem – Grupo 1 .....	84
25ª imagem – Grupo 2 .....	84
26ª imagem – Grupo 3 .....	85
27ª imagem – Grupo 4 .....	85
28ª imagem – Movimento 1 .....	92
29ª imagem – Movimento 2 .....	92
30ª imagem – Segundo momento do espetáculo 1 .....	109
31ª imagem – Segundo momento do espetáculo 2 .....	110
32ª imagem – Segundo momento do espetáculo 3 .....	110
33ª imagem – Segundo momento do espetáculo 4.....	111
34ª imagem – Encontro entre Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz.....	131
35ª imagem – Confronto 1 .....	131
36ª imagem – Confronto 2 .....	132
37ª imagem – Confronto 3 .....	132
38ª imagem – Confronto 4 .....	134
39ª imagem – Confronto 5 .....	134

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2. CAPÍTULO 1 – BACANTES</b> .....	16
2.1. O DESNUDAR DE UM CORPO EM GESTAÇÃO .....	16
2.2. VANGUARDAS, HAPPENINGS E BACANTES .....	38
2.3. PENTEU X DIONÍSIOS – O CORPO PARADOXAL EM BACANTES .....	67
<b>3. CAPÍTULO 2 – AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS</b> .....	77
3.1. NUS PELA VISIBILIDADE DAS MINÚCIAS ENGENDRADAS POR GESTOS E TEMPOS NO CORPO PRÓPRIO .....	77
3.2. AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS – UMA PROPOSIÇÃO DE EXPERÊNCIAS E RELAÇÕES .....	98
3.3. DA SUJEIÇÃO À MERCANTILIZAÇÃO DO CORPO .....	108
<b>4. CAPÍTULO 3 – ENSAIO.HAMLET</b> .....	122
4.1. A TRAJETÓRIA COLABORATIVA DE UM CORPO EM PROCESSO .....	122
4.2. A NUDEZ REVELADA ATRAVÉS DO JOGO .....	129
4.3. REVELAR E OCULTAR – OS ASPECTOS PARADOXAIS DO PUDOR .....	141
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	149
<b>6. BIBLIOGRAFIA</b> .....	159
<b>7. ANEXOS</b> .....	165
7.1. ENTREVISTAS .....	165

## 1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe investigar as relações estabelecidas a partir da exposição da nudez corporal humana e das questões artísticas, políticas e sociais suscitadas através de sua aparição em criações artísticas em três momentos da cena contemporânea brasileira. O principal objetivo deste trabalho baseia-se na averiguação das reverberações dos dispositivos de sujeição, instituídos pelos mecanismos coercitivos<sup>1</sup> inerentes ao sistema social burguês, sobre a sociedade e o sujeito contemporâneos. Assim, conjecturamos que, na atualidade, o indivíduo – socialmente constituído – está condicionado a preceitos que governam sua existência, evidenciando normas que padronizam pensamento e conduta. O que demonstra a ressonância dos poderes disciplinares instaurados e desenvolvidos a partir da política de normalização e controle concernentes ao regime burguês.

Selecionamos para esta finalidade três espetáculos de grupos nacionais: “Bacantes”, do Teatro Oficina Uzya Uzona; “Aquilo de que somos feitos”, da Lia Rodrigues Companhia de Danças; e “Ensaio.Hamlet” [deste trabalho, apenas a cena de confronto entre os personagens Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz será examinada], da Companhia dos Atores. Para a escolha dos grupos e espetáculos mencionados, os critérios adotados foram as formas pelas quais seus processos de pesquisa, elaboração e apresentação evidenciaram o interesse na realização de configurações cênicas estruturadas através de questionamentos acerca do sujeito e da sociedade. Tais proposições artísticas tornaram possíveis investigações que levaram-nos à verificação dos aspectos polissêmicos e polimorfos da nudez revelada, assim como, também, dos temas abordados por cada um dos conjuntos artísticos.

Serão averiguados, a partir dos trabalhos analisados, os efeitos do poder sobre a constituição da sociedade e do sujeito, e os meios pelos quais o poder cria um sistema que condiciona o indivíduo, transformando-o em transmissor de seus códigos. Consideramos aqui

---

<sup>1</sup> Por mecanismos e dispositivos de coerção e sujeição, compreendemos todos os organismos institucionais e seus discursos socialmente concebidos, a fim do estabelecimento de um sistema alicerçado para ordenar e controlar através da classificação, exclusão, interdição, repressão, censuras, tabus, pudores etc., engendrados, efetivamente, na formação do sujeito, e que atuam em todas as fases relativas à sua existência. Deste modo, verificamos que além de uma constituição social subordinada aos poderes disciplinadores, o ser humano é transformado em receptor e transmissor dos discursos referentes a esses poderes. É, ao ser induzido a propagá-los, favorece a hegemonia da estrutura social dominadora.

as pesquisas empreendidas por Michel Foucault, para quem os efeitos do poder são justamente “aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos”<sup>2</sup>. Da mesma forma, mediante o pensamento de Antonin Artaud<sup>3</sup>, ponderaremos sobre sua oposição aos parâmetros tradicionais do fazer artístico ocidental e suas propostas para a renovação cênica por intermédio de um processo questionador dos cânones institucionais, principalmente no tocante às relações com o corpo do atuante.

Em consonância ao pensamento do artista francês, verificaremos nos percursos empreendidos às estruturações dos espetáculos “Bacantes”, “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet” a compreensão sobre a relevância de um corpo manifesto, expresso em um processo que mantém a constância em uma perspectiva catalisadora e aberta às possíveis mutabilidades propiciadas por criações artísticas vivas, orgânicas. Proposições questionadoras de assuntos concernentes à sociedade e ao sujeito.

A relevância na constituição – e revelação – do corpo, elemento substancial à elaboração dos espetáculos analisados, ressalta a importância dos investimentos de cada grupo, expressos por intermédio dos percursos e das proposições que demonstram as transformações do ser humano e ressaltam os aspectos idiossincráticos inerentes a cada indivíduo, fomentados através dos processos de relações e experimentações.

Os procedimentos empreendidos pelo Teatro Oficina Uzyna Uzona, pela Lia Rodrigues Companhia de Danças e pela Companhia dos Atores evidenciam a contestação ao sistema social de sujeição. Neste sentido, compreendemos que os conjuntos artísticos pesquisados, através de suas proposições, manifestam uma postura crítica e transgressora frente aos modelos gerados para uniformizar o pensamento, as ações, o modo de vida etc., constituídos a partir de um processo de padronização do sujeito e da sociedade. Desta forma, os três grupos estabelecem consonância com as rupturas artísticas e sociais empreendidas ao longo do século XX.

---

<sup>2</sup> Michel Foucault. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012, p.284-285.

<sup>3</sup> Antonin Artaud. *A Viagem ao México: MENSAGENS REVOLUCIONÁRIAS*. In. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução, prefácio, seleção e notas: Cláudio Willer. Porto Alegre: L&Pm, 1986, p.84. “Não acredito na cultura dos livros, não acredito na cultura das coisas escritas, pois encaro a vida como homem livre; livre, ou seja, que jamais se deixou acorrentar”.

A nudez, apresentada de forma distinta nos três momentos da cena contemporânea investigados nesta pesquisa, revela a importância na constância das discussões acerca das questões referentes ao indivíduo e ao sistema cultural. Os corpos vivos, explicitados em criações orgânicas, ratificam a intrínseca relação entre arte e vida. A trajetória dos grupos, permeada por processos contínuos, proporciona espaços de experimentações e relações que envolvem e integram arte, vida, artistas e espectadores.

Os corpos revelados suscitam uma série de indagações a partir das pesquisas, estruturações e apresentações dos espetáculos. Tais inquirições, além dos aspectos artísticos, ressaltam temas que tangem questões morais, políticas, sociais etc. – e que afetam efetivamente a vida do indivíduo –, principalmente àqueles concernentes aos assuntos considerados tabus, como: desejo, sexualidade, violência, liberdade de expressão etc. Tais propostas artísticas fomentam a desarticulação das censuras impostas por dispositivos, a exemplo do pudor que, como examinaremos no terceiro<sup>4</sup> capítulo desta dissertação, apresenta-se como um mecanismo de vigilância com características paradoxais.

Os espetáculos “Bacantes”, “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet” apresentam a nudez, evidenciando seus aspectos polissêmicos e polimorfos. No entanto, guardadas as devidas peculiaridades nos processos de concepção e apresentação das criações, verificamos, ao longo desta pesquisa, similitudes entre os três trabalhos. Além da exposição do corpo – elemento substancial ao exercício de pesquisa e criação de ambos os grupos – observamos a correspondência nas questões transpostas à elaboração dos espetáculos, sobretudo àquelas relativas ao sujeito e ao sistema social.

Os discursos sobre o sujeito e a sociedade, verificados nos espetáculos, refletem questões concernentes à constituição da estrutura social moderna, a partir de um progressivo processo, no qual efetivam-se, através da proliferação dos dispositivos de controle e poder, conceitos que surgem, principalmente, com o desenvolvimento da instituição cristã, do sistema judiciário<sup>5</sup> e da política ideológica e econômica burguesa, e que relacionam-se às interdições do corpo humano.

---

<sup>4</sup> Ver subcapítulo 3.3. desta dissertação.

<sup>5</sup> Michel Foucault. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012, p.282. “O sistema do direito e o campo judiciário são canais permanentes de relações de dominação e técnicas de sujeição polimorfos. O direito deve ser visto como um procedimento de sujeição, que ele desencadeia, e não como uma legitimidade a ser estabelecida”.

A partir dos distintos processos de trabalho, referentes aos grupos e às criações examinados, tornou-se possível, por intermédio do mapeamento de alguns dos principais movimentos e procedimentos artísticos e sociais, relacionados ao século XX, constatar no Teatro Oficina Uzyna Uzona, na Lia Rodrigues Companhia de Danças e na Companhia dos Atores a correspondência com projetos e linguagens que, buscando a ruptura com os paradigmas tradicionais, estabeleceram novas práticas, nas quais o corpo humano tornou-se matéria elementar às proposições artísticas.

Assim, observamos que as ações de contestação do sistema cultural, iniciadas na primeira metade do século XX – e que, entre os anos de 1960 e 1970, culminaram em propostas criativas, como as relacionadas à Performance Art e ao Teatro Físico; e manifestações sociais, a exemplo da contracultura – questionavam não apenas os cânones que definiam as atividades artísticas, estabelecidas por meio de regras institucionais cristalizadas, mas, também, todas as camadas constitutivas da sociedade ocidental que condicionavam o sujeito a preceitos gerados em uma estrutura coercitiva e controladora, cerceadora da individualidade e dos aspectos idiossincráticos iminentes ao ser humano.

Neste sentido, no primeiro capítulo desta pesquisa, realizamos uma investigação sobre o corpo e as questões inerentes ao espetáculo “Bacantes”, do Teatro Oficina Uzyna Uzona, a partir da primeira fase do grupo teatral paulista – iniciada no ano de 1958 –, pois conjecturamos que, a forma pela qual o corpo é apresentado na proposição cênica, deriva das efetivas influências dos processos de pesquisas e experiências provenientes da primeira configuração do Teatro Oficina.

Verificamos, deste modo, que os questionamentos relativos aos agenciamentos do sistema social com o sujeito e com o corpo – expressos em “Bacantes” – foram principiados através de algumas das criações do grupo paulista, com o evidente destaque para as montagens de “O Rei da Vela” [e as pesquisas acerca do projeto antropofágico de Oswald de Andrade]; de “Roda Viva” [e a assimilação das propostas de Antonin Artaud]; e do happening “Gracias Señor”, surgido por intermédio de uma nova proposição de trabalho denominada Te-ato<sup>6</sup> [que articulava as experiências anteriores ao processo de elaboração e realização dessa nova configuração artística].

---

<sup>6</sup> Armando Sérgio da Silva. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.203-204. “O ‘Te-ato’ seria a própria reinvenção da comunicação direta e funcionaria como defesa contra a forma piramidal com que os meios de comunicação impuseram suas mensagens aos cérebros desprevenidos. Uma sociedade que não

Através da constatação da influência do happening no processo de criação realizado pelo Teatro Oficina, tanto na primeira fase, quanto na atualidade – com o Uzyna Uzona e o espetáculo “Bacantes” –, percebemos a necessidade de examinar os principais movimentos e procedimentos inerentes às vanguardas, que contribuíram para o surgimento dos gêneros relativos à linguagem da Performance Art – fundamental às novas relações estabelecidas com o corpo, tanto do artista quanto do espectador, nas proposições artísticas. As informações conferidas a esse mapeamento foram preponderantes à análise não apenas do espetáculo “Bacantes”, mas, também, dos dois outros trabalhos que compõem esta pesquisa: “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet”.

No tocante ao sujeito e à cultura, empreendemos uma análise dos aspectos paradoxais tangentes ao corpo a partir das forças opositoras apresentadas pelas personagens Penteu e Dionísios. Compreendemos que o sistema simbólico social atua separando o corpo em dois âmbitos: um corpo imanente à natureza e um corpo socialmente constituído. Essa dicotomia resulta no condicionamento e na sujeição do indivíduo ao conjunto de regras estabelecido pelos organismos institucionais, em detrimento das características genésicas que ligam o ser humano à natureza.

No segundo capítulo, investigamos os procedimentos relativos ao processo de trabalho da Lia Rodrigues Companhia de Danças, empreendidos para a criação do espetáculo “Aquilo de que somos feitos”. Verificamos nesta proposta artística que a nudez decorre da importância, percebida pelos profissionais envolvidos em sua estruturação, em dar visibilidade às minúcias da materialidade corpórea dos artistas. São averiguados, na elaboração do espetáculo, os aspectos que propiciam a sua correspondência com a performance praticada entre os anos de 1960 e 1970 e o Teatro Físico.

Em conformidade com as práticas artísticas contemporâneas, observamos que a Lia Rodrigues Companhia de Danças, com “Aquilo de que somos feitos”, fomenta um espaço de experiências e relações entre artistas e espectadores por intermédio da aproximação entre ambos, propiciada pela ruptura das fronteiras que delimitam e separam os atuantes e o público. O ambiente destinado à apresentação do espetáculo possibilita o estreitamento das

---

recriasse seus hábitos de teatro torna-se-ia uma sociedade repressiva, fechada. Seria preciso, então, um novo homem, um novo ator para o ‘novo teatro’. As sociedades tecnológicas e do lazer desenvolveriam novas formas de ‘Te-ato’ como atividade de invenção crítica, através da comunicação direta, da qual participam progressivamente como ‘atuadores’ todos os seus membros. A divisão palco e platéia estaria então superada – a existência da platéia estaria com os dias contados – a nova forma de comunicação seria um corretivo ao público passivo e consumidor. Seu corpo e sua atividade coletiva, inevitavelmente, transformariam as relações sociais”.

relações mediante o despojamento de todos os elementos análogos à estrutura espacial cênica convencional. O espaço é preenchido apenas pelos corpos dos artistas e dos espectadores.

A partir da estruturação do segundo momento do espetáculo, realizamos uma investigação acerca dos aspectos culturais colocados em questão ao longo do processo de criação dessa etapa da proposição artística. Frente a essas indagações, tornou-se possível conjecturar que a sujeição do indivíduo está condicionada à articulação de três momentos históricos: a institucionalização e desenvolvimento do cristianismo, a ascensão da classe burguesa e o fortalecimento do sistema capitalista contemporâneo.

Desta forma, verificamos os meios pelos quais o corpo humano, além de ser subordinado aos discursos concernentes aos padrões comportamentais, institucionalmente constituídos, também é mercantilizado através dos interesses econômicos e políticos inerentes ao regime capitalista burguês e ao sistema econômico contemporâneo. Sendo assim, consideramos que, na aparente liberdade concedida à aparição dos corpos, dissimulam-se códigos que evidenciam que as regras de conduta, longe de terem sido abolidas, submetem o sujeito ao sistema social coercitivo. Inversamente à ideia da autonomia do corpo próprio, vimos que, na atualidade, além dos preceitos morais, o indivíduo e seu corpo estão condicionados às regras de um mercado capitalista.

Em “Ensaio.Hamlet”, especificamente na cena de confronto entre os personagens Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz, através da qual tornou-se possível a elaboração do terceiro capítulo desta dissertação, examinamos a evidência do corpo despojado, no percurso da criação desse momento do espetáculo, por intermédio da investigação da trajetória relativa à formação do grupo carioca Companhia dos Atores, baseada em processos colaborativos. Neste sentido, a proposição artística realiza-se através da participação efetiva de todos os profissionais envolvidos em sua produção.

O processo colaborativo, proveniente de uma trajetória de experimentações e criações artísticas, serve de aporte à elaboração da cena selecionada para esta pesquisa. Constatamos que, assim como ocorre nos grupos anteriormente analisados, a Companhia dos Atores investe em um espaço de pesquisas, que articula teorias e práticas, a fim do aprimoramento do conjunto corpóreo sensorial do ator-criador, além de ressaltar as influências de outros gêneros, linguagens e procedimentos artísticos – a exemplo da Performance Art, do Teatro Físico e da técnica dos Viewpoints – na constituição de uma artista multifacetado.

A análise da nudez exposta no espetáculo esclareceu-nos sobre a metodologia de trabalho empregada para a elaboração da cena. Uma estratégia de trabalho que conjugou as experiências anteriores aos conceitos relacionados ao jogo, à improvisação, à técnica dos viewpoints etc., com o propósito da criação de uma proposta artística baseada em um contínuo processo de percepções. Desta forma, no complexo jogo empreendido, no qual a nudez é explorada, o desnudamento dos corpos tem a função de revelar todas as camadas constitutivas da cena, considerando o entrecruzamento da ficção com a realidade, bem como dos personagens com os atuantes. Observamos em nossa investigação que a cena de confronto, ao expor os personagens, ressalta aspectos que contribuem para aparição da realidade do ator-criador como sujeito socialmente constituído.

A relação da cena de confronto, com o desvelamento dos corpos e a reação dos artistas frente a esta situação, levou-nos a avaliar os mecanismos de vigilância implantados pelos organismos institucionais, por intermédio dos quais ocorreu o surgimento de um dos seus principais códigos de coerção: o pudor. A partir da investigação desse dispositivo de sujeição, analisamos os aspectos paradoxais concernentes a ele, assim como as questões e os acontecimentos que promoveram a sua instauração. A importância do exame desse dispositivo decorreu de nossa observação acerca de sua ressonância sobre o indivíduo contemporâneo – que ratifica a força desse mecanismo de censura e repressão através da reprodução de um discurso reconhecidamente oriundo do sistema social burguês.

A partir das observações sobre os efeitos do poder, imanente ao sistema social coercitivo, alcançadas através das análises dos espetáculos “Bacantes”, “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet”, compreendemos que, além de ressaltarem a importância do corpo e de seu despojamento nos processos de pesquisa e criação, os grupos e suas proposições evidenciaram outras similitudes, principalmente no tocante aos questionamentos relativos aos aspectos artísticos, políticos, sociais etc. constitutivos da estrutura cultural.

Verificamos que as questões que contribuíram para o processo de criação dos espetáculos, imprescindíveis a esta pesquisa e a compreensão do objetivo central de nosso trabalho, fomentaram nossas investigações acerca da instauração do sistema social burguês, responsável pela constituição de organismos institucionais, geradores de mecanismos de coerção e dispositivos de sujeição destinados à ordem e ao controle do sujeito e da sociedade.

Além dos preponderantes estudos empreendidos por Michel Foucault e Antonin Artaud, utilizamos outros importantes autores como aporte às nossas investigações e à

elaboração desta dissertação. Assim, articulamos em nosso processo as reflexões de pesquisadores e artistas, como: Jorge Glusberg e Renato Cohen, e o mapeamento acerca dos movimentos e procedimentos relativos à vanguarda e à Performance Art; José Carlos Rodrigues, e as questões paradoxais expressas no corpo por intermédio de um sistema simbólico social; Lúcia Romano, e o Teatro Físico; John Dewey e Nicolas Bourriaud, e a importância atribuída às proposições artísticas que fomentam espaços de experiência e de relações; Johan Huizinga, e as características polissêmicas e polimorfas do conceito de jogo; entre outros autores e suas pesquisas, fundamentais a todas as etapas de nosso trabalho.

No percurso de nossas investigações, constatamos que as proposições artísticas realizadas pelo Teatro Oficina Uzyna Uzona, com “Bacantes”, pela Lia Rodrigues Companhia de Danças, com “Aquilo de que somos feitos” e pela Companhia dos Atores, com “Ensaio.Hamlet”, evidenciaram a consonância com artistas e movimentos que, ao longo do século XX, contestaram a sujeição do indivíduo e da sociedade aos preceitos de um sistema social repressor e controlador. Sendo assim, “Bacantes”, “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet” expressam resistência à ressonância e aos efeitos desse poder sobre a formação e a conduta do ser humano na contemporaneidade.

## 2. CAPÍTULO 1 – BACANTES

### 2.1. O DESNUDAR DE UM CORPO EM GESTAÇÃO

O espetáculo “Bacantes” do Teatro Oficina Uzyna Uzona<sup>7</sup>, de autoria de José Celso Martinez Corrêa, visa reconstituir, em vinte e cinco cantos e cinco episódios, o ritual de origem do Teatro. A encenação, adaptação da peça “As Bacantes”, de Eurípedes, é realizada em uma estrutura denominada “Ópera de Carnaval Eletrocandombláica”<sup>8</sup>, que canta o nascimento, morte e renascimento de Dionísios, filho de Zeus e da mortal Semelle.

O espetáculo ritual apresenta, através de seus cantos e episódios, o nascimento de Zeus, sua relação com a mortal Semelle, o nascimento de Dionísios, sua chegada à TebaSP e o embate com o seu primo Penteu [governante dessa cidade]. Penteu recusa-se a reconhecer a origem divina de Dionísios – deus do Teatro, do Vinho e do Carnaval –, além de proibir a realização do Teatro dos Ritos Báquicos, oficiados por Dionísios e o Coro de sátiros e bacantes nos morros de TebaSP. Os integrantes dessas cerimônias desnudam seus corpos e participam de rituais de orgias – o que causa a fúria de Penteu, por este temer que tais atos levem os cidadãos à subversão, à desordem e à ruptura com os valores morais socialmente estabelecidos.

A fim de verificarmos as reverberações do Teatro Oficina, em sua configuração original, sobre o atual Teatro Oficina Uzyna Uzona, avaliaremos alguns dos preponderantes projetos empreendidos pelo grupo teatral paulista, que contribuíram para novas formas de atuação no cenário artístico nacional. Haverá um foco de atenção sobre a trajetória de José Celso Martinez Corrêa, em função do fato de ser o único remanescente do conjunto original, decidido a dar continuidade a uma história que começa na década de 1950.

---

<sup>7</sup> <http://www.teatroficina.com.br/pays/5> [acesso: 10/06/2013]

<sup>8</sup> [http://www.teatroficina.com.br/uzyna\\_uzona](http://www.teatroficina.com.br/uzyna_uzona) [acesso: 18/10/2013]

Antes do Uzyna Uzona existiu o Teatro Oficina<sup>9</sup>, que surgiu no ano de 1958<sup>10</sup>, a partir da união de estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. Entre esses estudantes estavam José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Hamir Haddad etc. Todos empenhados em desenvolver, em uma primeira fase amadora e diletante, projetos teatrais<sup>11</sup>.

Um dos importantes momentos no percurso do Oficina deu-se a partir da sua interlocução com o grupo Teatro de Arena<sup>12</sup>. Segundo Armando Sérgio da Silva, “foi justamente o Teatro de Arena que, de certa maneira, orientou o grupo para a busca de um teatro que poderia ser definido como preocupado socialmente”<sup>13</sup>.

A preferência do grupo Oficina por Jean-Paul Sartre<sup>14</sup> e o discurso politicamente engajado proferido por ele em 1960, em sua visita ao Brasil<sup>15</sup>, levou o Oficina, em parceria com o Teatro de Arena, e mais precisamente com Augusto Boal, a montar “A Engrenagem”<sup>16</sup>,

---

<sup>9</sup> Fernando Peixoto. Teatro Oficina. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Dionysios, 1982, p.45. “Libertando-se dos limites das salas da Faculdade de Direito, o grupo ganha um galpão para ensaios e estudos... A ‘Quitanda’ foi a primeira sede do Oficina... Ali começaram a ser praticados o trabalho de equipe e a formação do ator, preocupação que o grupo manteria sempre. O batismo: Roberto Freire teve um grupo de teatro no Colégio São Luiz (em 1953/54) com o nome ‘Oficina’. O grupo nunca se apresentou. Os estudantes de Direito, que uma vez formados certamente resultaram em péssimos advogados, assumiram o nome e o significado implícito, que coincidia com seus projetos”.

<sup>10</sup> Armando Sérgio da Silva. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.17.

<sup>11</sup> Ibidem, p.17-18. Segundo Silva, “Tudo aconteceu quando um grupo de estudantes resolveu encenar duas peças: Vento Forte para Papagaio Subir, de José Celso Martinez Corrêa, e A Ponte, de Carlos Queiroz Telles... Uma atitude marcante do Teatro Oficina em seus primórdios, quase inusitada em outros grupos universitários, foi a participação em festivais de teatro amador; Vento Forte para Papagaio Subir, por exemplo, a primeira montagem, venceu um concurso de grupos amadores realizado pela TV Tupi, o que naquela época já deu um certo prestígio ao grupo”.

<sup>12</sup> Ibid., p. 99. “O Teatro de Arena tem sua origem, no ano de 1955, com uma turma de formandos da Escola de Arte Dramática, liderados pelo diretor José Renato... De imediato aquele conjunto conquistava a simpatia e o interesse da classe teatral, intelectual e de um considerável número de espectadores”.

<sup>13</sup> Ibid., p.19.

<sup>14</sup> Fernando Peixoto. Teatro Oficina. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Dionysios, 1982, p.46. “Sartre era o fascínio da jovem intelectualidade daqueles anos. A descoberta do existencialismo constituía um princípio de libertação dos valores vigentes e ao mesmo tempo o aprofundamento em uma série de indagações que estavam em todos os jovens inquietos e insatisfeitos. A reflexão sobre a liberdade do indivíduo e suas relações com a sociedade conduziam o discurso ideológico do Oficina a um nível mais sério”.

<sup>15</sup> Ibid., p.49 “O espetáculo deliberadamente coincidiu com a presença de Sartre no Brasil. Ele esteve no Oficina com Simone de Beauvoir. Participou de debates. Cedeu os direitos de A Engrenagem”.

<sup>16</sup> Ibid., p.47. “A Engrenagem discute a questão da libertação revolucionária da América Latina, expõe a engrenagem imperialista e a ininterrupta sucessão de ditadores. A discussão sobre a questão da liberdade é mais concreta: trata-se de pegar em armas e construir um destino... A Engrenagem encerra a fase do amadorismo. O

de autoria do escritor francês. “Um roteiro cinematográfico, que em essência tenta mostrar a inutilidade dos movimentos revolucionários, se eles não visam, fundamentalmente, à libertação nacional do imperialismo estrangeiro”<sup>17</sup>. O espetáculo, adaptado e realizado a partir da parceria entre Augusto Boal e José Celso, estreou nesse mesmo ano.

O excesso de cortes na encenação, efetuados pela censura, teve como reação um protesto público<sup>18</sup>, no qual, os atores amordaçados, colocaram-se diante do Monumento do Ipiranga. Apesar das ações da censura, essa montagem trouxe resultados positivos ao Oficina. A partir desse momento, surgiu o interesse pela profissionalização do grupo. Para efetivação dessa segunda fase, e nova realidade, seria necessária uma liderança que, como evidencia Silva, “já estava no grupo e chamava-se José Celso Martinez Corrêa, coadjuvado por Renato Borghi e Etty Fraser”<sup>19</sup>.

As bases da formação teatral do jovem artista José Celso tinham como referência o Teatro de Arena e, principalmente, Augusto Boal, com sua “preocupação social e o domínio de uma técnica de trabalho com atores, a técnica do Actors’ Studio”<sup>20</sup>. Silva, ao ressaltar que a ideologia dessa escola-laboratório, assimilada pelo Oficina por intermédio de Boal, marcam

---

grupo define princípios básicos e reivindica uma participação ativa no processo sócio-político através da atividade teatral. Mais estreita e intimamente ligado ao Arena neste ano de 1960, as questões internas agora encontram soluções mais decididas e seguras: assumir o profissionalismo, mas manter-se como grupo autônomo”.

<sup>17</sup> Armando Sérgio da Silva. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.20.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.110. Silva considera que o surgimento de um líder foi um fato importante para o futuro do grupo Oficina. “Os grupos de mais relevante importância, cujas pesquisas marcaram época na história teatral, contaram com líderes vigorosos... o Teatro de Arte de Stanislavski, o Teatro Imediato de Peter Brook, o Living Theatre de Julien Beck e Judith Malina, o Teatro Pobre de Grotowski e o Teatro de Arena de Boal e Guarnieri. Sem eles, muito provavelmente, tais grupos não teriam mantido a continuidade de trabalho e efetuado o desenvolvimento artístico necessário que os tornaram teatros expressivos ao nível nacional e internacional, como a maioria deles o foi”.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.23. “Era um trabalho embasado principalmente no ator, o fundamento do teatro, e na pesquisa em grupo. Decisiva e óbvia foi a influência dessa escola-laboratório americana na escolha do texto para a estréia profissional. O autor escolhido, Clifford Odets, um dos componentes do Group Theatre, ajudara na formação do Actors’ Studio... A linha ideológica desse autor conjugava-se com o programa de ação do grupo [Oficina], preocupado em fazer um teatro atuante, do ponto de vista sócio-político. A peça escolhida, *Awake and Sing*, traduzida por *A vida Impressa em Dólar*, fazia um levantamento dos problemas sociais da classe média americana, que no fundo eram os mesmos problemas de sua congênera brasileira... *Awake and sing* pretendia retratar a letargia que dominava os estratos médios da sociedade brasileira no início dos anos sessenta; letargia essa devida à inconsciência social da grande maioria, obrigada a engajar-se em um universo de mesquinhas e insignificância em virtude de seu pragmatismo monetário... *A Vida Impressa em Dólar* instalaria no grupo uma certa atração pela dramaturgia e teatro americanos, que predominaria até início de 1963”.

todo o processo do grupo na década de 1960, cita os elementos centrais do pensamento do Actors' Studio:

O ator é o elemento fundamental da arte teatral. Tudo no teatro começa com sua atuação. Por mais brilhantes que sejam as ideias do autor, ou o deslumbramento de seu engenho e linguagem, estas contam muito pouco no teatro, se não puderem ser expressadas através do ator. É o mais importante, o bom teatro não se consegue simplesmente escolhendo entre uma boa ou má atuação. É possível escolher entre diversas formas de atuar e esta possibilidade deve ser levada em conta, não só para formar atores e escrever a obra, mas também para abordar a atuação de um determinado papel. Em uma era tecnológica, as pessoas, inconscientemente, consideram a arte teatral como um processo industrial, baseado numa divisão de trabalho; não são capazes de entender como os artistas podem criar em grupo.<sup>21</sup>

Outro momento importante que marcou a história do Oficina, em seu estágio profissional, foi a presença e participação do ator russo Eugênio Kusnet, convidado a ministrar um curso de interpretação aos atores do grupo segundo o Método de Stanislavski<sup>22</sup>. “A presença de Kusnet não foi somente importante, mas decisiva para a própria existência do Oficina”<sup>23</sup>.

Para Silva, Kusnet<sup>24</sup> foi fundamental na trajetória do Teatro Oficina e, principalmente, sobre o processo de preparação dos atores. A partir do momento em que começou seu trabalho junto ao grupo, dedicou-se à tarefa de fazer com que todas as

---

<sup>21</sup> Hethmon 1972 apud Silva 2008, p. 109.

<sup>22</sup> Armando Sérgio da Silva. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.128-129. “O estudo minucioso da obra de Stanislavski fez com que o grupo paulista resolvesse, a seu modo, um dos problemas que mais preocuparam o mestre russo. Entendendo o teatro como arte essencialmente dinâmica, ele se incomodava fundamentalmente com a morte do gesto, a interpretação que aos poucos iria se tornando ‘maquinal’ e portanto afastada do ser humano que a produz. Era preciso que o ator descobrisse a cada momento, em cada representação, a satisfação do desempenho inusitado e criativo”.

<sup>23</sup> Ibid., p.24.

<sup>24</sup> Ibid., p.125-126. Segundo Armando Silva, “para o grupo Oficina e para o próprio teatro brasileiro que disso se enriqueceu, a lição básica de Kusnet jamais foi esquecida por todo o elenco e, principalmente, por José Celso Martinez Corrêa... José Celso, ao lado da própria criatividade, manteve por muito tempo, como uma espécie de professor de interpretação e ensaiador dos atores, esse ator russo que bebeu na própria fonte – Estúdio do Teatro de Arte e na Escola Teatral de Stuchukin (anexa ao Teatro de Vakhtangov) – os ensinamentos de Constantin Stanislavski... Partindo da afirmação de Stanislavski, segundo a qual, ‘a arte do teatro é realizada para o homem, pelo homem e sobre o homem’, Engênio Kusnet entendia que a comunicação teatral só seria possível quando os pensamentos, as preocupações, enfim tudo de que vivesse o espectador, preocupasse fundamentalmente, o ator; e quando, simultaneamente, tudo de que vivesse o ator em cena pudesse interessar e preocupar o espectador. O único critério para avaliar um espetáculo seria a sua influência sobre os espectadores no dia da representação... Kusnet ensinou que o ‘método’ poderia auxiliar a encontrar a organicidade, não só das verdades existentes no microcosmo cênico (...), mas no macrocosmo (a realidade compartilhada por atores e público de um mesmo país e tempo)”.

encenações realizadas pelo Oficina fossem permeadas por algo que para ele era básico e essencial: “a presença criativa do ator, elemento fundamental da própria arte teatral”<sup>25</sup>.

No percurso do Teatro Oficina como grupo profissional, as experiências com o Teatro de Arena e Augusto Boal, Engênio Kusnet e Stanislavski, além da importante relação com as propostas de Brecht, a partir do estágio de alguns membros do grupo [incluindo José Celso] no Berliner Ensemble<sup>26</sup>, resultaram em processos e encenações que dialogaram com o panorama social e político do Brasil. Desta forma, O Teatro Oficina “transformou-se na mais expressiva companhia de teatro do país, através de um trabalho contínuo marcado por permanente inquietação e sempre surpreendente renovação da linguagem cênica”<sup>27</sup>.

Entre os trabalhos realizados no período de assimilação das diferentes linguagens cênicas destacam-se “Pequenos Burgueses”<sup>28</sup> e “Os Inimigos”<sup>29</sup>, de Máximo Gorki, e “Andorra”, de Max Frisch. Segundo Peixoto, a escolha pela montagem da peça de Frisch decorreu pela forma como o conteúdo de “Andorra”<sup>30</sup> refletia o momento histórico pelo qual o Brasil estava passando no ano de 1964. “Um texto sobre a perseguição e a violência

---

<sup>25</sup> Ibid., p.124.

<sup>26</sup> Ibid., p.134-135. “O processo em busca de um teatro não-ilusionista era irreversível dentro do Oficina. Em Os Inimigos, de Gorki, por exemplo, as análises históricas e informativas foram colocadas como concepção de direção. Faltava, após Andorra, apenas um encontro com o sistematizador principal do teatro épico, do teatro antiilusionista, com Brecht, José Celso e Renato Borghi vão à Alemanha e estudam as encenações do Berliner Ensemble... o grupo Oficina sempre assimilou as técnicas de uma maneira muito vivenciada por meio de experimentações que, no seu processo, podem ser entendidas como simples transição. Assim como aconteceu com o trabalho de assimilação de Stanislavski acontecia agora o mesmo em relação ao teatro de Brecht... essa aprendizagem foi sempre motivada por uma profunda necessidade de análise social. Dessa maneira, a guinada para o teatro épico iniciou-se a partir da escolha de Andorra e depois a partir da concepção de encenação, que sentiu necessidade de ressaltar alguns aspectos políticos de Os Inimigos”.

<sup>27</sup> Fernando Peixoto. Teatro Oficina. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Dionysios, 1982, p.37.

<sup>28</sup> Ibid., p.60. “No Brasil de 63 a questão política estava dentro dos lares e a peça de Górkki, como foi encenado por José Celso, parecia um texto nacional. Na verdade nenhum texto da dramaturgia brasileira, naquele momento, levava tão longe a discussão da realidade imediata... O trabalho de Kusnet, no principal papel deste painel de crise sócio-político, causava profunda impressão... Pequenos Burgueses atingia seus objetivos: a realidade brasileira transposta para a cena através de palavras, imagens, atos, silêncios, olhares. Cada personagem defende seus valores ameaçados de forma intransigente. Não são apenas valores subjetivos ou particulares. Cada personagem representa um segmento reconhecível da sociedade”.

<sup>29</sup> Ibid., p.67-68. “A experiência vivida com a montagem de Andorra e a influência da linguagem cênica dos espetáculos de Roger Planchon indicam uma pesquisa mais aberta, muito mais voltada para os ensinamentos brechtianos... Kusnet preparou os atores em busca da lógica do texto e da clareza didática, mas verdadeira das emoções e dos comportamentos... Os Inimigos foi uma das mais corajosas e renovadoras encenações do Oficina. Talvez por isso mesmo mais fascinante e estimulante que outros espetáculos mais coerentes e acabados”.

<sup>30</sup> Ibid., p.64. Esse espetáculo estreou no dia 10 de outubro de 1964.

autoritária... Uma alegoria realista com endereço certo: defesa dos valores democráticos, apelo aos direitos humanos, condenação do fascismo e seu mecanismo”<sup>31</sup>.

Dois anos após a montagem da peça “Andorra”, os componentes do Oficina começaram a questionar a metodologia de trabalho até ali desenvolvida, principalmente em relação às formas como a cultura e o brasileiro estavam sendo representados na cena por intermédio de concepções estruturadas a partir de ferramentas conceituais estrangeiras. A permanente inquietação, mais uma vez, fez o grupo refletir e questionar a eficácia acerca das estéticas teatrais assimiladas e dos padrões de textos selecionados e produzidos. Tendo, também, como influência para tais indagações, a realidade política do país naquele momento<sup>32</sup>.

Silva ressalta que o universo brasileiro era sempre representado de “modo indireto e adaptado, como um reflexo de uma cultura e de um homem estrangeiro”<sup>33</sup>. Desta forma, as questões culturais, políticas e sociais eram intermediadas pelo olhar “da sociedade americana, depois por meio da cultura russa e, finalmente, por intermédio da visão do mundo de Max Frisch, um dramaturgo de língua alemã”<sup>34</sup>.

No tocante às técnicas teatrais acontecia o mesmo, pois por melhores e por todos os êxitos que tenham alcançado as adaptações, como afirma Silva, “tratava-se, de uma maneira ou de outra, de procurar realizar com perfeição o ‘realismo’ do Teatro de Arte de Moscou ou refletir o estilo épico das montagens do Berliner Ensemble”<sup>35</sup>.

Durante um processo de pesquisa<sup>36</sup>, surgiu a necessidade de investigar a cultura brasileira, a fim não apenas de descobrir o sujeito nacional e sua realidade política e social,

---

<sup>31</sup> Ibid., p.63.

<sup>32</sup> Ibid., p.72. A partir de 1964, instala-se a ditadura no Brasil. O país passou a ser controlado pelo regime militar. A respeito desta situação, Fernando Peixoto, membro do Teatro Oficina, relata que: “Estávamos todos profundamente sufocados pelas consequências cotidianas de 64, atingidos por uma impaciência incontida, atacados de uma rebeldia irada, marcada pela perda de ilusões e pela descrença nos projetos reformistas e pseudo-revolucionários”.

<sup>33</sup> Armando Sérgio da Silva. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.142.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid., p.142-143. Segundo Silva, a proposta de investigação da cultura brasileira surgiu durante os cursos que o Oficina promovia, dentre os quais ‘Filosofia e Pensamento Cultural’, a cargo de Leandro Konder, e ‘Interpretação Social’, dirigido por Luís Carlos Maciel.

mas, também, de enveredar por novos caminhos, com o objetivo de encontrar “uma nova maneira nativa para se comunicar a realidade do País”<sup>37</sup>. Assim, como informa Silva:

Esse radicalismo advindo da insatisfação e esse grito de desabafo quase irracional foram os principais responsáveis para que se descobrisse em O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, o material básico para a revolução ideológica e formal que o grupo vinha procurando... O Rei da Vela, por meio de uma linguagem agressiva e irreverente, expõe, como autogozoção do subdesenvolvimento, a dependência econômica em que vivem as sociedades latino-americanas. É por meio do deboche que se concretiza a sátira violenta ao conchavo político ou à cínica aliança das classes sociais... O texto de Oswald de Andrade abria várias possibilidades de virtuosismos teatrais que vinham ao encontro de algumas das mais modernas teorias anti-ilusionistas de encenação. Foi, portanto, compreensível, no processo de radicalização do Teatro Oficina, o encontro com Oswald de Andrade, o mais anticultural, o mais marginal de todos os jovens que promoveram a ‘Semana de Arte Moderna’, em 1922.<sup>38</sup>

A incursão na realidade nacional, através da montagem de “O Rei da Vela”, com intuito de romper com valores estéticos e morais, evidenciou a substancial transformação do Teatro Oficina acerca da mentalidade e das propostas cênicas, que o grupo passou a assumir daquele momento em diante.

A partir daqui, será possível estabelecermos, as reverberações, doravante aos novos rumos tomados pelo Teatro Oficina, sobre a montagem “Bacantes”, do atual Uzyna Uzona, principalmente ao que tange às relações de ruptura com as questões estéticas cristalizadas e as regras morais socialmente instituídas, sobretudo acerca do corpo humano, seu desnudamento e suas idiossincrasias. Questões ainda latentes na sociedade ocidental contemporânea – conforme verificaremos ao longo desta dissertação.

Os membros do Teatro Oficina, ao debruçarem-se sobre o universo de Oswald de Andrade, não apenas estruturaram uma encenação original, mas, principalmente, incorporaram à identidade do grupo as propostas do Manifesto Antropófago<sup>39</sup> escrito por esse

---

<sup>37</sup> Ibid., p.143.

<sup>38</sup> Ibid., p.143-144.

<sup>39</sup> <http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/manifesoantropofago.pdf>. Fragmentos do Manifesto que refletem os novos rumos do Teatro Oficina: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente... Contra todas as catequeses... Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos posto em drama... O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior... Contra todos os importadores de consciência enlatada... O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo... Necessidade da vacina antropofágica. Para equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores... É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus... Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade... só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males

autor, que, segundo Silva, “entendia que o impasse ideológico, no Brasil, poderia ser resolvido pelo exemplo radical do próprio índio brasileiro que devorou os representantes da cultura ocidental”<sup>40</sup>. Proposta que levou o Oficina a um processo de transformação que resultou no teatro antropofágico – outro aspecto preponderante, que estabelece convergência com o atual Uzyna Uzona e com o espetáculo “Bacantes”.

A proposta antropofágica – devorar, deglutir e devolver aquilo que foi “comido”, transformado – aconteceu, inicialmente, dentro de um processo de pesquisa, no qual procurou-se investigar a estrutura socialmente estabelecida, a influência estrangeira, as convenções morais e religiosas etc. Assim, atesta, Fernando Peixoto:

Estudamos muito, investigando nossa própria inquietação e devorando um conhecimento aprofundado da realidade brasileira. Ou daquilo que julgávamos ser a realidade brasileira. Lemos e discutimos economia e política, poesia e ensaios, manifestos e história. Vivíamos com A Revolução Brasileira de Caio de Prado Junior. Percorremos as páginas de estudos de Celso Furtado e Mário da Silva Britto, Louis Althusser e Bernard Dort, Regis Debray e Guevara, Leoncio Basbaum e Edgar Carone, Mário de Andrade e Maiakovski, Artaud e Brecht, Reich e Meyerhold... Investigamos a ação do imperialismo e a agonia tantas vezes revitalizada da burguesia nacional, assim como em nome de um radicalismo revolucionário não hesitamos em criticar aspectos do marxismo soviético, desconfiando, não sem conflitos internos, tanto da cultura acadêmica nacional quanto do PC brasileiro.<sup>41</sup>

Os aspectos constitutivos do espetáculo foram estabelecidos a partir de referenciais diversos, tanto na escrita cênica de José Celso Martinez Corrêa, quanto na composição realizada pelos atores, para os quais foi dada ampla liberdade no processo de criação.

Foram articulados, em cada um dos três atos, formas, linguagens e teorias que, conjugadas, tinham por objetivo romper e afastar a encenação do teatro burguês ilusionista. Assim, “o espetáculo iria configurar no palco uma teatralidade total, por meio da síntese de

---

identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Pestes dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos... Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama...” [acesso: 18/09/2013]

<sup>40</sup> Armando Sérgio da Silva. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.144.

<sup>41</sup> Fernando Peixoto. Teatro Oficina. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Dionysios, 1982, p.72-73.

todas as artes ‘maiores’ e ‘menores’... desse modo, José Celso instaurou em cena um jogo do teatro sobre o próprio teatro, no sentido mesmo de ‘gozação’ que desmascararia essa arte”<sup>42</sup>.

Com a assimilação do pensamento antropofágico, José Celso e todos os outros membros do Teatro Oficina imergiram em um sistema de trabalho incorporador, a fim de estruturar uma proposta cênica que evidenciasse características reconhecidamente nacionais<sup>43</sup>. Desta forma, mesclaram-se “tradições antiliterárias”<sup>44</sup>, gêneros e personalidades, tais como: circo, teatro de revista, o cinema de Glauber Rocha – principalmente pela influência do filme “Terra em transe” –, a tragicomédia, Brecht, a Ópera, Villa-Lobos, Carlos Gomes etc.

Segundo Silva, questões relacionadas ao corpo e à sexualidade permeavam todo o espetáculo, fomentando a unidade entre os três atos. No entanto, o segundo ato – denominado por Oswald de Andrade de “Frente Única Sexual”<sup>45</sup> – foi delineado por José Celso através do teatro de revista brasileiro, “em especial o da Praça Tiradentes, extremamente grosso, pornográfico... cheio de chanchada verde-amarela”<sup>46</sup>, com a intenção de expor a sociedade burguesa e seus jogos políticos e sexuais. “No palco, uma país verde-amarelo tropical, cheio de burgueses pederastas e burguesas lésbicas, fazia de todas as relações econômicas-políticas relações sexuais”<sup>47</sup>.

Se, por um lado, a montagem de “O Rei da Vela” representou para o Oficina uma forma de realizar uma espécie de radiografia do país, por outro, suscitou a discussão de questões políticas, culturais, sociais, religiosas etc., muitas das quais consideradas tabus à

---

<sup>42</sup> Armando Sérgio da Silva. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.145.

<sup>43</sup> Fernando Peixoto. Teatro Oficina. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Dionysios, 1982, p.72. “José Celso, finalmente fiel a si mesmo, alcançou um nível de escrita cênica surpreendente e fascinante. Vomitou seu passado e sua poética pessoal. O elenco lançou-se, num ímpeto estimulante, na elaboração de uma nova postura de interpretação... conseguindo somar o aprendizado das sugestões de Brecht a algumas das mais espontâneas e trepidantes manifestações do teatro popular brasileiro. Misturando circo e teatro de revista, ópera e teatro crítico, rigor gestual e avacalhão, ritual e pornografia, protesto e festa. Um ato de ruptura com o passado. Um marco do teatro nacional”.

<sup>44</sup> Armando Sérgio da Silva. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.158.

<sup>45</sup> Ibid., p.146.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid.

sociedade da época<sup>48</sup>. Assim, o texto de Oswald de Andrade proporcionou ao grupo uma forma de responder, ressalta Silva, as expectativas e a necessidade

quase irracional e meio confusa, de romper com os valores asfixiantes de uma ordem social, política e moral. No texto e no espetáculo de *O Rei da Vela*, a mira do canhão destruidor estava dirigida principalmente contra a família, segundo Oswald de Andrade e José Celso, a base de todos os mitos nacionais, que seriam os vermes destruidores de mentes, ou seja: ‘a obediência religiosa à autoridade, uma moral sexual que violenta’ o instinto e uma tradição que, apesar de irracional, é apresentada como merecedora de respeito absoluto... A montagem do texto de Oswald de Andrade deveria ser uma devoração estética e ideológica de todos os obstáculos encontrados. Nesse sentido, deveria ser um espetáculo iconoclasta, antidogmático, criativo e absolutamente livre.<sup>49</sup>

A ordem familiar – segundo Artaud, “o fundamento da coerção social”<sup>50</sup> – contra a qual promoveu-se a ruptura pode ser identificada em um modelo submetido pelos mecanismos de repressão, implementados entre os séculos XVIII e XIX, com a ascensão da classe burguesa que, ao assumir a hegemonia política e econômica, efetuou uma reorganização das mentalidades e práticas referentes ao corpo e à sexualidade. Reforma que abarcou, inicialmente, os indivíduos pertencentes à burguesia e, posteriormente, foi ampliado à classe proletária.

A estrutura repressiva, implementada pela burguesia, estava baseada em concepções historicamente estabelecidas, entre elas: a institucionalização do cristianismo<sup>51</sup>, a

---

<sup>48</sup> Fernando Peixoto. *Teatro Oficina*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Dionysios, 1982, p.72. “*O Rei da Vela* foi uma desenfreada descoberta crítica do Brasil. Uma implacável e impiedosa revisão de valores que começava agredindo a nós mesmos, numa etapa de um vertiginoso processo de libertação de preceitos e formação cultural colonizada. E terminava agredindo o público, inclusive a chamada elite intelectual e política, porque devolvia uma imagem crítica construída basicamente de deboche e irreverência, não poupando mitos e estereótipos, investindo com fúria avassaladora contra códigos sacralizados de comportamento”.

<sup>49</sup> Armando Sérgio da Silva. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.144-145.

<sup>50</sup> Antonin Artaud. *CONTRA-ATAQUE A PÁTRIA E A FAMÍLIA*. In. *Escritos de Antonin Artaud*. Tradução, prefácio, seleção e notas: Cláudio Willer. Porto Alegre: L&Pm, 1986, p.86.

<sup>51</sup> Jacques Le Goff e Nicolas Truong. *Uma História do Corpo na Idade Média*. Tradução: Marcos Flaminio Peres. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2011, p.31. O corpo humano, ao longo da institucionalização e estruturação do cristianismo, tornou-se ator de um drama como consequência dos novos paradigmas estabelecidos pela moral cristã. “A partir do século V, a questão do corpo alimentou o conjunto dos aspectos ideológicos e constitucionais da Europa medieval. De um lado, a ideologia do cristianismo, tornado religião do Estado, reprime o corpo e de outro, com a encarnação de Deus no corpo de Cristo, faz do corpo do homem ‘o tabernáculo do Espírito Santo’. De um lado, o clero reprime as práticas corporais, de outro, as glorifica... Sexualidade, trabalho, sonho, formas de vestir, guerra, gesto, riso... O corpo na Idade Média é uma fonte de debates, alguns dos quais ressurgem contemporaneamente”.

criação de uma tecnologia do sexo<sup>52</sup>, a Teoria da degenerescência<sup>53</sup> etc. Estes dispositivos foram empregados no interior da estrutura dessa classe dominante, a fim de resguardar sua descendência. Esta dinâmica afetou principalmente os universos feminino, adolescente e infantil. Assim, como afirma Michel Foucault,

a burguesia começou considerando que o seu próprio sexo era coisa importante, frágil tesouro, segredo de conhecimento indispensável. A personagem investida em primeiro lugar pelo dispositivo de sexualidade [foi] a mulher... assim apareceu a mulher ‘nervosa’, sofrendo de ‘vapores’; foi aí que a histerização da mulher encontrou seu ponto de fixação. Quanto ao adolescente, desperdiçando em prazeres secretos a sua futura substância, e à criança onanista que tanto preocupou médicos e educadores, desde o fim do século XVIII até o fim do século XIX... [eram eles] que [tinham] o dever moral e a obrigação de conservar, para a sua família e sua classe, uma descendência sadia.<sup>54</sup>

Os dispositivos de sujeição, gerados a partir da constituição da empresa cristã, somados àqueles criados na modernidade, por intermédios de outros setores – medicina, psiquiatria, pedagogia etc –, engendraram no corpo burguês obrigações relacionadas a um investimento que promovesse a sua hierarquização em detrimento do corpo do proletariado, e a higienização moral, sexual e física com o propósito da manutenção de sua descendência. E, mais do que isso, a conservação de sua hegemonia, através de uma sólida representação política e econômica:

A burguesia, para assumir um corpo, olhou para o lado da sua descendência e da saúde de seu organismo. O ‘sangue’ da burguesia foi seu próprio sexo... muitos dos temas particulares aos costumes de casta da nobreza se encontram de novo na burguesia do século XIX, mas sob as espécies de preceitos biológicos, médicos e eugênicos; a preocupação genealógica se tornou preocupação com o legado; nos casamentos levaram-se em conta não somente imperativos econômicos e regras de homogeneidade social, não somente as promessas de herança como as ameaças da

---

<sup>52</sup> Michel Foucault. História da sexualidade I: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.110. Tecnologia do sexo que se “desenvolvia ao longo de três eixos: o da pedagogia, tendo como objetivo a sexualidade específica da criança; o da medicina, com a fisiologia sexual própria das mulheres como objetivo; e, enfim, o da demografia, com o objetivo de regulação espontânea ou planejada dos nascimentos. O ‘pecado da juventude’, as ‘doenças dos nervos’ e as ‘fraudes contra a procriação’ (...) marcam, assim os três domínios privilegiados da nova tecnologia”.

<sup>53</sup> Ibid., p.112. “Teoria que explicava de que maneira uma hereditariedade carregada de doenças diversas – orgânicas, funcionais ou psíquicas – produzia, no final das contas, um perverso sexual (...), mas explicava, também, de que modo uma perversão sexual induzia um esgotamento da descendência... O conjunto perversão-hereditariedade-degenerescência constituiu o núcleo sólido das novas tecnologias do sexo... A psiquiatria, mais a jurisprudência, a medicina legal, as instâncias do controle social, a vigilância das crianças perigosas ou em perigo, funcionaram durante muito tempo ‘pela degenerescência’, pelo sistema hereditariedade-perversão”.

<sup>54</sup> Ibid., p.114.

hereditariedade; as famílias portavam e escondiam uma espécie de brasão invertido e sombrio, cujos quartéis infamantes eram as doenças ou as taras da parentela.<sup>55</sup>

Foi pela defesa dessa hegemonia que, finalmente, o proletariado começou a ser subjugado aos dogmas burgueses. Processo que, afirma Foucault, ocorreu de forma lenta e em três etapas: a questão da natalidade foi a primeira a ser problematizada, pois verificou-se a constância nas práticas contraceptivas – descobriu-se, em fins do século XVIII, “que a arte de enganar a natureza não era privilégio dos cidadãos e dos devassos”<sup>56</sup>; a segunda etapa relacionou-se à família canônica e à maneira pela qual a burguesia compreendeu que poderia transformá-la em um “instrumento de controle político e de regulação econômica indispensável para a sujeição do proletariado urbano”<sup>57</sup>; e o terceiro momento ocorreu, tendo como discurso, a salvaguarda de toda a sociedade, a fim de protegê-la das perversões, por intermédio das intervenções e controles jurídicos e médicos.

“Pode-se dizer que, então, o dispositivo da ‘sexualidade’, elaborado de acordo com suas formas mais complexas e mais intensas para e pelas classes privilegiadas, difundiu-se no corpo social como um todo”<sup>58</sup>. Toda uma infraestrutura foi organizada, a fim de submeter o proletariado aos preceitos estabelecidos pela burguesia. Este empreendimento não ocorreu sem conflitos – como informa-nos Foucault –, que foram gerados por questões relacionadas à coabitação do espaço urbano e o temor à contaminação de doenças epidêmicas, como a cólera, e venéreas, como consequência da prostituição.

Verificamos que a expansão industrial foi outro fator, de caráter econômico, que atuou no controle demográfico da população. Todos os procedimentos serviram à “instauração de toda uma tecnologia de controle que permitia manter sob vigilância esse corpo e essa sexualidade”<sup>59</sup>, reconhecidos na população menos favorecida. Desta forma, “a escola, a política habitacional, a higiene pública, as instituições de assistência, a

---

<sup>55</sup> Ibid., p.118.

<sup>56</sup> Ibid., p.115.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid., p.119.

medicalização geral das populações, em suma, todo um aparelho administrativo e técnico permitiu importar o dispositivo da sexualidade para a classe explorada”<sup>60</sup>.

A teoria da repressão está historicamente ligada à disseminação do dispositivo da sexualidade, afirma Foucault. Este autor verifica que a extensão autoritária e coercitiva desse dispositivo foi justificado, por um lado,

colocando o princípio de que toda a sexualidade deve ser submetida à lei, ou melhor, que ela só é sexualidade por efeito de lei: não somente é preciso submeter a vossa sexualidade à lei, mas não tereis uma sexualidade a não ser por vos submeterdes à lei. Mas, por outro lado, a teoria da repressão vai compensar essa difusão geral do dispositivo de sexualidade por meio da análise do jogo diferencial das interdições, de acordo com as classes sociais. Do discurso que dizia, no fim do século XVIII: ‘Existe em nós um elemento de valor que se deve temer e poupar, a que devemos prestar todos os cuidados se não quisermos que engendre males infinitos’, passou-se a um discurso que diz: ‘Nossa sexualidade, por oposição à dos outros, está submetida a um regime de repressão tão intensa que o perigo, agora, está nisso; não somente o sexo é um segredo temível, como cansaram de dizer às gerações precedentes os diretores espirituais, os moralistas, os pedagogos e os médicos, não somente é preciso desencavar sua verdade, mas, se ele carrega consigo tantos perigos, é porque – por escrúpulo, senso aguçado do pecado ou hipocrisia, como quiserem – o reduzimos a silêncio por tempo demais’. Doravante, a diferenciação social não se afirmará pela qualidade ‘sexual’ do corpo, mas pela intensidade da sua repressão.<sup>61</sup>

Desta forma, a contrariedade aos mecanismos burgueses de repressão – discutidos por Foucault, e que avançaram sobre a sociedade ocidental no século XX – levou o Teatro Oficina a uma proposta de espetáculo antidogmático e subversivo, e que tratou de forma irreverente a crítica sobre um regime repressor, não apenas ao que tange os aspectos políticos, como, também, e principalmente, sobre as questões relacionadas ao sujeito e à subjetividade, transformando, assim, o espetáculo “O Rei da Vela” em uma “bandeira radical, num manifesto político-cultural explosivo e criativo”<sup>62</sup>.

Assim como em “O Rei da Vela”, observamos que o espetáculo “Bacantes”, do Uzya Uzona, reivindica, através da forma como expõe os corpos e a nudez, o direito e a necessidade de discutir questões relativas aos dispositivos de repressão e controle do sujeito – ainda latentes na contemporaneidade. Diante de tais considerações, torna-se possível conjecturarmos que em “Bacantes” o corpo apresentado é a reverberação de uma compleição

---

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid., p.121.

<sup>62</sup> Fernando Peixoto. Teatro Oficina. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Dionysios, 1982, p.72.

conceitual e material, que tem sua gestação iniciada a partir da concepção e realização de “O Rei da Vela”. Gestação que parece manter um caráter perene e incorporador em função da assimilação da proposta antropofágica, tanto pelo Teatro Oficina quanto pelo Uzyna Uzona.

A antropofagia proposta por Oswald de Andrade – e absorvida pelo Teatro Oficina – fomentou um movimento de contestação, influenciado também por seu congênere internacional: a contracultura. Desta forma, “O Rei da Vela” converteu-se em símbolo de um movimento que aglutinou entre seus elementos constitutivos os pensamentos e as propostas de Oswald de Andrade, do grupo teatral paulista, da contracultura etc., refletindo e influenciando outros setores da produção cultural nacional. Assim, o “antropofagismo se converteu em tropicalismo”<sup>63</sup>.

O Tropicalismo pode ser descrito como um movimento que expressou a inquietação e a necessidade de ruptura com os valores estéticos, políticos, morais etc. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda<sup>64</sup>, a descrença nas forças políticas – a esquerda revolucionária ou a direita conservadora – contribuiu para o afastamento de grupos e artistas desses tipos de estruturas que constituíam a política nacional, e que, efetivamente, não resolviam os problemas enfrentados pelo povo brasileiro. Sendo assim, não interessava àqueles envolvidos no Tropicalismo se a revolução brasileira deveria ser “socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa”<sup>65</sup>, pois a insatisfação residia exatamente na concepção de conquista do poder, já que os exemplos nacional e internacional davam provas de um autoritarismo e de uma burocratização nada atraentes:

Além da intensificação da repressão policial no país, o quadro internacional [sugeriu] novas desilusões; a invasão da Tcheco-Eslováquia não [deixou] mais dúvidas quanto ao totalitarismo soviético, a atuação do PCD em maio de 68 [mostrou-se] totalmente reacionário em sua política de aliança com o Estado, Fidel Castro [intensificou] a repressão e a censura às artes em Cuba etc... A fé no marxismo como ideologia redentora [foi] abalada pelo sentimento de que a única realidade seria o poder. [Instalou-se] a desconfiança em todas as formas de autoritarismo, inclusive os que [eram] exercidos em nome de uma revolução e de um futuro promissor, promovendo a valorização política de práticas tidas como alienadas, secundárias ou pequeno-burguesas... O moralismo comunista [foi]

---

<sup>63</sup> Ibid., p.73.

<sup>64</sup> Heloisa Buarque de Hollanda. Impressões de viagem; CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

<sup>65</sup> Ibid., p.70.

recusado como uma atitude de ‘salão’ que resguarda o corpo, teme as forças revolucionárias do erotismo e evita pensar as próprias contradições.<sup>66</sup>

Em decorrência da ineficácia política e de um modelo de sistema social repressor, o Tropicalismo recusou a ideia de “esperança no Futuro prometido como redentor”<sup>67</sup>. A esse movimento de contestação interessava preconizar a importância com o aqui e o agora e a reflexão sobre a “necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente”<sup>68</sup>.

Hollanda ressalta que o Tropicalismo deve ser compreendido como uma nova linguagem crítica, no sentido da subversão de valores e padrões de comportamento. A insubmissão característica desse movimento, entre outras influências, assimilou as ideias da contracultura internacional. Nova Iorque e Londres transformaram-se nos centros irradiadores dos questionamentos sobre o sistema. Mas, também, foram reconhecidos como eixos das proposições das novas possibilidades de comportamento. Desta forma, explica a autora, nos cenários nacional e internacional

a realidade dos grandes centros urbanos [passou a ser] valorizada em seus aspectos ‘subterrâneos’; marginal do Harlem, eletricidade e LSD, Rolling Stones e Hell’s Angels. A identificação não [era] mais imediatamente com o ‘povo’ ou o ‘proletariado revolucionário’, mas com as minorias: negros, homossexuais, freaks, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba... A marginalidade [foi] tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela [era] valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação [foi] assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado [foram] vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político... [No Brasil a rejeição contra o] sistema e a descrença com a esquerda [ocorreram] num momento de desilusões com a política, quando os movimentos de massa [foram] novamente derrotados pelo regime militar que [decretou] o AI-5, concretizando o que se chamou de segundo golpe.<sup>69</sup>

Em consonância ao Tropicalismo e aos movimentos de subversão e ruptura dos valores socialmente estabelecidos – e dando continuidade à proposta iniciada com “O Rei da

---

<sup>66</sup> Ibid., p.77-78.

<sup>67</sup> Ibid.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid., p.75-77.

Vela” –, José Celso Martinez Corrêa concebeu, em 1968<sup>70</sup>, a montagem de “Roda Viva”<sup>71</sup>, trabalho que transformou-se “no ponto alto do ‘Novo Teatro’, no Brasil”<sup>72</sup>. Com base na obra de Chico Buarque<sup>73</sup>, o diretor do Oficina elaborou não um texto dramático, apoiado em parâmetros estéticos, mas um roteiro, sobre o qual tentou criar uma “verdadeira linguagem de espetáculo, com uma assinatura quase exclusiva do ‘autor-diretor’”<sup>74</sup>.

A ideia de abandonar o texto teatral tradicionalmente estruturado, assumindo uma nova possibilidade de trabalho a partir de um roteiro, teve como grande influência para José Celso a tomada de consciência das propostas de Antonin Artaud, para o qual importava antes de tudo

romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento... [Seria] entorno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como ponto de partida de toda a criação teatral, que [deveria] ser constituída a linguagem-tipo do teatro. E [seria] na utilização e no manejo dessa linguagem que se [dissolveria] a velha dualidade entre o autor e diretor, substituídos por uma espécie de Criador único a quem [caberia] a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação... [Suprimidos] o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se [tornaria] o próprio teatro da ação. [Seria] restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela... Com efeito, a ausência de palco, no sentido comum da palavra, [convidaria] a ação a desenvolver-se nos quatro cantos da sala... Renunciando ao homem psicológico, ao caráter e aos sentimentos bem nítidos, [seria] ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro se [dirigiria]... E assim, [seria reencontrado] o velho espetáculo popular traduzido e sentido

<sup>70</sup> Armando Sérgio da Silva. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.54. “José Celso fôra convidado para dirigir Roda Viva, já em dezembro de 1967, quando da temporada de O Rei da Vela, no Rio de Janeiro”.

<sup>71</sup> Fernando Peixoto. *Teatro Oficina*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Dionysios, 1982, p.76. “José Celso concretizou cenicamente a violência de um desabafo autêntico, denunciando uma experiência vivida pelo próprio autor: Roda Viva implacavelmente volta-se contra uma engrenagem que domina, molda e consome seus ídolos, depois de transformá-los em objeto de consumo, utilizados para mistificar a verdade e ajudar a institucionalizar a mentira”.

<sup>72</sup> Armando Sérgio da Silva. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.165.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.54 “Era a primeira peça de Chico Buarque... centrada na história de um cantor Benedito Silva e sua mulher Juliana. O 1º ato conta a trajetória do êxito deste Benedito, que passa a chamar-se Ben Silver, ídolo máximo da juventude e ótimo cantor, embora não tenha voz. Um dia, Ben é apanhado bêbado e os jornais movem-lhe uma campanha, em vista da qual os empresários o forçam a mudar de nome e personalidade. Passa a ser Benedito Lampeão, cantor de protesto e folclore. Quando sua popularidade está chegando ao fim, os empresários procuram convencê-lo a suicidar-se, para dar cartaz à mulher, Juliana, que o público acredita ser sua irmã, pois o cantor de sucesso não pode ser casado. Ele acaba se suicidando mesmo e surge o novo ídolo, Juliana, que já é chamada de Juju, a ‘Viúva do Rei’.”

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.161.

diretamente pelo espírito, sem as deformações da linguagem e os escolhos do discurso e das palavras.<sup>75</sup>

Segundo Silva, na Europa, a retomada das ideias do artista francês decorreu por intermédio da difusão de suas proposições, no início da década de 1960. Entretanto, o autor explica que José Celso e o Teatro Oficina só descobriram as concepções de Antonin Artaud em 1968, “juntamente como outros estilos paralelos, como o Dadaísmo e o Surrealismo”<sup>76</sup>. Assim, formou-se, no Europa e no Brasil, “o triângulo que iria nortear o teatro experimental dos últimos anos – o humanismo de Stanislavski, o elemento sócio-político de Brecht, o irracionalismo anárquico de Artaud”<sup>77</sup>.

Silva ressalta, ainda, que José Celso utilizou de forma contundente as sugestões de Antonin Artaud e do seu Teatro da Crueldade. Assim, além de romper com a tradição teatral, submetida a um autor e ao seu texto, o diretor do Oficina concebeu uma estrutura cênica atravessada por cenas de caráter ritualístico, a exemplo do momento da “procissão de crucificação do ídolo popular”<sup>78</sup>, permeada pela conjugação de músicas sacras e ritmos africanos [encontramos semelhante conjugação musical no espetáculo Bacantes]. Ademais, o espaço cênico – que em “O Rei da Vela” ainda mantinham separados palco e platéia – começou a ser alterado em “Roda Viva”, rompendo os limites que separavam atores e público:

O espaço tradicional à italiana foi transformado numa confusão entre o palco e a platéia. Várias cenas processavam-se no espaço do público; a platéia, dessa maneira, era colocada dentro do mundo de ficção, o que possibilitava forte envolvimento sensorial nos espectadores, os quais não raro eram tocados, roçados etc.<sup>79</sup>

Importou para José Celso Martinez Corrêa, no tocante à nova configuração cênica, estabelecida com o espetáculo “Roda Viva”, confrontar os espectadores burgueses com sua própria realidade, a fim de provocar reações e iniciativas que levassem a uma mudança do

---

<sup>75</sup> Antonin Artaud. O teatro e se duplo. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.101-111; 144-145.

<sup>76</sup> Armando Sérgio da Silva. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.160.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid., p.161.

<sup>79</sup> Ibid.

pensamento e das práticas acerca da conquista de “privilégios feitos às custas de tantas concessões”<sup>80</sup>, e que tinham como consequência a miséria. Assim, o diretor passou a acreditar que seria pela deseducação, pela provocação da inteligência recalcada, pelo sentido de beleza atrofiado desses espectadores etc. a maneira pela qual o teatro poderia promover as suas ações. Desta forma, “a única possibilidade para esse público [seria] o teatro da crueldade brasileira”<sup>81</sup>.

Entretanto, ao incorporar à encenação as proposta do Teatro da Crueldade, José Celso ultrapassou limites que o próprio Artaud não previra. Silva ressalta, como exemplo, o desregramento e a provocação, que tiveram sua origem em “O Rei da Vela”, mas que, em “Roda Viva”, se transformaram em “eficiente meio de ataque moral a uma platéia puritana”<sup>82</sup>. Assim, as ações, que na peça de Oswald de Andrade realizaram-se à distancia, em função da separação entre o palco e a platéia, na encenação de “Roda Viva” passaram a acontecer efetivamente junto aos espectadores:

Os gestos pornográficos eram agora realizados a poucos centímetros do espectador e os palavrões gritados nos seus ouvidos. Alguns exemplos de cenas que provocaram os maiores protestos por certos setores da crítica e autoridades... Num dado momento, aparecia Nossa Senhora de biquíni que rebojava na frente de uma lente fállica da câmara de televisão, que se contraía e avançava. Pululavam simulações do ato sexual, masturbações, lesbianismo, homossexualismo, ‘voyerismo’ etc.<sup>83</sup>

A experiência com a montagem de “Roda Viva”, somada ao “O Rei da Vela”, serviu como aporte à trajetória de José Celso Martinez Corrêa. Averiguamos que tais experiências evidenciaram-se, na atualidade, a partir do momento em que o diretor fez refletir no processo de estruturação da peça “Bacantes” – do Uzyna Uzona –, e na apresentação e desnudamento do corpo nesse espetáculo, todas as discussões originadas a partir da inquietação do grupo Oficina, na década de 1960. Um processo contínuo de aglutinação, ancorado nos conceitos do projeto antropofágico de Oswald de Andrade e nas propostas de

---

<sup>80</sup> Ibid., p.159.

<sup>81</sup> Ibid., 160-161. “A grande saída, segundo José Celso, estaria no rompimento com todas as teorias humanistas e filosóficas de caráter racionalista do Ocidente e, na procura, dentro do próprio ato da criatividade, de soluções imaginosas, para sair do marasmo em que viviam as classes médias brasileiras, aqueles que podiam frequentar os teatros”.

<sup>82</sup> Ibid., p.162.

<sup>83</sup> Ibid.

Antonin Artaud – incorporados à identidade tanto do Teatro Oficina, no seu agrupamento original, quanto no atual e renovado Teatro Oficina Uzyna Uzona.

José Celso, ao tornar o corpo elemento preponderante na encenação de “Bacantes”, reativou e manteve a constância sobre os debates surgidos a partir da construção da encenação do texto de Oswald de Andrade, e que não cessaram nesse espetáculo. Tais questionamentos tornaram-se permanentes e permearam as montagens seguintes, a exemplo de “Roda Viva”. E alcançaram, talvez, o momento de total radicalização, na inquietante busca por uma nova forma de atuação, através da proposta de trabalho denominada Te-ato – “nome com múltiplas significações”<sup>84</sup>.

O Te-ato baseava-se na estrutura do happening – gênero proveniente da arte da performance –, uma forma de expressão artística que fomentava o estreitamento entre o ator e espectador, rompendo com os limites e distâncias impostos pela estrutura tradicional do teatro, colocando o público, transformado em atuante, no interior da ação. “O objetivo essencial do ‘Trabalho Novo’ era justamente a abolição da divisão palco e platéia e a instituição de um jogo criativo interpessoal”<sup>85</sup>. O acontecimento artístico passava a intervir diretamente nas questões<sup>86</sup> cotidianas das cidades visitadas pelo grupo. A finalidade das proposições baseava-se na “transformação da arte em vida e da vida em arte”<sup>87</sup>. Assim, ressalta Silva, o Te-ato tornava-se o

melhor meio de informação e conscientização, de transformação; seria a informação proveniente do testemunho de um corpo em contato com outros corpos, na medida

---

<sup>84</sup> Ibid., p.203.

<sup>85</sup> Ibid., p.202. Segundo Silva, a partir das viagens empreendidas pelo grupo, “a confrontação com os habitantes das cidades transformar-se-ia no estudo principal da equipe. Finalmente, e talvez aí a mais importante mudança da década, mudar a relação cena-público em busca de uma participação mais ativa por parte dos espectadores”.

<sup>86</sup> Ibid., p.79-80. O grupo, naquele momento, já todo ele definido em torno do trabalho, continuava sua peregrinação e tentava, nas cidades pelas quais passava, efetuar happenings, como forma de uma pesquisa capaz de levar ao ‘Trabalho Novo’. De todos os ‘acontecimentos’ três se destacaram como os mais importantes: em Brasília o fato desenvolveu-se perante dois mil universitários; em Santa Cruz prenderam Renato Borghi com os olhos vendados na praça da igreja e disseram ao povo que ele só sairia se todos fossem às suas casas, trouxessem retalhos e amarrassem uns aos outros dando a volta na cidade. O povo participou... em Mandassaia, cidade separada por um rio, o grupo conseguiu a adesão dos habitantes; em conjunto, construíram uma ponte simbólica sobre o rio... A soma dessas tentativas resultou no espetáculo “Gracias Señor”. Pode-se dizer mesmo que a verdadeira experiência de “Gracias Señor” deu-se, enquanto era formulada, em Brasília, onde existiam todas as condições para um happening na forma que o grupo pretendia.

<sup>87</sup> Ibid., p.203.

em que todos se dispõem a um contato vivo e criativo – isto seria o teatro na sua acepção mais literal; o ‘Tea-ato’, para o grupo Oficina.<sup>88</sup>

A sistematização do Te-ato, transformado em método por José Celso, Renato Borghi e outros membros do Oficina, que naquele momento havia sido convertido em comunidade<sup>89</sup>, teve como suporte “um texto-roteiro, escrito logo após o encontro com Living Theatre”<sup>90</sup> – o grupo norte americano veio ao Brasil a convite do Teatro Oficina, no ano de 1970<sup>91</sup>.

A nova proposta de autoria coletiva, chamada “Gracias Señor”<sup>92</sup>, não foi conduzida pela figura de um diretor, nem realizada por atores. A experiência passou a ser

---

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid., p.202. “O Oficina acabara de perder o seu núcleo de atores com técnica de interpretação apurada e se fechava agora, durante a viagem, numa comunidade composta de atores inexperientes – cinegrafistas, intelectuais – enfim pessoas que não assumiriam o teatro como profissão... O Oficina abandona a estrutura de empresa para viver em comunidade, onde os lucros eram divididos e deveriam servir, apenas, para a subsistência de seus membros”.

<sup>90</sup> Ibid., p.212. Silva assinala similitudes entre as trajetórias do Living Theatre e do Teatro Oficina, informando que de modo semelhante ao grupo brasileiro, o Living, “no seu roteiro, foi dos clássicos a Brecht e Piscator”. O grupo norte americano conheceu as propostas de Artaud em 1958. “O Living, a partir de então, foi do texto à improvisação, da representação à participação, do teatro à rua”. Ainda segundo o autor, é possível reconhecer aspectos semelhantes entre a criação do Living, apresentada em São Paulo – “Paradise Now” – e a criação do Oficina – “Gracias Señor”.

<sup>91</sup> Fernando Peixoto. Teatro em aberto. São Paulo: Hucitec, 2002, p.269-270. “O Living Theatre chegou pela primeira vez ao Brasil em julho de 1970, a convite do Teatro Oficina. Estávamos numa fase de crise interna, mas também ansiosos por encontrar novos caminhos em dramaturgia e encenação. Um dos fascínios era tudo que conseguíamos saber sobre o trabalho do Living... O grupo havia estreado em Nova York, em agosto de 1951, e a princípio havia encenado textos de autores bastante conhecidos... Em 1964, enfrentando problemas com as autoridades dos Estados Unidos, o Living escolheu exilar-se na Europa. Cresceu a divulgação de seu trabalho artístico e político, valorizado por permanente postura de autocrítica e insatisfação com os resultados que alcançava, sempre mergulhando na busca do novo, e acentuando uma posição antimilitarista, com evidente base anarquista. Em abril de 1970, o Living lançou um ‘manifesto’ rompendo definitivamente com salas tradicionais de teatro, assumindo a representação de rua para estabelecer nova relação com um público popular”.

<sup>92</sup> Armando Sérgio da Silva. Oficina: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.86-88. “Tratava-se de um roteiro realizado coletivamente com poemas e trechos extraídos de fontes diversas. O nome exato desta criação seria ‘Grupo Oficina Brasil em Re-Volição’. Gracias Señor seria uma obra em ‘Vi-agem’, numa referência à própria história recente do Oficina que desembocou no momento de ‘querer de novo’, do conjunto e toda a população de que o Teatro Oficina foi um espelho... Constavam da estrutura do roteiro as seguintes partes: Confrontação: Discutia-se o tipo de comunicação a ser estabelecido. Os atores se recusavam a representar tradicionalmente, recusavam a divisão entre palco e platéia, a máscara, a maquiagem, a fantasia, todo o fascínio da mentira... Esquizofrenia: Ainda divididos entre palco e platéia e, em virtude dessa separação, adotava-se o esquema de ‘Aula’. Os atores – professores e o público – alunos. Nessa aula tentava-se mostrar a origem e as causas da esquizofrenia. Devido a uma forte pressão externa, um organismo ficaria doente, cindir-se-ia em duas partes: uma secreta, perigosa, violenta – a da energia encarcerada; outra legal, ‘careta’, dispostas a todas as concessões... Divina Comédia: Ausência de divisão entre palco e platéia. Era um desafio claro ao público. Um desafio na base do ‘carrasco-vítima’, que deveria passar através da pele, fisicamente, toda a violência de uma sociedade repressora... Morte: O grande silêncio do não ‘querer mais’... Ressurreição: Os corpos se uniam para

coordenada por atadores, incluindo José Celso, que abandonou a sua posição de diretor do grupo. A nova proposição tornou-se um empreendimento com objetivo de proporcionar ao público uma experiência que o levasse a entender e vivenciar o processo e a trajetória percorrida pelo Teatro Oficina até o seu encontro com o Te-ato. “Era uma aula de como transformar o espectador em atador de ‘Te-ato’... A vida renovada pela arte”<sup>93</sup>.

A proposta do Te-ato, de transformar o público em atuante na cena, rompendo definitivamente com os conceitos que separavam ator e espectador, e mais precisamente a eliminação da distância entre o público e a ação, foi transporto por José Celso Martinez Corrêa à estruturação da encenação “Bacantes” – que não insere apenas esse elemento, mas todas as experiências adquiridas ao longo da sua trajetória no Teatro Oficina, através do seu processo antropofágico.

A sua resistência, conservando-se ativo em sua permanente inquietação, fez reverberar em “Bacantes” tudo que devorou, desde 1958 – e que continua devorando na atualidade, através das proposições do Teatro Oficina Uzya Uzona. Consideramos que o corpo que ele desnuda no espetáculo analisado não é estanque à realidade da sociedade ocidental contemporânea.

A nudez e a sexualidade expostas nas cenas de “Bacantes”, e que fomentam a relação opositiva que se estabelece entre Dionísio e Penteu, ativa as discussões – suscitadas em “O Rei da Vela” – acerca dos dispositivos de repressão impostos por um sistema social, que produz e fixa modelos de comportamento sem considerar as idiossincrasias individuais – conforme verificaremos através das reflexões dos autores elencados para o desenvolvimento desta dissertação, a exemplo de Michel Foucault e José Carlos Rodrigues, no tocante aos tabus socialmente constituídos e que afetam o sujeito e a sociedade.

José Celso Martinez Corrêa ao transformar-se em antropófago e devorar todas as experiências, principalmente a partir de “O Rei da Vela” e da sua relação com o universo de Oswald de Andrade, seguido por “Roda Viva” e as propostas de Artaud, até alcançar o Te-ato através de “Gracias Señor”, deglute e devolve ao Teatro Oficina Uzya Uzona e a “Bacantes”, aporte constituído não apenas de camadas conceituais, como também de práticas, fazendo

---

inventar uma nova humanidade... Novo Alfabeto: Um bastão, o de Antônio Conselheiro, ilustrava a lição... Te-ato: O bastão era entregue ao público. Aí nada mais era previsto, tudo ficaria ao acaso do dia e do momento do espetáculo... Do teatro, chegariam então ao ‘Te-ato’, novo tipo de relacionamento (ação conjunta de atadores)”.

<sup>93</sup> Ibid., p.206.

transparecer, juntamente com todos os membros do grupo, um grande happening [conjecturamos que os procedimentos relativos ao Te-ato serviram de inspiração à montagem de “Bacantes”], resultado da conjugação de diversos elementos, mas, sobretudo da relação intrínseca entre os corpos dos atuantes – membros do grupo e o público – e a cena.

## 2.2. VANGUARDAS, HAPPENINGS E BACANTES

Com o propósito de compreendermos os pressupostos que tornam o corpo e a nudez, expostos no espetáculo “Bacantes”, como possíveis herdeiros de uma história, na qual as relações das artes com o corpo apresentam uma trajetória marcada por rupturas e transformações, não apenas em termos conceituais, mas, sobretudo, em termos práticos, torna-se imprescindível mapearmos e analisarmos alguns dos principais acontecimentos e personagens que colaboraram para a renovação do fazer artístico, principalmente a partir das ações realizadas pelos movimentos de vanguarda no século XX.

Nosso objetivo é tentar estabelecer pontos de contato entre o trabalho desenvolvido pelo Teatro Oficina Uzya Uzona e o happening – gênero artístico, que surgiu dos desdobramentos das experiências e interlocuções entre as linguagens artísticas ao longo da primeira metade do século XX, alcançando seu auge entre as décadas de 1950 e 1960. Como verificamos no texto anterior<sup>94</sup>, o happening foi identificado nos procedimentos relacionados ao Te-ato. Assim, considerando as experiências de José Celso Martinez Corrêa com essa proposta de trabalho, buscamos verificar a sua ressonância no espetáculo “Bacantes”.

O happening, assim como todas as outras denominações referentes à Performance Art, colocou-se como arte de fronteira, à medida que estabeleceu oposição aos cânones tradicionais em um processo contínuo de rupturas com os parâmetros artísticos convencionais. Desta forma, as ações performáticas ligaram-se às novas formas reflexivas e práticas e, sobretudo, buscaram eliminar a dicotomia entre arte e vida.

Assim, explica Renato Cohen, esses novos meios, que projetavam reunir arte e vida, vinculavam-se a um movimento maior chamado Live Art<sup>95</sup>. Como movimento de ruptura que visava tirar a arte de um espaço sacralizado e elitista, além de romper com sua função meramente estética, a Live Art tinha o ideal de “resgatar a característica ritual da arte,

---

<sup>94</sup> Subcapítulo 2.1. desta dissertação.

<sup>95</sup> Renato Cohen. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.38.

tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros, colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora”<sup>96</sup>.

Jorge Glusberg<sup>97</sup>, no entanto, adverte que as pesquisas relacionadas à arte da performance – nas quais estão englobadas todas as possibilidades de experiências com o corpo, incluindo o happening – têm a sua “pré-história”<sup>98</sup> iniciada no século XIX, e não no período posterior com as primeiras manifestações das vanguardas artísticas. O autor estabelece a estréia da peça “Ubu Rei”, de Alfred Jarry, como marco inicial para essa ‘pré-história das performances’<sup>99</sup>.

A investigação sobre as raízes do happening que, nos anos de 1970, teve sua denominação agrupada a outras – também referentes às práticas que envolviam o corpo – sob uma única terminologia – a Performance Art<sup>100</sup> – perpassou por processos e experiências relacionados ao Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo etc.

Em período posterior à apresentação de “Ubu Rei” surgiram dois movimentos preponderantes para as vanguardas e para as novas relações com o corpo: o Futurismo e o Dadaísmo. As ações criadas e executadas pelos envolvidos nessas proposições “utilizavam a performance como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte”<sup>101</sup>. As propostas performáticas originavam-se de improvisações e ações espontâneas, conjugadas às técnicas do teatro, da mímica, da dança, da fotografia, da música, do cinema etc.

---

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011.

<sup>98</sup> Ibidem, p.11-13. Segundo Glusberg, o termo ‘pré-história’ é usado pelo fato dos movimentos relacionados terem somente alguns pontos de contato com a arte da performance, que emerge como um gênero artístico independente a partir do início dos anos 1970.

<sup>99</sup> Ibid., p.13. “Ubu Rei estreou em Paris, na noite de 10 de Dezembro de 1896, no Théâtre de l’Oeuvre de Paris de Lugné-Poe. Jarry, com a idade de 23 anos, não só escreveu uma peça fantasmagórica que demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante. Mas que isso, sua peça apresentou soluções novas para a cena, particularmente para a forma de atuação no que tange à entonação de voz e uso de figurinos. Seus figurinos sepultaram a arcaica tradição realista no teatro.”

<sup>100</sup> Regina Melim. Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.10. Melim informa que não obstante as diferenças estilísticas e ideológicas que possuíam, todas as denominações referentes às ações performáticas – happening, Fluxus, aktion, ritual, demonstration, directart, destructionart, eventart, dé-collage, body art etc. – foram agrupadas sob a terminologia de Performance Art.

<sup>101</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.12.

Segundo Glusberg, o niilismo, característica inerente às práticas desses dois movimentos, preenchia as ações de ironia e de certo espírito lúdico. No entanto, era, “ao mesmo tempo, a expressão de uma originalidade criativa e de uma busca de envolvimento do público na atividade artística”<sup>102</sup>. Desta forma, artistas de diversas áreas pretendiam denunciar a situação de uma arte isolada e estagnada. Além disso, buscavam eliminar as fronteiras entre as expressões artísticas e entre a arte e a vida, propondo, também, que os artistas se tornassem mediadores de um processo social.

As “Seratas”<sup>103</sup> – ou Noites Futuristas – começaram a acontecer a partir do ano de 1910<sup>104</sup>. Através delas, Marinetti, seu precursor, convidava os artistas a “cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor, e exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada”<sup>105</sup>. Os futuristas, que incluíam poetas, pintores e músicos, apresentavam, entre outras ações, recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representações teatrais<sup>106</sup>.

No tocante ao Dadaísmo<sup>107</sup>, verificamos sua gênese a partir da fundação, em Zurique, no ano de 1916, do Cabaret Voltaire<sup>108</sup>, realizada pelo poeta romeno Tristan Tzara, os escritores alemães H. Ball, Emmy Hennings e R. Huelsenbeck, além do pintor e escultor Hans Arp. O Cabaret funcionava como círculo literário e artístico destituído de programa, mas decidido a ironizar e desmistificar todos os valores constituídos da cultura passada, presente e futura. Algumas das influências para a abertura desse local evidenciam-se nas

---

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Ibid., p.13.

<sup>104</sup> Onze meses antes, Marinetti havia publicado seu Manifesto Futurista.

<sup>105</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.13.

<sup>106</sup> Ibid., p.13-14. “Os futuristas já tinham se tornado famosos na Itália inteira pelas suas manifestações que degeneravam em brigas e frequentemente terminavam com prisões. Além do poeta Marinetti o grupo incluía os pintores Boccione, Carrà, Balla e Severini e os músicos Russolo e BalillaPratella... Em 1912, os pintores e poetas russos Maiakóvski, Búrlíuk, Livshits, Lariónov, Gonchárova, Chklóvski e Klébnikov começaram a se organizar em reuniões (o Manifesto de Marinetti, de 1909, havia sido publicado ao mesmo tempo em Paris e em Moscou)... os futuristas russos resolveram levar o movimento às ruas de São Petersburgo, Moscou, Kiev e Odessa. O movimento já estava tendo uma repercussão excepcional com a tragédia Vladimir Maiakóvski de Maiakóvski e a ópera Vitória Sobre o Sol, texto de Kruchenykh e música de Matyushin. Os dois trabalhos foram apresentados no Luna Park de São Petersburgo, no outubro de 1913.”

<sup>107</sup> Giulio Carlo Argan., Arte Moderna. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.353-360.

<sup>108</sup> Ibid., p.355.

inovadoras experiências dramatúrgicas de Franz Wedekind, calcadas nos teatro-cabarets da cidade de Munique, na Alemanha<sup>109</sup>.

As bases fundamentais do Movimento Dadaísta<sup>110</sup> estavam assentadas sobre a ideia de contestação absoluta de todos os valores, “a começar pela própria arte”<sup>111</sup>. Contestar a própria arte era opor-se a uma relação errônea e desgastada acerca da produção artística e do objeto estético, pois “enquanto a arte permanecesse produção de objetos, a razão social da arte permaneceria inalterada, porque na sociedade burguesa o objeto é mercadoria, a mercadoria é riqueza, a riqueza é autoridade e poder”<sup>112</sup>.

Antecipando-se ao movimento – que teve seu manifesto lançado por Tristan Tzara<sup>113</sup>, em 1918 –, Francis Picabia, no ano de 1913, lança a ideia de arte ‘amorfa’. Arte que seria apenas um gesto, pois não representaria nada e nada seria, transferindo, desta forma, o foco de atenção para o sujeito e não mais para o objeto, ou seja, “do produto para o produtor”<sup>114</sup>.

Como movimento de contestação de todos os valores, o Dadaísmo tentou romper não apenas com os parâmetros tradicionais da arte, mas, também, com todas as técnicas e objetos artísticos que estivessem relacionados a tais normas. “Negando o sistema de valores por inteiro, negava-se a si mesmo como valor e também como função, sendo a função uma ação dotada de finalidade e valor”<sup>115</sup>. O projeto dadaísta propunha reduzir a arte, segundo

---

<sup>109</sup> Renato Cohen. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 41-42.

<sup>110</sup> Giulio Carlo Argan. Arte Moderna. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.353-355. “O movimento surge quase simultaneamente em Zurique e nos Estados Unidos com pintores europeus, Duchamp e Picabia, e um fotógrafo americano, Stieglitz, aos quais logo se somará outro pintor e fotógrafo americano, Man Ray. Eles fundam a revista 291, que antecipa diversos temas do movimento dadaísta.”

<sup>111</sup> Ibid., p.353.

<sup>112</sup> Ibid., p.355.

<sup>113</sup> Ibid., p. 355-356. “O nome Dada também é casual, escolhido abrindo-se um dicionário ao acaso. As manifestações do grupo dadaísta são deliberadamente desordenadas, desconcertantes, escandalosas; a práxis é semelhante à do Futurismo e das vanguardas em geral, mas no caso do Dadaísmo trata-se de uma vanguarda negativa, por não pretender instaurar uma nova relação, e sim demonstrar a impossibilidade e a indesejabilidade de qualquer relação entre arte e sociedade.”

<sup>114</sup> Ibid., p 355.

<sup>115</sup> Ibid., p.356.

Argan, a uma pura ação desmistificadora em relação aos valores constituídos, pois o objetivo, a partir de então, não seria mais produzir obras de arte, mas ‘produzir-se’ em intervenções em série, “deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas”<sup>116</sup>.

Além da recusa à arte estabelecida, Argan ressalta que a Guerra transformou-se em outro fato que marcou as formulações do pensamento e das práticas dadaísta. Para o movimento a Guerra era uma contradição e colocava em xeque o projeto moderno, baseado na razão e no progresso social. Esta questão, diz o autor, reverberou, após a Segunda Guerra e, principalmente, na segunda metade do século XX, influenciando os movimentos relacionados à contracultura, “que se [manifestaram] por toda parte, com força e amplitude muito diversas, como vontade de remover todas as ‘censuras’ racionais e libertar a sociedade da superestrutura da autoridade e do poder, isto é, dos valores institucionalizados”<sup>117</sup>.

Entre as ações performáticas dos dadaístas, Glusberg destaca uma, que para ele talvez seja o trabalho que refletiu-se de forma contundente nos happenings realizados nos anos de 1960:

Em 1921, ocorreu uma performance na qual dez dadaístas realizaram uma visita à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, no centro de Paris... O grupo convidou ‘seus amigos e seus adversários’ para este evento que prometia reproduzir um típico passeio de turistas ou colegiais. É lógico que a verdadeira finalidade era a mesma de sempre, a de desmitificar atitudes. Umas cinquenta pessoas se juntaram para a visita, que transcorreu sob uma forte chuva. Bréton e Tzara ficaram provocando o público com discursos, Ribemont-Dessaignes se fez de guia – diante de cada coluna ou estátua ele lia um trecho, escolhido ao acaso, do Dicionário Larousse. Depois de uma hora e meia os espectadores começam a se dispersar. Receberam então pacotes contendo retratos, ingressos, pedaços de quadros, figuras obscenas e até notas de cinco francos com símbolos eróticos.<sup>118</sup>

Em relação ao surgimento do Surrealismo<sup>119</sup>, verificamos que sua aparição decorreu como uma espécie de continuidade ou meandro do Dadaísmo. André Breton<sup>120</sup>,

---

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.19-20.

<sup>119</sup> Giulio Carlo Argan. Arte Moderna. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.360.

<sup>120</sup> Ibid. “Breton também era médico psiquiatra, estudioso de Freud, cuja teoria do inconsciente abria à pesquisa uma vastíssima região da psique. No inconsciente pensa-se por imagens, e, como a arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos de um caráter de teste psicológico, mas,

membro do movimento Dada, lança, em 1924, o Manifesto Surrealista. No entanto, os primeiros acontecimentos que deram início ao movimento foram: as apresentações dos espetáculos *Parade*, de Jean Cocteau, e *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinaire, em 1917<sup>121</sup>, e o lançamento da revista *Littérature*, realizado por André Breton, Paul Elouard, Philippe Soupault e Louis Aragon.

Segundo Cohen, o surrealismo, no que tange às artes cênicas, era extremamente crítico em relação ao modelo realista do teatro. Com isso, realizaram-se experiências cênicas através de inovações que tiveram como objetivo a estética do escândalo, a exemplo de apresentações de peças sem texto, personagens-cenários fantásticos etc. Além disso, as peças poderiam ser encenadas em espaços diversos, com o intuito de chamar a atenção para o movimento. O autor identifica as atitudes dos surrealistas com os futuros happenings, realizados na década de 1960<sup>122</sup>.

Essa pré-história da arte da performance também foi permeada por procedimentos provenientes das experiências de diversos artistas. Tais práticas mantinham o caráter de não estagnação e, também, de contínua ruptura com qualquer tendência à cristalização e à formalização de conceitos. Assim sendo, o processo e a experimentação ocuparam o lugar antes destinado ao resultado.

O percurso da arte, a partir de um pensamento não mais atrelado às regras rígidas e preparado a assumir o acaso como elemento constitutivo do fazer artístico, não encerrado à produção de um simples objeto estético, colocou o corpo como unidade fundamental nessa trajetória que, após a Segunda Guerra Mundial, alcançou novas possibilidades. Dentre essas experiências, que tiveram seus desdobramentos ligados à arte da performance e,

---

para que este seja autêntico, é preciso que não haja intervenção da consciência e que o processo de transição seja absolutamente 'automático'. O inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com maior facilidade pela arte, devido a sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão da arte".

<sup>121</sup> Renato Cohen. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.42. "Estes dois eventos revolucionaram o conceito de dança e de encenação. As duas peças causaram espanto no público parisiense e, principalmente a segunda, foi recebida com amplos protestos – o público a tomou como uma afronta".

<sup>122</sup> *Ibidem*, p.43. "Paralelo ao surrealismo, a Bauhaus, na Alemanha, desempenha importantes experiências cênicas, que se propõem integrar, num ponto de vista humanista, arte e tecnologia. Ela foi a primeira instituição de arte a organizar workshops de performance. Com o nazismo a escola é fechada em 1933".

principalmente, ao happening, podemos ressaltar a action painting, a assemblage e o environment.

A action painting – ou pintura de ação – teve na figura do artista Jackson Pollock, afirma Glusberg<sup>123</sup>, um dos principais precursores da arte da performance. O trabalho desse artista ganhou notoriedade quando foram apresentados, no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1951, um filme<sup>124</sup> e documentação fotográfica que mostravam o artista em ação. A pintura de ação revelou novas conquistas para as artes ao criar caminhos para o entrecruzamento das linguagens, além de tornar a pintura um “evento performático”<sup>125</sup>. A tela no chão favoreceu não apenas novas experiências em relação à pintura, mas, sobretudo a literal inserção do corpo do artista no processo pictórico performativo – a tela, além de suporte para as tintas, tornou-se espaço, também, para todos os movimentos que o artista realizava ao pintar.

A assemblage<sup>126</sup> foi outra forma de experimentação nesse percurso criativo. O procedimento baseava-se em incorporar à pintura materiais não tradicionais, dando aos trabalhos efeitos de alto e baixo-relevo. “A assemblage pode ser descrita como a mais elaborada forma de collage<sup>127</sup>. Não era mais somente uma técnica de suporte ao processo criativo, mas sim o ato artístico em si, eliminando-se o pictórico”<sup>128</sup>.

O artista americano, Allan Kaprow<sup>129</sup> – apontado como responsável pelo surgimento do happening – aderiu e dedicou-se à assemblage. A elaboração de seus trabalhos levaram suas assemblages a tal nível de complexidade, que Kaprow sentiu-se limitado em seu

---

<sup>123</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.27.

<sup>124</sup> Regina Melim. Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.11. O filme, produzido por Hans Namuth, mostra o Pollock pintando uma tela no chão de seu ateliê. Com o ato de colocar a tela no chão, o artista rompe com a forma tradicional da pintura vertical e de cavalete.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 28. “O artista alemão, Kurt Schwitters (1887-1948), foi quem realizou as primeiras assemblages, nos anos de 1920.”

<sup>127</sup> Ibid., p.27. Em 1912, os cubistas fizeram colagens com materiais tais como, papéis, areia, panos, cartas e envelopes. Os futuristas, dadaístas e surrealistas usaram colagens em contextos diferentes.

<sup>128</sup> Ibid., p.28.

<sup>129</sup> Regina Melim. Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.12-13. “Allan Kaprow transformou a experiência vivida nas aulas de John Cage, realizadas no Black Mountain College, em legado para ações futuras, tornando-se um dos artistas mais influentes na cena americana do final dos anos 1950”.

processo criativo. Em consequência, ele decidiu conjugar ao seu processo outros elementos, desenvolvendo, deste modo, a action-collage – ou colagem de impacto – na qual incorporou “a técnica de Pollock, o acaso e a indeterminação que caracterizavam a obra de Cage”<sup>130</sup>.

O processo da action-collage, criada por Kaprow, concedeu à elaboração das assemblages possibilidades de multiplicação e dimensões mais extensas que o modelo anterior. O artista batizou de environment<sup>131</sup> esse novo procedimento. O termo, que significa meio ambiente, refletia os objetivos e a progressão dada por Kaprow à dinâmica do seu trabalho. Seus environments foram ampliados de tal forma, que o artista decidiu expandi-los para além do espaço expositivo.

Outra questão, colocada por Kaprow, apontava para a necessidade de unir esses novos meios à live art. Essa conjugação, além de favorecer cada vez mais a incorporação de diversos elementos referentes ao cotidiano, transformava o visitante em participante e parte constitutiva dos trabalhos. A partir dessa percepção, Allan Kaprow abriu caminho para que as pessoas fizessem intervenções em seus environments<sup>132</sup>. Através de suas experimentações, o artista investiu seus esforços, dentro de um processo de progressão dos environments, na criação de um novo gênero, que teve em sua essência estrutural as referências dos movimentos e práticas que colaboraram para o desenvolvimento e a trajetória do corpo na arte da performance.

---

<sup>130</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 28.

<sup>131</sup> Ibid., p.28-30. Glusberg ressalta que “os surrealistas também montaram environments, cuja única função era criar uma nova realidade, dando curso ao delírio ou ao absurdo em sua acepção mais poética... Estes foram realizados para a I Exposição Internacional do Surrealismo (Paris, 1938) e desenhados por Duchamp. A rigor, Duchamp concebeu amostras de telas, esculturas e objetos como um todo homogêneo, uma obra feita de obras. Para isso, transformou o imenso vão central numa gruta, com o teto forrado por 1200 sacos suspensos, recheados de papel e com o solo levemente ondulado, coberto com tapete espesso de folhas secas... Duchamp criou environments para outras duas exposições surrealistas. Na exposição de 1942, em New York, ele dispôs uma interminável rede de cordéis, do teto até o chão, como uma teia de aranha; para a exibição de 1947, em Paris (II exposição Internacional) criou uma chuva que caía sobre a grama artificial e sobre uma mesa de bilhar... Duchamp passou os últimos vinte anos da sua vida fazendo uma enorme obra ambiental em segredo total. Com o seu falecimento, em 1968, a peça foi inaugurada por seu proprietário, o Museu de Filadélfia, em 1969, com o título “Dado instante: 1º A Queda d’Água; 2º O Gás de Iluminação”.

<sup>132</sup> Ibid., p.31-32. Além das experimentações de Kaprow, outros artistas, de diversas partes, vão dedicar-se aos environments, a exemplo de Claes Oldenburg, que criou The Store – uma verdadeira loja, cujas mercadorias (alimentos, meias, camisas etc) eram fabricadas pelo próprio artista; e Andy Warhol, com suas pilhas de caixas de sabão em pó e os papéis de parede.

Com a apresentação de seu trabalho “18 Happenings em 6 partes”<sup>133</sup>, em 1959, na Reuben Gallery, em New York, Kaprow estabeleceu o termo happening como gênero de um processo artístico herdeiro de uma constante busca principiada pelos movimentos de vanguarda, transformados em propositores das rupturas com paradigmas ultrapassados, além das permanentes tentativas pela não estagnação dos artistas e de seus processos, como também pelo não encarceramento da arte em cânones cristalizados.

Segundo Glusberg, no ano de 1965, artistas da América, Europa e Japão formularam e assinaram uma declaração, na qual estavam contidas definições do happening:

Articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um happening participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num happening, pode-se mudar de “estado” à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma “só direção” como no teatro ou no museu, nem mais ferias atrás das grades, como no zoológico.<sup>134</sup>

As definições estabelecidas pelos artistas explicitaram o caráter ilimitado das possibilidades que o happening poderia promover. A declaração manteve a mentalidade, iniciada com as vanguardas, de ruptura com as convenções. Através do happening conseguiu-se, no percurso do desenvolvimento de diversificadas realizações, a eliminação das fronteiras conceituais e físicas que definiam, distinguiam e separavam o artista e o espectador. E, sobretudo, com a unificação do espaço da cena – ou do acontecimento –, incorporou-se o público ao happening, efetivando, desta forma, a participação dos espectadores no evento artístico. Este foi, indubitavelmente, o fato crucial que marcou o happening como o gênero da arte da performance que, talvez, mais tenha alcançado os ideais perseguidos na trajetória da arte, desde os movimentos de vanguarda até o momento de seu surgimento e aprimoramento, proveniente dos desdobramentos dos diversos procedimentos experimentados pelos artistas.

---

<sup>133</sup> Ibid., p.33 – Glusberg faz uma descrição do happening de Kaprow: “O salão, dividido em três partes por paredes de material plástico semitransparente. Em cada uma delas, há cadeiras para o público e o espaço onde atuarão os artistas. Cada parte da performance consiste em três happenings que se desenvolvem simultaneamente e cujo começo e fim são anunciados por toques de sino. Os espectadores podem mudar de sala, obedecendo, porém, às instruções que receberam, por escrito, ao entrarem na galeria. Uma dessas instruções era que não deveriam aplaudir até o final da peça. Ao final da segunda e quarta partes é feita uma pausa de 15 minutos. A duração total da obra é de uma hora e meia. Os seis performers executam ações físicas simples, episódios da vida cotidiana – por exemplo, espremer laranjas – e leituras de textos ou cartazes. Também há monólogos, produção de filmes e slides, música com instrumentos de brinquedo, ruídos e sons, e pintura no ‘local marcado’ (...), a cargo de Alfred Leslie, Lester Johnson, Rauschenberg e Jones”.

<sup>134</sup> Ibid., p.34.

Na sequência, e em interlocução com o happening, a body art<sup>135</sup>, outra importante vertente da arte da performance, transformou o corpo definitivamente em arte, fomentando novas dinâmicas nos processos de elaboração e experimentação artísticas. A estreia pública dessa nova expressão aconteceu em 1969, quando o poeta norte americano Vito Acconci, realizou ‘Following Piece’<sup>136</sup>. Também atribuiu-se o termo body art ao Grupo de Viena<sup>137</sup> – ou Acionismo Vienense<sup>138</sup> – em função das vivências e explorações do uso do corpo nos processos de criação dos seus componentes no auge do happening, no decorrer da década de 1960. Em suas práticas destacam-se ações com forte teor de violência e sadomasoquismo<sup>139</sup>.

Renato Cohen informa que, nas artes cênicas, a ruptura com o formalismo e com as convenções, atreladas ainda a um modo tradicional do fazer artístico, foi concretizada de forma mais radical a partir do happening e do teatro experimental, na década de 1960. Essas práticas também foram influenciadas pela contracultura, pela sociedade alternativa, pelo resgate de teorias e práticas dos movimentos de vanguarda e pelas novidades produzidas pelas diversas artes naquele momento<sup>140</sup>. Desta forma, com a apropriação do happening pelas artes cênicas, no processo de criação,

o caminho [foi] percorrido então pelo approach das artes plásticas: o artista [passou a] prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público. O passo seguinte [foi] a body art em que se [sintetizaram] essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a platéia. O fato de se lidar com velhos axiomas da arte cênica, sob um novo ponto de vista (o ponto de vista plástico), [trouxe] uma série de inovações à cena: o não-uso de temas dramaturgicos, o não-uso da palavra impostada... Não [existia] a clara distinção palco-plateia, ela [era] rompida a qualquer instante, confundindo-se atuante e espectador, não [existia] nenhuma estruturação de cena

<sup>135</sup> Ibid., p.43. “Em 1972, a Documenta de Kassel dá reconhecimento internacional à body art, organizando uma mostra com seus expoentes mais relevantes em todo o mundo.”

<sup>136</sup> Ibid., p.42. A ação consistia em seguir diferentes pessoas na rua, até que estas entrassem em prédios ou carros.

<sup>137</sup> Ibid., p.39. “O Grupo de Viena era composto por Günther Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler”.

<sup>138</sup> Regina Melim. Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.16.

<sup>139</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 39-42. Entre outros exemplos, destaca-se Hermann Nitsch, que criou o Teatro de Orgias e Mistérios, no qual eram organizadas ações performáticas rituais, envolvendo nudez, práticas sexuais, sacrifícios de animais etc.

<sup>140</sup> Renato Cohen. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.44. “O happening, que funciona como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz nas diversas artes: do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; da dança, as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainier.”

que [seguisse] as clássicas definições aristotélicas (linha dramática, continuidade de tempo e espaço etc), não [existia] a distinção personagem atuante etc.<sup>141</sup>

O happening, explica Cohen, estava vinculado à ideia de free theatre – teatro livre: “Liberdade que se [dava] tanto nos aspectos formais quanto ideológicos”<sup>142</sup>. Neste gênero, o resultado estético final era o menos considerado, a importância era agregada ao processo, ao ritual e à interação – assim como constatamos na estrutura do espetáculo “Bacantes”. Neste sentido, afirma o autor, “ao incursionar pelo caminho do risco, do experimental, o happening [entrou] em sintonia com a ideia do Teatro da Crueldade de Artaud, procurando despertar o homem para outras realidades”<sup>143</sup>.

Segundo Kuniichi Uno, contrário aos parâmetros tradicionais concernentes à cena ocidental – principalmente no tocante ao texto, aos artistas<sup>144</sup> e ao espaço cênico –, Artaud propunha um trabalho manifesto em um processo de pesquisas e experiências que, abarcando efetivamente a vida, evidenciasse, a fim da libertação e reinvenção do corpo e da linguagem, a dissolução das “fronteiras delimitadas e impostas pelo poder, pela história, pela sociedade”<sup>145</sup>. Assim, a partir da sua percepção acerca da necessidade de outros procedimentos no processo de criação artística, o artista francês propôs um teatro anárquico – “A anarquia é o que o pensamento e o corpo de Artaud viveram, e para ele a anarquia é o momento da descoberta de uma nova ordem”<sup>146</sup> – com o objetivo de expor tudo ao questionamento: “os signos, as imagens, as palavras, o corpo, o espírito, a sociedade, as formas, as instituições, o Estado”<sup>147</sup>.

---

<sup>141</sup> Ibid., p.40;44.

<sup>142</sup> Ibid., p.132.

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Antonin Artaud. A Viagem ao México: MENSAGENS REVOLUCIONÁRIAS. In. Escritos de Antonin Artaud. Tradução, prefácio, seleção e notas: Cláudio Willer. Porto Alegre: L&Pm, 1986, p.84-85. Artaud considerava que, do ponto de vista social, os artistas eram escravos. Ele constatou que, até um determinado momento de sua vida, ele foi “um artista, ou seja, um homem conduzido”.

<sup>145</sup> Kuniichi Uno. A gênese de um corpo desconhecido. Tradução: Christine Greiner, Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 Edições, 2012, p.107.

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Ibid. “passando constantemente por todas as crises da imagem e da representação do mundo e também da linguagem, Artaud descobre um teatro singular que ele nomeará ‘teatro da crueldade’”.

Uno ressalta a preponderância do corpo<sup>148</sup> como tema fundamental do pensamento de Antonin Artaud. Importava para o artista libertar o corpo humano dos modelos de conduta impostos pelas doutrinas, instituições e organizações sociais. Neste sentido, o autor verifica que para Artaud era imprescindível “esvaziar o corpo das instituições ou das organizações”<sup>149</sup>. Assim, seria possível preenchê-lo apenas com o que estivesse entre ou fora das entidades sociais consideradas inimigas do corpo: “o Estado, a sociedade, o exército, a escola, a medicina, a cultura”<sup>150</sup>.

Aquilo que está entre ou fora pode ser compreendido aqui a partir do processo de construção do pensamento. Entretanto, trata-se de um processo desenvolvido inversamente aos procedimentos realizados pelos mecanismos relacionados ao poder. Apreendemos que tais mecanismos, personificados pelas instituições acima mencionadas, instauraram discursos cristalizados a fim de subordinar o ser humano ao conjunto de normas que corroboraram para a ordem e o controle da sociedade. Deste modo, entendemos que o que está entre ou fora deste sistema torna-se um agente transgressor.

A constituição do pensamento institucionalizado seria, afirma Uno<sup>151</sup>, o que Artaud julgava como meio para a manifestação da crueldade. A concepção do artista corresponde às reflexões realizadas por Michel Foucault<sup>152</sup> acerca da proliferação dos discursos provenientes do surgimento ou do desenvolvimento dos dispositivos de sujeição, a exemplo da medicina, do sistema jurídico, da biologia, da psicologia etc.

Deste modo, esses organismos sociais evidenciariam a crueldade do pensamento através de seus procedimentos, que consistiriam em processos de classificação, identificação, distinção, estratificação e, com isso, a implantação de padrões comportamentais. Inculcado no

---

<sup>148</sup> Ibid., p.41-42. “De uma maneira muito condensada sua reflexão apoia-se na história do corpo. Tudo o que ele escreve em suas centenas de cadernos apresenta-se como um apocalipse do corpo, tanto que ele continua a pensar constantemente em como o corpo foi roubado, martirizado, torturado, deformado, suprimido de uma maneira quase irrecuperável. O Cristo, as doutrinas, os misticismos, as metafísicas, as ciências, as políticas, tudo o que é social, a medicina e os hospitais psiquiátricos são responsáveis por isso. A vida humana, suas forças vitais, incluindo a libido ou o desejo, é moldada nas redes institucionais da vigilância, da organização ou da exclusão. A sexualidade é também uma inimiga para Artaud, na medida em que ela é igualmente uma forma de vida organizada, manipulada e governada”.

<sup>149</sup> Ibid., p.42.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> Ibid., p.35.

<sup>152</sup> Ibid., p.117. Uno reconhece a importância das pesquisas empreendidas pelo autor acerca da constituição do poder.

sujeito, esse modelo de pensamento tornaria o ser humano subordinado a um pensar condicionado aos dispositivos do poder. Neste sentido, Uno explica que Artaud compreendia que:

Pensar é cruel, porque, se conseguimos pensar, este pensamento nos invade, penetra nosso ser, rompe toda a espessura de nossa vitalidade, o emaranhado interminável de nossas sensações e de nossas memórias, tudo o que é gravado no corpo. Pensar jamais se exerce sem acompanhar uma forma de poder e violência.<sup>153</sup>

Esta reflexão evidencia o aspecto paradoxal na concepção do pensamento para Artaud. Se pensar, para ele, expressaria a crueldade, “não poder pensar também [seria] cruel”<sup>154</sup>. Uno verifica que esse paradoxo reverbera sobre o teatro que o artista descobre no plano da crueldade “que continua a trabalhar o pensamento e a impossibilidade do pensamento”<sup>155</sup>. Da mesma forma, essa ambiguidade alcança e atravessa o corpo. Assim, ressalta Uno,

Artaud opõe seu corpo ao corpo orgânico como objeto biológico, médico, higiênico etc, o corpo, para ele, é algo que sempre se distingue do corpo como objeto determinado, contornável. O corpo designa uma diferença que se evidencia, que se espessa constantemente em matéria flutuante, abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam. É um plano imanente que se adensa ao se abrir, que se desterritorializa ao se recolher... O corpo é a única matéria desmaterializada para Artaud.<sup>156</sup>

Depreendemos, assim, que, ao estabelecer oposição a uma matéria biologizada, medicalizada e higienizada, Artaud contestou um corpo socialmente constituído por camadas institucionais. Um corpo engendrado por discursos subordinadores que transformaram o sujeito em receptor e propagador dos pensamentos concebidos pelo sistema social. Assim, Artaud pretendeu libertar o corpo, tornando evidentes os aspectos polissêmicos e polimorfos imanentes ao conjunto corpóreo sensorial humano mediante a um contínuo processo.

---

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> Ibid.

<sup>155</sup> Ibid., p.39.

<sup>156</sup> Ibid., p.43.

Antonin Artaud<sup>157</sup> publicou, em Paris, o Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade, no ano de 1932. Com sua crítica em relação à sujeição do teatro ao autor e ao texto definitivo e sagrado, Artaud propunha romper completamente com esta submissão, a fim de levar o teatro a reencontrar uma linguagem única, “a meio caminho entre o gesto e o pensamento”<sup>158</sup>. No segundo Manifesto do Teatro da Crueldade, o autor destacou que, “renunciando ao homem psicológico, ao caráter e aos sentimentos bem nítidos, [era] ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro se [dirigiria]”<sup>159</sup>.

Outra questão exposta por Artaud relaciona-se à eliminação da ideia das obras-primas destinadas à elite e distante da compreensão das massas. Assim sendo, em sua crítica acerca das obras-primas do passado, que para ele eram boas para o passado, o artista francês afirmou que: “Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo o que não foi dito de modo que seja nosso, imediato, direto, que responda aos modos de sentir atuais e que todo o mundo compreenda”<sup>160</sup>.

Com a incorporação das ideias de Artaud, as ações relacionadas ao happening levaram a vida para a cena, rompendo com a representação psicológica dos personagens do teatro tradicional. Não havendo regras para a atuação o processo tornou-se “anárquico”<sup>161</sup>, o que abriu o espaço para qualquer pessoa realizar suas ações. Segundo Cohen:

No happening, o limite entre o ficcional e o real [era] muito tênue e nesse sentido a convenção que [sustentava] a representação [era] constantemente rompida. Esta ruptura se [dava] de várias formas, como pelas situações de imprevisto que

---

<sup>157</sup> Antonin Artaud. O teatro e se duplo. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Poeta, dramaturgo e ator, nasceu em Marselha em 1896. Depois de um tratamento de problemas mentais mal definidos, aos 21 anos muda-se para Paris, onde se torna ator. Por volta de 1925, adere ao movimento surrealista, mas logo se desvincula do grupo. Funda, em 1927, o Teatro Alfred Jarry, e produz aí, Les Cenci, uma ilustração de seu conceito de teatro da crueldade. Em 1939, é internado no hospital psiquiátrico de Rodez, permanecendo até 1946. Desde a saída do hospital até sua morte, em 1948, Artaud escreveu dezenas de textos, que testemunham a eterna hesitação da alma, tão lúcida em alguns momentos quanto sombrias em outros.

<sup>158</sup> Ibid., p.101-107. “Artaud afirma que esta linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e nos espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra. Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm no sonho.”

<sup>159</sup> Idem, O Teatro da Crueldade – Segundo Manifesto. In. O Teatro e seu duplo. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.144.

<sup>160</sup> Idem, Acabar com as obras-primas. In. O Teatro e seu duplo. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.83.

<sup>161</sup> Renato Cohen. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.133.

caracterizam os happenings – o público não sabendo o que [ia] acontecer – e nesse sentido entrando em ‘situações de vida’ em que [poderia] ser instado a participar a qualquer instante.<sup>162</sup>

As concepções do artista francês contaminaram o processo de artistas e grupos<sup>163</sup>. Tais ideias, agregadas a acontecimentos e movimentos, como a Guerra do Vietnã, o movimento hippie, as lutas pelos direitos das mulheres, negros e homossexuais, a liberação sexual etc., trouxeram, como resposta, ações artísticas que criticavam as estruturas sociais e culturais em crise.

Coube ao corpo, na sua apresentação e disseminação pelos procedimentos artísticos, uma parcela significativa nos atos que pretendiam se rebelar contra o sistema. A apresentação concreta e total do corpo nas ações artísticas serviu para questionar o sujeito condicionado a um sistema dominador e repressor. Foi contra esse ser, mencionado por Artaud – infectado e deformando por regras estabelecidas por uma estrutura social que não consegue mais responder a uma nova realidade – que se lutou. O “homem total”<sup>164</sup>, a que Artaud aspirava, era aquele desvincilhado dos modelos de um sistema cultural que encarcera o ser humano em rígidos padrões. Na relação entre sujeito, corpo, arte e sistema, Glusberg ressalta que:

As relações que o homem mantém com o seu próprio corpo são estáveis em cada período histórico. Nas performances, esta estabilidade que proporciona identidade e segurança vai ser quebrada, convertendo-se num elemento perturbador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura... A mudança de valoração resultante de uma alteração corporal transcende o espectro de sua representação isolada: se um sistema ‘careta’ de comportamento é transgredido através de um gesto, as representações estereotipadas ligadas ao mundo das convenções socialmente aprovadas vão estar sendo simultaneamente transgredidas... a transgressão das atitudes convencionais coloca em crise os aparatos culturais, que, como propõe rituais de condutas, são desmascarados, nesse momento, de sua função reguladora... As performances vão ter tanto um valor de denúncia quanto de um demonstrativo dramático de gestos, adquirindo o estatuto privilegiado de enfrentar-se com o óbvio, o simples e o mais

---

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> Jorge Glusberg. *A arte da performance*. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.32. Nessa trajetória dos processos que levaram ao Happening, Glusberg ressalta a contribuição de grupos e artistas, incluindo as de Judith Malina e Julian Beck, do Living Theatre, “herdeiros das tradições teatrais de Artaud”.

<sup>164</sup> Antonin Artaud. *O Teatro da Crueldade – Segundo Manifesto*. In. *O Teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.144. O significado do termo “homem total” consta na página 50 desta dissertação.

natural... As performances denotam simbolicamente novas alternativas, pois abrem novos panoramas para a concepção do corpo como matéria significativa.<sup>165</sup>

Se, através dos movimentos de vanguarda e da contracultura, buscou-se perturbar, desestabilizar e eliminar as ditaduras estabelecidas e ordenadoras das condutas e da forma do pensar, com “Bacantes” preservou-se ativo o senso libertador do pensamento e das práticas do ser humano e da sociedade. Dessa forma, “Bacantes”, como celebração ritualística, transgrediu, como ressalta Fernando Peixoto,

os valores e conceitos ou preconceitos de seu tempo com um amadurecimento no exercício da provocação que não apenas resgata o teatro enquanto espetáculo orgiaco e mágico, mas insere-se na vida literária e social como incontida e incontrolável explosão no cumprimento da tarefa mais elementar e mais necessária do artista de todas as épocas – a criação de processo criativo que cria porque se afirma criador.<sup>166</sup>

Assim, observamos que, semelhante ao happening, “Bacantes” apresenta uma estrutura aberta e incorporadora. Por este motivo, realizamos aqui a identificação intrínseca dessa encenação do Teatro Oficina Uzyna Uzona com esse gênero da Performance Art. Da mesma forma que o happening tem sua origem nos desdobramentos de experiências artísticas, em processos aglutinadores e transformadores, igualmente em “Bacantes” tais características podem ser apontadas, assim como verificamos no texto anterior<sup>167</sup>.

Talvez a principal delas se apresente com a adaptação do texto “As Bacantes” de Eurípides, realizada por José Celso Martinez Corrêa. Uma proposta de espetáculo que Peixoto distingue como:

partitura de palavras em busca de uma partitura musical com estrutura de ópera, avassalador e criativo vômito de frases poéticas que incorporam até mesmo com citação explícita elementos da vida nacional e popular do Brasil de hoje, não é nem uma acadêmica tradução e muito menos uma livre e desenfreada adaptação. As Bacantes que [Zé Celso] elabora como texto ou pré-texto para um espetáculo capaz de integrar o terreiro de nossas religiões afro com a múltipla presença de aparelhos de vídeo, necessitando uma música que mescle atabaque com sintetizador eletrônico, é fruto de uma insólita e mediúnica parceria: Eurípides-Zé Celso... [Zé Celso] conserva a mitologia grega do original, mas introduz abertamente conotações de uma aferição modernizada. E transforma o final na enunciação da criação de um novo teatro ou do nascimento do próprio teatro... além de revisar o significado da

<sup>165</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.90-91.

<sup>166</sup> Fernando Peixoto. Teatro em aberto. São Paulo: Hucitec, 2002, p.229-230.

<sup>167</sup> Subcapítulo 2.1. desta dissertação.

luta entre a proposta de liberdade e a repressão conservadora, espinha básica da ação, acabando repetindo Eurípides, mas, depois de afirmar que assim acabam o drama e a dramaturgia, prossegue bem mais além: ‘Assim começa a Tragycomediorgya’.<sup>168</sup>

A descrição feita por Fernando Peixoto evidencia que, ao realizar a adaptação do texto de Eurípides, Zé Celso acabou por assumir a ideia de Artaud sobre o direito de dizer aquilo que já foi dito à sua maneira e de forma contextualizada, buscando abarcar a percepção de todos. Ele não assimilou apenas este pensamento do artista francês, também incorporou à encenação de “Bacantes” outras ideias propostas por Artaud, através de um processo “antropofágico”<sup>169</sup> – expressão que se tornou marca do grupo. Um conceito que confirma o ideal do Teatro Oficina Uzya Uzona de assimilar tudo o que for necessário ao trabalho e à vida.

Os aspectos relativos às propostas de Artaud podem ser percebidos em alguns dos elementos constitutivos da encenação: o espaço cênico – que rompe com a arquitetura tradicional e a quarta parede – apresenta um projeto original<sup>170</sup>, seja na sede do grupo ou no “Teatro de Estádio”<sup>171</sup>. O acontecimento do espetáculo ocorre por todas as partes, de alto a baixo, envolvendo a todos, componentes do grupo e espectadores, o que ratifica a ideia do teatro de ação. O caráter ritual permeia a encenação do início ao fim. Além disso, todos os aparatos cênicos são, efetivamente, utilizados em todo o trabalho.

Entretanto, conjecturamos que, talvez, seja através do corpo que as propostas de Artaud fiquem mais evidentes. O corpo apresentado na encenação de “Bacantes” é do ser humano em sua totalidade – o “homem total”<sup>172</sup> desejado por Artaud. Não há regras, rótulos ou distinção na exposição do corpo e, principalmente da nudez. A nudez ritual, a nudez

<sup>168</sup> Ibid., p.229-231.

<sup>169</sup> Armando Sérgio da Silva. Oficina: do teatro ao te-ato. Perspectiva: São Paulo, 2008, p.141-156. O termo foi absorvido da obra de Oswald de Andrade, que o grupo – da primeira fase do Teatro Oficina – buscou, na sua pesquisa para a montagem da peça “O Rei da Vela”, escrita pelo autor em 1933, e encenada pelo Oficina em 1967.

<sup>170</sup> O projeto do edifício sede do Teatro Oficina é de autoria da arquiteta Lina Bo Bardi.

<sup>171</sup> Estrutura montada para servir às encenações dos espetáculos do Teatro Oficina, incluindo Bacantes, que aconteceram em algumas cidades do Brasil, no ano de 2010, através do Projeto Dionisíacas em Viagem.

<sup>172</sup> Antonin Artaud. O Teatro da Crueldade – Segundo Manifesto. In. O Teatro e seu duplo. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.144. O significado do termo “homem total” consta na página 50 desta dissertação.

erótica, enfim, a nudez, apresenta-se em toda a sua plenitude e realidade, assim como em toda a sua potência e vulnerabilidade.

A aparição do corpo nu acontece em diversos momentos ao longo do espetáculo. A primeira delas ocorre com o ritual do nascimento de Zeus<sup>173</sup>. Em seguida, parte dos atores, vestidos com uma espécie de túnica, em momento “devocional”, ajoelham e mostram suas nádegas à Semelle, que as apalpa. Os atuantes circundam-na para prepará-la para o encontro com Zeus. Nesse encontro Dionísios é concebido. Com a morte de sua mãe, o deus é gerado na coxa de Zeus.



1ª imagem – Nascimento de Zeus<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> As cenas do espetáculo “Bacantes” foram analisadas a partir do DVD da peça, que teve seu conteúdo registrado em 2001, tendo sido lançado em 2008.

<sup>174</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.



2ª imagem – Semelle apalpa as nádegas dos atores em momento devocional<sup>175</sup>.



3ª imagem – Semelle é preparada para o encontro com Zeus<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>176</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.



4ª imagem – Concepção de Dionísios<sup>177</sup>.



5ª imagem – Dionísios é gerado na coxa de Zeus<sup>178</sup>.

O momento ritual do nascimento do deus marca a mudança no ritmo do espetáculo. Nasce Dionísios e, com ele, as bacantes e os sátiros. Nascimento que traz, junto com a nudez, a libertação feérica dos corpos e das energias báquicas. Também alcança a

---

<sup>177</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>178</sup> Imagem captada através do site de buscas google. Autor desconhecido.

Crueldade<sup>179</sup> porque apresenta nudez viva e real, dando vida ao teatro proposto por Artaud, que desperta “nervos e coração”<sup>180</sup>.



6ª imagem – Momento ritual do nascimento de Dionísios, das bacantes e dos sátiros<sup>181</sup>.



7ª imagem – Sátiros e bacantes celebram o ritual do nascimento<sup>182</sup>.

<sup>179</sup> Antonin Artaud. O teatro e se duplo. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 117-119. “A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído... Atribui-se erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico... a crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão... A crueldade é antes de mais nada lúcida, é um espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel... A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela. Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter”.

<sup>180</sup> Ibid., p.95.

<sup>181</sup> Imagem captada através do site de buscas google. Autor desconhecido.

<sup>182</sup> Imagem captada através do site de buscas google. Autor desconhecido.

É nudez ritual, selvagem e anárquica, mas também é nudez que surpreende e provoca, porque, assim como os environmets de Kaprow, expande-se pelo espaço e sobre o público, convidando este a participar da celebração, por nós compreendida como um happening dionisiaco.



8ª imagem – Dionísios, bacantes e sátiros lançam-se pelo espaço<sup>183</sup>.



9ª imagem – Dionísios e bacantes lançam-se sobre os espectadores<sup>184</sup>.

<sup>183</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>184</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

A nudez envolve os espectadores em dois momentos, que chamaremos aqui de “Momento do touro” e “Orgia”. No primeiro, de forma aleatória, espectadores masculinos são apanhados pelas bacantes em várias partes do espaço cênico. Sobre suas cabeças são colocadas cabeças de touros. Em seguida, suas roupas são arrancadas. Não há possibilidade de resistências, pois as bacantes estão enfurecidas, em um transe devorador. Completamente nus, eles são lançados ao chão e envolvidos pelos corpos dos atuantes. A antropofagia então acontece. Os participantes são agarrados, beijados, apalpados em todas as partes do corpo, “sofrendo” o êxtase e o delírio furioso de Dionísios e de suas bacantes. Depois de “devorados”, os homens são lavados na fonte de Dionísios<sup>185</sup> em um ritual de batismo renovador.



10ª imagem – Momento do Touro<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> “A arquitetura atual do Teatro Oficina foi idealizada exatamente para Bacantes, com sua pista, fonte, camarins, jardim e teto móvel funcionando como caixa cênica.” Estas informações foram recolhidas no site oficial do Teatro Oficina Uzyna Uzona: [www.teatroficina.com.br/plays/5](http://www.teatroficina.com.br/plays/5) [acesso: 10/06/2013].

<sup>186</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.



11ª imagem – Bacantes retiram as roupas do espectador<sup>187</sup>.



12ª imagem – Momento da antropofagia<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>188</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.



13ª imagem – Banho na fonte de Dionísios<sup>189</sup>.

No segundo momento, que chamamos de “Orgia”, após ludibriar Penteu [seu inimigo], Dionísios, a fim de castigá-lo, lança-o às bacantes, ordenando que a orgia comece. Além dos atuantes, os espectadores, agora de forma espontânea, juntam-se à bacanal. Alguns vestidos, outros seminus, mas muitos despidos de tudo. Não há limites no uso dos corpos, tudo é permitido. Ao final, Penteu é perseguido e destroçado pelas seguidoras de Dionísios.



14ª imagem – Orgia<sup>190</sup>.

<sup>189</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>190</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.



15ª imagem – Morte de Penteu<sup>191</sup>.

Conferimos que o corpo em “Bacantes”, seja dos componentes do Teatro Oficina Uzyna Uzona ou dos espectadores que se incorporam ao acontecimento, está engendrado pelas ideias do criador do espetáculo, José Celso Martinez Corrêa, que se declara um antropófago, e para quem o teatro antropofágico não serve à representação, mas a ação. Um teatro que precisa de libido e desejo, e que o melhor dele não é ver, mas fazer<sup>192</sup>. O que se efetiva com a total incorporação do público nas cenas.

Segundo Zé Celso, foi seu contato com a história de Dionísios, após seu retorno do exílio, que causou a mudança de sua mentalidade e percepção sobre a vida, e a radical renovação do Teatro Oficina. A ideia de um deus libertador, ligado à natureza, tornou-se o caminho a ser trilhado. Além disso, o criador do Uzyna Uzona reforçou a importância da Grécia para a cultura brasileira – que ele identifica fortemente presente no carnaval<sup>193</sup>. Evento que Zé Celso incorporou em “Bacantes”, conjugando-o ao samba, aos ritos do candomblé, à música instrumental, às questões morais, políticas e sociais, ao acaso etc., resultando, desta forma, em uma espécie de colagem de ações, semelhante às action-collages de Allan Kaprow.

<sup>191</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>192</sup> As referências feitas a José Celso Martinez Corrêa foram recolhidas através dos depoimentos do artista que constam no filme/documentário: *Evoé – Retrato de um antropófago*, de Tadeu Jungle e Elaine Cesar: <http://www.youtube.com/watch?v=P6mcoxsd2o> [acesso: 20/09/2013].

<sup>193</sup> Ibid.

O “deus animal, o deus nu”<sup>194</sup>, celebrado e devorado, quando regurgitado devolve um teatro anárquico, libertário, sexual. Um teatro da catarse que, informa Zé Celso<sup>195</sup>, leva o ser humano a esquecer quem ou quê é, rompendo com sua identidade culturalmente estabelecida, para tomá-lo em sua integridade, dando possibilidades para ele ser tudo, Deus e Demônio. É, neste sentido, que o corpo em “Bacantes” é apresentado: despido de todas as convenções, sem resistências ou pudores. Que não pode resistir a nada, como afirma o criador antropófago, mas “reexistir, morrer e renascer”<sup>196</sup> – a exemplo do que acontece no “Momento do touro”.

Os corpos dos atuentes estão destituídos de resistências e limites. Apresentam a nudez que não esconde seu sexo, do entrelaçar dos corpos que não simulam toques, do ritual que leva aos beijos ardentes que extrapolam as bocas, da exposição da genitália em detalhes. Assim acontece no ritual de amamentação de Dionísios, logo após seu nascimento. As mênades reúnem-se ao seu redor para alimentá-lo. O deus suga os seios, beija as bocas, envolve seu corpo nos corpos das mênades, ao mesmo tempo em que elas reagem com reciprocidade. Concomitante a isso, os sátiros, que estão em pé, dispostos atrás das mulheres, dançam e esfregam seus pênis e testículos nos cabelos delas.



16ª imagem – Ritual de amamentação de Dionísios 1<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Ibid.

<sup>197</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.



17ª imagem – Ritual de amamentação de Dionísios 2<sup>198</sup>.

Ou, apontamos outro exemplo, o encontro entre Dionísios e Penteu: no momento do embate entre essas forças opostas, Penteu se lança contra Dionísios, na tentativa de desferir-lhe um golpe. O deus agarra e beijo o governante. Os dois rolam no chão ainda entre beijos. Penteu, então, começa a tatear o corpo nu de Dionísio, avaliando os seus atributos, principalmente os sexuais.



18ª imagem – Penteu confronta Dionísios<sup>199</sup>.

<sup>198</sup> Imagem captada através do site de buscas google. Autor desconhecido.

<sup>199</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.



19ª imagem – Penteu avalia os atributos físicos de Dionísios<sup>200</sup>.

Nesse processo antropofágico que, como afirma Zé Celso, tem que comer, deglutir e devolver<sup>201</sup>, o Teatro Oficina Uzyna Uzona, ao “devorar” Oswald de Andrade, Antonin Artaud, Dionísios, o carnaval, os ritos ancestrais, as influências dos movimentos de vanguarda, o happening etc., conseqüentemente, de forma direta ou não, deglutiui muitas das ideias e propostas que permeiam os acontecimentos que marcam a trajetória da arte, e que foram apontados ao longo deste texto. O que o grupo devolve é essa “Tragycomediorgya”<sup>202</sup>, nome que define o caráter agregador e multifacetado do grupo e do espetáculo “Bacantes”.

---

<sup>200</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>201</sup> As referências feitas a José Celso Martinez Corrêa foram recolhidas através dos depoimentos do artista que constam no filme/documentário: Evoé – Retrato de um antropófago, de Tadeu Jungle e Elaine Cesar: <http://www.youtube.com/watch?v=P6mcoxsxd2o> [acesso: 20/09/2013].

<sup>202</sup> Fernando Peixoto. Teatro em aberto. São Paulo: Hucitec, 2002, p.231. Segundo as referências efetuadas por Peixoto, o termo Tragycomediorgya compõe a estrutura textual adaptada por José Celso Martinez Corrêa, a partir do texto original escrito por Eurípidés.

### 2.3. PENTEU X DIONÍSIOS – O CORPO PARADOXAL EM BACANTES

Compreendemos que a evidência de um corpo que rompe com os padrões e as convenções, socialmente, estabelecidos expõe no espetáculo “Bacantes” questões paradoxais. À medida que o corpo nu, libidinal, instintivo etc. é apresentado em cena, ele ressalta, por conseguinte, a transgressão aos valores constitutivos de uma estrutura social que institucionaliza modelos de conduta e sujeição do indivíduo.

O corpo, a nudez, a sexualidade etc., aplicados à poética estrutural do espetáculo “Bacantes”, resulta em um embate entre forças que se colocam em estado opositivo em consequência dos parâmetros socialmente construídos. Os aspectos paradoxais do corpo, no espetáculo do Teatro Oficina Uzyna Uzona, apresentam-se na forma como a repulsa e a contestação ao corpo, à nudez, ao desejo, ao prazer e ao instinto irrefreável tentam se consolidar, a fim de regular e controlar a natureza dos sentidos.

As características opositivas em “Bacantes” serão aqui analisadas a partir da relação antagônica entre a natureza de Dionísios, que não está atrelada a limites fronteiriços constituídos por regramentos de conduta, e o dogmatismo do governante Penteu, norteado por convenções e padrões fixados no sentido do controle e da ordem dos procedimentos do sujeito culturalmente construído. Para esta tarefa, aplicaremos as reflexões realizadas por José Carlos Rodrigues.

Assim, serão consideradas, em nosso processo de análise, as ponderações do autor acerca das relações sociais constituídas através do surgimento da Cultura em detrimento da Natureza, da organização de um sistema de significação responsável por codificações dos parâmetros para a ordenação dos corpos individual e coletivo – na dinâmica de uma sociedade estruturada por camadas institucionais diversas – e da relação opositiva entre o sagrado e o profano.

José Carlos Rodrigues caracteriza a cultura – que para ele é o “distintivo das sociedades humanas”<sup>203</sup> – como um mapa, formado pela conjugação de regras e representações transformadas na lógica da convenção do sistema social, que tem por função orientar a conduta dos indivíduos em suas relações com o universo cultural do qual fazem

---

<sup>203</sup> José Carlos Rodrigues. Tabu do Corpo. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006, p.18.

parte. “Viver em sociedade é viver sob a dominação dessa lógica e as pessoas se comportam segundo as exigências dela, muitas vezes sem que disso tenham consciência”<sup>204</sup>.

Segundo o autor, a assimilação do sistema de representações e de sua lógica por parte dos indivíduos, com o propósito de constituir um sistema social uniforme, deve ser realizada por intermédio da educação.

Os sistemas de representações, tenham sua origem na prática ou na teoria, “atuam como uma grade que se estende sobre o mundo, buscando classificá-lo, codificá-lo e transformar suas dimensões sensíveis em dimensões inteligíveis”<sup>205</sup>. Este processo objetiva assegurar, distinguir e restringir o comportamento individual e coletivo.

Assim, ponderamos que “os sistemas de representações, se funcionam dessa maneira, são, pois, sistemas de classificação”<sup>206</sup>. A percepção que leva o sujeito a denominar mundo real como o espaço da sua existência é, segundo Rodrigues, “inconscientemente construído a partir de códigos da sociedade”<sup>207</sup>.

A estrutura social apresenta relações de oposição resultantes da aplicação de uma metodologia classificatória, que realiza a distinção das camadas constitutivas de seu conjunto. Estas oposições – como as averiguadas no espetáculo “Bacantes” – podem ser localizadas entre a Cultura e a Natureza, nos diferentes estratos sociais, entre os gêneros humanos e, da mesma forma, entre o sagrado e o profano.

Desta forma, consideramos que o antagonismo que caracteriza o sagrado e o profano decorre da construção social dos conceitos atribuídos a eles, assim como dos meios pelos quais tais conceitos são inculcados na mentalidade dos indivíduos. Rodrigues observa que o pensamento constituído acerca do sagrado e do profano os divide em “duas modalidades de ser no mundo: tudo o que é objeto de interdição é sagrado, ao passo que o profano é aquilo a que estas interdições se aplicam. Eis a mais simples definição: o sagrado e o profano são completamente diferentes e opostos”<sup>208</sup>. Isto pode ser aplicado a “Bacantes” no sentido de

---

<sup>204</sup> Ibid., p.19.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> Ibid., p.20.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Ibid., p.30.

como a Dionísios é negada a sua origem divina<sup>209</sup> por parte, inicialmente, de suas tias<sup>210</sup> e, posteriormente, do governante Penteu.

Ao ser transportado e institucionalizado por um sistema social, um ser divino – a exemplo de Zeus – é transformado em uma potestade inacessível, intocável e dessexualizada. Desta forma, para aquelas pessoas que foram condicionadas a esta concepção – no caso de “Bacantes”, Penteu é este sujeito – torna-se impossível e profanador cogitar a relação carnal entre um mortal e um ser divino, e, mais ainda, a possibilidade da geração de um outro ser proveniente desta relação, principalmente tendo ele uma natureza anárquica e libidinosa como a de Dionísios.

Rodrigues ressalta que a compreensão acerca de um ser sagrado transforma-o em uma entidade proibida e inviolável – um tabu –, que o indivíduo não ousa aproximar-se pelo fato dessa divindade não poder ser tocada. Sendo assim, “as relações com [ela] devem observar prescrições rituais que contêm as fórmulas de separação e de demarcação que regem as condições e as modalidades desse relacionamento”<sup>211</sup>. Tais rituais expressam as linhas fronteiriças que o sujeito não deve ultrapassar. Assim, o sagrado é convertido em “objeto de respeito e temor”<sup>212</sup>.

A partir da criação social do corpo, seja ele divino ou terreno, mesmo avaliando as variações ideológicas concernentes aos diferentes grupos, a partir dos quais determinados procedimentos podem ser considerados lícitos e aceitáveis para uns, porém ilícitos e proibidos para outros, verificamos que a cultura define e impõe normas que o indivíduo tende “à custa de castigos e recompensas a se conformar, até ao ponto destes padrões de comportamento se lhe apresentarem como tão naturais quanto o desenvolvimento dos seres vivos”<sup>213</sup>.

Ao analisar todas as modelações pelas quais é submetido, Rodrigues supõe que o corpo pode ser considerado como “pouco mais que uma massa de modelagem à qual a

---

<sup>209</sup> O deus é filho de Zeus e da mortal Semelle.

<sup>210</sup> Elas são irmãs de Semelle. Após o embate com o deus, elas são convertidas por Dionísios, que as transforma em bacantes, incluindo a mãe de Penteu, seu primo.

<sup>211</sup> José Carlos Rodrigues. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006, p.30.

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> *Ibid.*, p.49.

sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito”<sup>214</sup>.

Ainda que o corpo continue a servir de metáfora às instituições ordenadoras da sociedade, verificamos que “a consciência social moderna parece reconhecer cada vez menos as dimensões culturais do corpo humano”<sup>215</sup>. Nesse sentido, o homem moderno, com o seu cientificismo<sup>216</sup>, considera as necessidades do corpo como “processos simplesmente naturais. E a associação desses processos com crenças e procedimentos místicos e religiosos é tida como pertencendo ao domínio da primitividade e das superstições”<sup>217</sup>.

A partir da constatação de que o corpo é sempre uma representação da sociedade, o autor salienta que, “como parte do comportamento social humano, o corpo é um fato social”<sup>218</sup>. Este fato social é uma fração que compõe uma totalidade, da qual cada parte é dependente. A constituição de sentido das partes ocorre somente por intermédio da submissão ao fato social total<sup>219</sup>. Rodrigues afirma que apenas considerando a totalidade o cientista

---

<sup>214</sup> Ibid., p.62.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> Michel Foucault. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.70-72. “No começo do século XVII, o pensamento cessa de se mover no elemento da semelhança. A similitude não é mais a forma de saber, mas antes a ocasião do erro... o saber do século XVI deixa a lembrança deformada de um conhecimento misturado e sem regra, onde todas as coisas do mundo se podiam aproximar ao acaso das experiências, das tradições ou das credulidades... Não é mais o pensamento do século XVI inquietando-sediante de si mesmo e começando a se desprender de suas mais familiares figuras; é o pensamento clássico excluindo a semelhança como experiência fundamental e forma primeira do saber, denunciando nela um misto confuso que cumpre analisar em termos de identidade e de diferença, de medida e de ordem... é pela comparação que encontramos ‘a figura, a extensão, o movimento e outros semelhantes’ – isto é, as naturezas simples – em todos os sujeitos onde elas podem estar presentes”.

<sup>217</sup> José Carlos Rodrigues. Tabu do Corpo. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006, p.62.

<sup>218</sup> Ibid.

<sup>219</sup> Stuart Hall. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 29-30. Acerca das relações do sujeito, da identidade e da estrutura social, Hall afirma que “ainda era possível, no século XVIII, imaginar os grandes processos da vida moderna como estando centrados no indivíduo ‘sujeito-da-razão’. Mas, à medida em que as sociedades modernas se tornavam mais complexas, elas adquiriam uma forma mais coletiva e social. As teorias clássicas liberais de governo, baseadas nos direitos e consentimentos individuais, foram obrigadas a dar conta das estruturas do estado-nação e das grandes massas que fazem uma democracia moderna. As leis clássicas da economia política, da propriedade, do contrato e da troca tinham de atuar, depois da industrialização, entre as grandes formações de classe do capitalismo moderno. O empreendedor individual da ‘Riqueza das Nações’ de Adam Smith, ou mesmo de ‘O Capital’ de Marx, foi transformado nos conglomerados empresariais da economia moderna. O cidadão individual tornou-se enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno... Emergiu, então, uma concepção mais social do sujeito. O indivíduo passou a ser visto como mais localizado e ‘definido’ no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna. Dois importantes eventos contribuíram para articular um conjunto mais amplo de fundamentos conceituais para o sujeito moderno. O

social terá a possibilidade de resolver a questão que ele define como “preencher a lacuna da consciência social”<sup>220</sup>.

Ao investigar questões pertinentes ao corpo e às relações que o sistema social estabelece a partir dele e do que dele provém, Rodrigues pretende lidar com a ‘lacuna’ mencionada acima. Ele informa que, para realizar tal tarefa, torna-se necessário refletir sobre as ações do cientificismo da consciência moderna acerca do corpo. Exame orientado pelo o que se define como nojo do corpo na avaliação da constituição de processos mais simbólicos do que naturais. Desta forma,

porque é elemento de um complexo social, o corpo é um complexo de símbolos; um sistema simbólico que porta a sua mensagem mesmo que os seus receptores e emissores não estejam ou não sejam conscientes dela. Um sistema de símbolos que está sempre presente no comportamento social em relação ao corpo ou no comportamento do corpo em relação à sociedade, mesmo que esta presença seja apenas uma associação simbólica, presença *in absentia*, porque qualquer mensagem supõe a totalidade do sistema de que provém.<sup>221</sup>

Assim, avaliamos que o nojo do corpo – como na reação de Penteu frente ao Dionísios e às ocorrências provenientes da sua influência sobre os indivíduos – decorre de um processo de significação, no qual “a ordem fisiológica material se une à ordem ideológica moral, como signos nos quais se encontram e se reúnem o sensível e o inteligível, o significante e o significado”<sup>222</sup>. A legalidade ou ilegalidade e a repulsa ou aceitação do corpo expressam-se através da estruturação e ordenação cultural. Desnaturaliza-se sua realidade original para que ocorra sua socialização através de códigos e regras estabelecidos pelo sistema simbólico social.

Neste sistema os significantes dizem respeito aos fenômenos e processos fisiológicos, enquanto os significados aos fenômenos e processos sociológicos. No signo, resultante do processo de significação, “reúnem-se as duas modalidades de existência do

---

primeiro foi a biologia darwiniana. O sujeito humano foi ‘biologizado’ – a razão tinha uma base na Natureza e a mente um ‘fundamento no desenvolvimento físico do cérebro... O segundo evento foi o surgimento das novas ciências sociais”.

<sup>220</sup> José Carlos Rodrigues. Tabu do Corpo. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006, p.62.

<sup>221</sup> Ibid., p.118.

<sup>222</sup> Ibid.

homem, estabelecendo-se um diálogo do ser com o dever ser”<sup>223</sup>. É através desta metodologia que o ser da Natureza é transposto para o sujeito da Cultura. Para Rodrigues “a reação do nojo é exatamente o produto dessa troca de qualidades entre o sensível e o inteligível”<sup>224</sup>.

Observamos que a aversão ao corpo constitui-se através de uma construção cultural que, inculcada no sistema simbólico social, é absorvida pelo sujeito sem que este tenha consciência da origem e manipulação dos códigos – Penteu destaca-se como produto e representante desta construção cultural. “As codificações do corpo condensam em si as codificações da organização social. Ao realizar esta condensação, os elementos do corpo que se erigem em significantes das relações sociais se transformam em unidades polissêmicas”<sup>225</sup>.

Desta forma, “o corpo significa ao mesmo tempo vida e morte, o normal e o patológico, o sagrado e o profano, o puro e o impuro”<sup>226</sup>. Assim o carácter polissêmico, proveniente das relações entre os significantes corporais e os significados sociais, expressa os diversos aspectos e realidades do corpo socialmente codificado, como também evidencia, a partir dos significados mencionados, a relação antagônica implantada na estrutura social. Neste sentido, são formuladas e estabelecidas as normas que regem e ditam os modos de proceder do sujeito, e que expressam o permitido e o proibido, o que é possível e o que não é recomendado, aquilo que remete ao nojo e à repulsa do corpo, como também o seu oposto.

A respeito daquilo que é classificado como nojo corporal, torna-se necessário questionar quando, como e por que isto ocorre, mas também deve-se realizar as mesmas perguntas no momento em que o nojo deixa de existir. Rodrigues ressalta que, da mesma forma que existem situações codificadas, existem códigos situacionais adotados pelo sujeito diante de determinadas ocasiões. Igualmente, em relação às codificações do comportamento para com as coisas tidas por nojentas, haverá códigos para situações públicas, íntimas, eróticas, formais etc. Assim sendo,

falar de ‘código’ é falar de uma abstração. É tentar reunir, no nível do intelecto, separando as diferenças, realidades múltiplas e heteróclitas. É pensar na generalidade sociológica e esquecer as particularidades dos indivíduos. É pensar em regras abstratas e negligenciar as situações concretas em que são implementadas. É codificar as codificações dos sexos, das idades, das posições sociais, das situações...

---

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> Ibid.

<sup>226</sup> Ibid.

É distinguir cuidadosamente as codificações dos atores sociais, os seus modelos conscientes, das codificações do analista, do cientista social, inconscientes para os atores. É, enfim, mostrar que existem modelos subjacentes à consciência, que a plasmam.<sup>227</sup>

À reação ao nojo do corpo a sociedade cria ritos de higiene. Com estas práticas o sistema social objetiva “fixar modelos para o comportamento das pessoas, impedindo que transgridam limites e desorganizem a ordem simbólica.”<sup>228</sup> Através das práticas rituais os códigos instituídos pela sociedade são impressos no corpo com o intuito de afastá-lo de um iminente perigo – em relação à “Bacantes” este perigo apresenta-se em Dionísios e em seus seguidores.

Esses procedimentos protegem o corpo das coisas “poluídas e poluígenas”<sup>229</sup>, nocivas à ordem intelectual. Essas personificações referem-se ao indivíduo que desvia-se do controle do sistema e não se adéqua às normas de conduta. Ele representa, ao mesmo tempo, o poluído e poluígeno. Por isso, o restabelecimento da ordem depende do afastamento deste perigoso agente.

Aqui se estabelecem os parâmetros relativos à reação de Penteu contra Dionísios, pois o deus representa essa dualidade poluída e poluígena. Ele personifica o desvio, a violação e a desordem. Dionísios é a própria ruptura. Isto justifica a fúria de Penteu e sua desenfreada necessidade de capturar o deus e suas bacantes, a fim de restabelecer a ordem social e o poder sobre os indivíduos. Sendo assim, além do caráter profilático, as reações ao nojo, assim como os ritos de higiene, são, afirma Rodrigues,

uma espécie de reação contra os elementos que escapam do sistema de classificação e o desafiam por suas simultâneas pertinências a domínios opostos – o natural e o cultural, o humano e o animal, o sagrado e o profano, o puro e o impuro, o que o homem produz, mas não retêm – como todas as emanações do corpo humano. Estas emanações não podem representar outra coisa senão um perigo simbólico, isto é, são símbolos de perigos sociais. Como tal, são partes integrantes da estrutura social, porque as pressões que uma sociedade sofre, assim como as suas contradições, são elementos constitutivos da totalidade do sistema social.<sup>230</sup>

---

<sup>227</sup> Ibid., p.119-120.

<sup>228</sup> Ibid., p.121.

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Ibid., p.126.

Além de representar respeito pelas convenções classificatórias e segregadoras, a reação de nojo também está relacionada ao ato de purificação, pois “para haver nojo é preciso haver perigo de impurificação”<sup>231</sup>. O que confere repulsa a um elemento é o fato deste, indevidamente, ultrapassar os limites impostos, colocando-se em risco e prejudicando a organização e o controle do sistema. Deste modo, “a reação do nojo [que envolve Penteu] é uma reação de proteção contra a transgressão da ordem”<sup>232</sup> promovida por Dionísios e seus seguidores.

Entre a sociedade, o corpo e o que nele se produz, antes de uma relação opositiva ou desigual, há uma correlação de sentidos. Assim, ao manipular o corpo, a sociedade visa expressar-se através dele. Ao dar sentido às partes e aos produtos do corpo, “[a sociedade] atribui sentido a si própria por intermédio deles”<sup>233</sup>.

O pensamento e a defesa acerca do corpo, realizados pelos indivíduos, demonstram que, inconscientemente, esses seres procedem de forma correspondente em relação à estrutura e à ordem social. Por expressar, metaforicamente, os princípios estruturais da vida coletiva, o corpo, segundo Rodrigues, é mais social que individual. Como símbolo que representa a vida social, ele é, conceitualmente, encarnado de uma dualidade que o coloca entre o sagrado e o profano.

Assim, o que caracteriza o tabu do corpo é o fato da “estrutura somática humana abrigar uma sacralidade fasta e uma sacralidade nefasta, uma sacralidade pura e uma sacralidade impura”<sup>234</sup>. Nenhum tipo de mistura pode ocorrer entre o que é fasto e o que é nefasto. A crença neste pensamento talvez derive da maneira pela qual o sistema social estrutura as suas formas de representação.

O sistema simbólico social, ao atribuir às divindades formas humanas, tende a aproximar o sujeito das entidades sagradas socialmente instituídas. Em contrapartida, afasta o sagrado do humano, ao destituir o primeiro de todas as características relativas à natureza do indivíduo: fisiologia, sentidos, sentimentos e, sobretudo, a sua sexualidade.

---

<sup>231</sup> Ibid., p.125.

<sup>232</sup> Ibid.

<sup>233</sup> Ibid., p.123.

<sup>234</sup> Ibid., p.142.

“Há no organismo forças controladas e forças que ignoram o controle social e o ameaçam [em “Bacantes”, Dionísios é esta força]: o corpo simboliza também aquilo que a sociedade não quer ser”<sup>235</sup> – o condicionamento de Penteu ao sistema social leva-o à recusa do que de nefasto existe na representação e presença de Dionísios. Desta forma, para explicar o que é permitido e o que é proibido no interior de um sistema simbólico torna-se necessário compreender os aspectos da sociedade entre aquilo que ela não quer ser e aquilo que ela é. Assim, “o tabu do nojo, o temor a determinados objetos representativos do nefasto, daquilo que a sociedade não quer ser, expressa o respeito, a atitude ritual, sem a qual a manutenção da ordem social [seria] impossível”<sup>236</sup>.

Rodrigues constata que o horror que o ser humano sente do que o seu próprio corpo produz – como o sangue, o vômito, as secreções sexuais etc. – decorre do fato deste ser o único animal possuidor de cultura. Desta forma, “o nojo [institui-se como] uma forma de separação entre a natureza e a cultura, como muitas práticas e muitas outras instituições”<sup>237</sup>.

A existência do sistema simbólico social exige do indivíduo o rompimento com os aspectos da natureza remanescentes em seu corpo. “Ao rejeitar o que em si é natural, o homem marca o que nele existe de cultural”<sup>238</sup>. A realidade socialmente construída resulta de uma organização, na qual o sistema encerra o sujeito em um padrão, a partir do qual ele é submetido a agir conforme o conjunto normativo que rege todo o sistema social. E, neste sentido, Penteu representa o condicionamento e a sujeição do indivíduo ao sistema subordinador.

O processo de significação, que promove a classificação e a distinção das camadas constitutivas de uma totalidade, faz reverberar e refletir sobre esta os resultados e reações da institucionalização e sujeição do indivíduo. Enquadrar o ser humano em um modelo de conduta, negando a ele as suas potencialidades, principalmente diante da dicotomia que o divide em duas polaridades, mediante uma das quais ele precisa abdicar, pela crença da sociedade na sua nefasta influência, evidencia o procedimento do sistema social em ordenar aquilo que considera como o caos personificado pela Natureza, em favor da hegemonia da

---

<sup>235</sup> Ibid.

<sup>236</sup> Ibid.

<sup>237</sup> Ibid., p.144.

<sup>238</sup> Ibid., p.145.

Cultura que mantém, segundo a mentalidade dominante, o controle de todos os elementos que compõe a estrutura social.

### 3. CAPÍTULO 2 – AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS

#### 3.1. NUS PELA VISIBILIDADE DAS MINÚCIAS ENGENDRADAS POR GESTOS E TEMPOS NO CORPO PRÓPRIO

Neste capítulo, analisaremos o espetáculo “Aquilo de que somos feitos”<sup>239</sup>, da Lia Rodrigues Companhia de Danças<sup>240</sup>, que traz, em sua estrutura composicional, o corpo e a nudez como elementos preponderantes no processo de elaboração do trabalho. A forma como os corpos nus são dispostos na cena evidencia uma divisão, na qual as ações são distribuídas em dois momentos: um primeiro, no qual há total exposição da nudez e um segundo momento, através do qual os artistas, vestidos, executam seus movimentos.

Inicialmente, a primeira parte de “Aquilo de que somos feitos” será o cerne para a investigação e a análise das relações do corpo e da nudez no trabalho realizado pela Lia Rodrigues Companhia de Danças. O segundo momento do espetáculo será examinado posteriormente, a fim de verificarmos os conceitos trabalhados a partir da inserção de elementos, como roupas, textos, música etc., além da mudança nas propostas relativas ao espaço, aos movimentos e ao espectador.

Nosso objetivo será compreender o processo pelo qual as potências de um corpo nu, destituído de artifícios, são exploradas pelo artista que tem como matéria prima exclusiva o corpo próprio e as possibilidades que este oferece. Um corpo desnudo de acessórios, mas preenchido de referenciais, que serão aqui averiguados no sentido do entendimento acerca das relações dos corpos apresentados em “Aquilo de que somos feitos” com as tendências artísticas que, em uma trajetória de rupturas com os paradigmas estabelecidos e com as fronteiras que distinguiam e separavam as artes, renovaram as proposições, os processos e as criações, tornando o corpo substância primordial do fazer artístico e das discussões políticas e sociais.

---

<sup>239</sup> O espetáculo estreou no Rio de Janeiro, no mês de julho de 2000, após dois anos de pesquisas. <http://www.liarodrigues.com/page2/page3/page31.html> [acesso: 15/06/2013]

<sup>240</sup> Dani Lima. Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007, p.20. “No início dos anos 1980, [Lia Rodrigues] viajou para a Europa e foi bailarina da Compagnie Maguy Marin, então sediada em Paris, França”. Após seu retorno ao Brasil, Lia Rodrigues fundou sua Companhia no ano de 1990, após seu retorno ao Brasil.

O corpo apresentado em “Aquilo de que somos feitos”, sobretudo na primeira parte do espetáculo, não é um simples reprodutor de códigos gestuais, condicionado a preceitos instituídos pelo *modus operandi* relativo à dança, esteja ela atrelada à categoria da dança clássica, moderna etc., tampouco é um realizador de ações aleatórias e improvisadas, ao contrário, os gestos e movimentos elaborados acontecem a partir de um processo que engendra questões práticas e teóricas na sua constituição.

A percepção sobre as ações realizadas pelos bailarinos, no primeiro momento do espetáculo, não se estabelece a partir de uma acepção do que pode ser compreendido como elementar na dança, pois “Aquilo de que somos feitos” não é, segundo Lima, “dança enquanto estrutura de composição, vocabulário de movimentos, organização sequencial de passos e gestos no espaço e no tempo”<sup>241</sup>. Assim, potencializa-se a materialidade do corpo em si, seus aspectos polissêmicos, seu entrecruzamento com outras linguagens etc.

Segundo a bailarina e coreógrafa Lia Rodrigues e sua bailarina e assistente geral Amália Lima<sup>242</sup>, responsáveis pela concepção de “Aquilo de que somos feitos”, o espetáculo é o resultado de um processo de dois anos de pesquisas, que teve seu início marcado pela conjugação de profissionais em um grupo de estudos<sup>243</sup>. Um processo permeado por diversas referências teóricas e artísticas, principalmente a da artista Lygia Clark<sup>244</sup> que tornou-se uma das grandes influências<sup>245</sup> para a elaboração do espetáculo. “Aquilo de que somos feitos” transformou-se, afirma Lia Rodrigues, em um marco na sua vida e na vida da sua Companhia.

---

<sup>241</sup> Ibid., p.66.

<sup>242</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>243</sup> Entre outros, faziam parte desse grupo de estudos o crítico de dança Roberto Pereira e a artista Sílvia Soter, que se tornou dramaturga da Companhia Lia Rodrigues de Danças.

<sup>244</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa. Lia Rodrigues, em 1998, foi convidada pela família da Lygia Clark a realizar, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, uma performance a partir dos trabalhos da artista. Segundo a coreógrafa foi necessário um mergulho não apenas em uma obra, mas no universo da Lygia Clark. Depois disso, houve uma grande mudança no seu processo de trabalho. A artista plástica tornou-se grande influência para a coreógrafa e sua Companhia.

<sup>245</sup> São citados aqui dois exemplos dos denominados Livros-Obras realizados pela artista, que expressam seu pensamento acerca das relações com a arte, com a experiência e com o espectador. E, através dos quais, há a possibilidade de verificar analogias com o trabalho da Companhia Lia Rodrigues de Danças. Livro-Obra Nós Recusamos, produzido em 1966. “Pertencemos a um terceiro grupo, que tenta provocar a participação do público. Essa participação transforma totalmente o sentido da arte como entendíamos até então. Isso porque: recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva; recusamos todo mito exterior ao homem; recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição; recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o tempo mesmo do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho ao seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive;

A proposição artística foi gerada a partir de contribuições e influências reconhecidas por sua coreógrafa “como as mãos”<sup>246</sup> que ajudaram na estruturação do espetáculo. Além das referências teóricas e artísticas, Lia Rodrigues destaca acontecimentos históricos que também colaboraram para a criação do trabalho; entre eles, os movimentos anticapitalistas do final dos anos de 1990<sup>247</sup>, o massacre na Casa de Detenção de São Paulo<sup>248</sup>, as comemorações dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil etc. Este último fato fomentou, em todos os componentes da Companhia, as seguintes questões: “Como é que estão hoje os brasileiros? Como é que é ser descoberto? O que tinha antes? O que tá coberto? O que que tá descoberto?”<sup>249</sup>

As diversas inspirações levaram Lia Rodrigues e seus bailarinos a um processo de descobertas das potencialidades de seus corpos, em um percurso permeado por pesquisas e criações de gestos, movimentos e formas que deram robustez à totalidade e, principalmente, às minúcias da materialidade corpórea dos artistas. É neste sentido que ocorreu o desvelamento dos corpos em “Aquilo de que somos feitos”. A nudez, nesse espetáculo, não surgiu como prioridade, mas como uma necessidade.

A coreógrafa e sua colaboradora, Amália Lima, informaram que, ao longo da construção do trabalho, todas as experiências foram realizadas com os bailarinos vestidos. Porém, em um dado momento, houve a percepção da importância do desnudamento, a fim de tornar evidentes as relações empreendidas acerca do diálogo entre o tempo e às formas

---

recusamos o artista que pretenda transmitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador; Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração” – [http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=24](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=24). Livro-Obra Nós somos os propositores, produzido em 1968. “Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê. Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora” – [http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=25](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25) [acesso: 08/10/2013].

<sup>246</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>247</sup> Immanuel Wallerstein. Vamos falar de pobreza? <http://www.cartacapital.com.br/politica/vamos-discutir-a-pobreza> [acesso: 23/11/2013].

<sup>248</sup> Marina Novaes e Vagner Magalhães. Carandiru 20 anos. “Em 2 de outubro de 1992 uma briga entre presos da Casa de Detenção de São Paulo – Carandiru – deu início a um tumulto no Pavilhão 9, que culminou com a invasão da Polícia Militar e a morte de 111 detentos” – <http://www.terra.com.br/noticias/infograficos/carandiru/> [acesso: 23/11/2013].

<sup>249</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

criadas, colaborando para tornar “visível o movimento interno”<sup>250</sup>. Sendo assim, a importância da nudez era, afirma Lia Rodrigues, “tornar visíveis coisas que não eram visíveis com a roupa”<sup>251</sup>.

Sílvia Soter, em sua crítica sobre o espetáculo, escreve que:

No cruzamento entre a performance dos anos 60, as artes plásticas e a dança, Lia Rodrigues constrói um espetáculo inesquecível. A nudez dos bailarinos, na primeira parte do espetáculo, confirma a transparência da proposta... Verdadeiras esculturas vivas, as formas construídas pelos bailarinos nus provocam sensações contraditórias, de intimidade e estranhamento.<sup>252</sup>

A crítica de Soter ressaltou as interlocuções entre as linguagens artísticas que Lia Rodrigues e seus bailarinos realizaram na elaboração das partes que constituem “Aquilo de que somos feitos”. A percepção sobre o corpo como escultura viva<sup>253</sup> corrobora com as ideias trabalhadas pela coreógrafa e os artistas envolvidos no processo de criação do espetáculo. Além disso, o caráter performático das ações corporais cria elos de identificação com a Performance Art, que têm suas origens reconhecidas nos movimentos de vanguarda do século XX, principalmente no interior das práticas dos integrantes do Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, e que encontram seu ápice nas décadas de 1960 e 1970 – como constatamos no primeiro capítulo<sup>254</sup> desta dissertação.

As formas apresentadas acontecem em sequências: solo, duo, trio, duo e – na última sequência da primeira parte – um grupo de sete bailarinos. Da primeira à última sequência, todos os artistas surgem totalmente despidos na cena. As entradas e saídas dos bailarinos obedecem uma continuidade temporal, não ocorrendo intervalos entre uma ação e outra.

---

<sup>250</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>251</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>252</sup> Sílvia Soter. Dança feita de ideias, corpos e indignação. Rio de Janeiro, 14 de julho de 2000. <http://www.silviasoter.com/page3/page11/page35/page35.html> [acesso: 11/11/2013].

<sup>253</sup> Dani Lima. Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007, p. 84. Dani Lima verifica que “Aquilo de que somos feitos apresenta, na primeira parte, a noção de corpo como objeto. Essa noção é compartilhada pelas numerosas experiências estéticas da geração da dança pós-moderna americana, no período entre os anos 1970 e 80, que enveredam pela exploração sistemática das estruturas de composição, num exercício incansável de rearticulação de formas no tempo e no espaço, criando analogias com a escultura minimalista. E também tem correspondência nas experiências das novas vanguardas européias dos anos 90”.

<sup>254</sup> Ver subcapítulo 2.2. desta dissertação.

Os gestos e movimentos empreendidos em cada uma das sequências, além de apresentarem formas que rompem com o conceito representacional de um espetáculo tradicional, revelam a trajetória do processo de pesquisa e elaboração dos artistas. As ações são executadas em lentos movimentos, em minúcias gestuais que levam os bailarinos, em suas criações, a transformarem seus corpos ora em matéria amorfa – como ocorre no primeiro momento, com o solo –, ora em corpos hibridizados, que não perdem os aspectos antropomórficos de sua natureza, mas são acrescidos de um elemento fantástico, ou em mutação – como acontecem nos duos e no trio que compõem o trabalho. A nudez dos corpos que realizam tais ações torna-se “condição fundamental para que esse corpo – carne, matéria, forma orgânica, volume e massa – possa aflorar aos olhos do espectador”<sup>255</sup>.



20ª imagem – Solo<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> Dani Lima. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007, p.65.

<sup>256</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.



21ª imagem – Duo 1<sup>257</sup>.



22ª imagem – Duo 2<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>258</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.



23ª imagem – Trio<sup>259</sup>.

A última sequência, realizada pelo grupo formado pelos sete bailarinos, apresenta um tratamento diferenciado em relação às anteriores. A nudez dos corpos é mantida, assim como os gestos e os movimentos meticulosos executados em um tempo dilatado e contínuo – pois em nenhuma das sequências há a presença de pausas. No entanto, Lia Rodrigues esclarece que as quatro primeiras sequências são da “natureza da escultura”<sup>260</sup>, da materialidade corpórea trabalhada e manuseada pelo próprio bailarino, enquanto a última pertence à natureza da exposição mais humana, “da carne crua”<sup>261</sup>. Assim, a respeito dos corpos que compõem o conjunto que finaliza a primeira parte do espetáculo, a coreógrafa ressalta que:

Eles se mostram mesmo. Você fica examinando o corpo de cada um. A gente fala muito das pessoas poderem se perder naquele tempo. Você olha aquele corpo, de repente aquele corpo se dessexualiza. Tem uma coisa muito importante, porque é um trabalho que é sexual, mas não é... Você não sabe muito bem. Todas as partes estão expostas: sexo, ânus... Tudo é tratado da mesma forma, com roupa ou sem roupa.<sup>262</sup>

<sup>259</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>260</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>261</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>262</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

Nessa última sequência, a totalidade tridimensional do corpo é apresentada em diversos movimentos efetuados pelos bailarinos, dentro de uma temporalidade que permite um olhar minucioso sobre a materialidade corpórea exposta. Os corpos nus são dispostos aos olhares, investigações e análises. Desta forma, a conjugação da nudez, dos gestos, movimentos, formas e tempos – valorizados e transformados – torna-se componente elementar na estruturação composicional de “Aquilo de que somos feitos”.



24ª imagem – Grupo 1<sup>263</sup>.

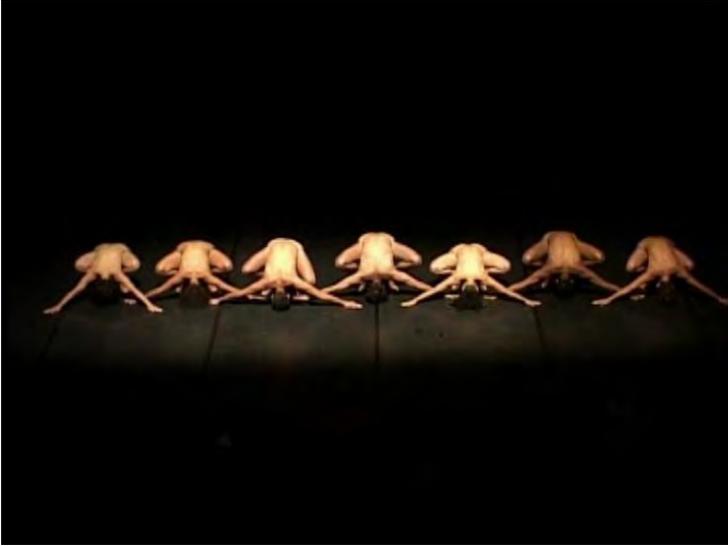


25ª imagem – Grupo 2<sup>264</sup>.

---

<sup>263</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>264</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.



26ª imagem – Grupo 3<sup>265</sup>.



27ª imagem – Grupo 4<sup>266</sup>.

Sobre a importância do gesto e do tempo empregados no espetáculo da Companhia Lia Rodrigues de Danças, torna-se possível estabelecermos uma relação convergente com as reflexões de Lehmann, para quem a dança é a arte do gesto – gesto que não é articulado com a finalidade de produção de sentido, mas de ação, dentro de um processo

---

<sup>265</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>266</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

que rompe com o paradigma da representação de uma ilustração. “O que se enfatiza no corpo não é tanto a qualidade tradicional da semiose, a unidade do Eu dançante, mas, sobretudo, o potencial das diversas variações gestuais possíveis do mecanismo corporal articulado”<sup>267</sup>.

Acerca do tempo, o autor enfatiza as relações entre as imagens corporais e a técnica do movimento em câmera lenta que, somadas, promovem uma renovação no processo de criação, assim como, também, na forma como os corpos podem ser observados. Deste modo, “se o movimento do corpo é tão desacelerado que o tempo de seu decurso parece como que ampliado com uma lupa, também o corpo é forçosamente exposto em sua concretude”<sup>268</sup>.

Esta concretude, que não apenas expõe o corpo nu, mas o torna elemento central e primordial na criação do espetáculo “Aquilo de que somos feitos”, promove a associação da importância desse corpo – enquanto matéria-prima essencial no processo de concepção – com artistas, movimentos e ações que colaboraram para o surgimento do que passou a ser denominado, na década de 1970, de Performance Art.

As similitudes que permitem o estabelecimento de relações entre o espetáculo da Companhia Lia Rodrigues de Danças e a linguagem da Performance Art podem ser percebidas, também, por intermédio da averiguação realizada por Glusberg frente ao corpo e ao tempo imanentes à nova linguagem. Assim, salienta o autor:

Tempo e movimento são, pois, chaves, matérias-primas da performance... Há uma relação com o tempo interno da experiência, um tempo subjetivo e próprio de cada performance, que assume um valor intrínseco e vai dar singularidade a essas manifestações artísticas, permitindo diferenciá-las de outras... O material corpo/tempo, tal como arte/vida, é tão forte e poderoso que abafa toda tentativa de buscar e isolar significados... a performance não tenta fazer arte; é arte. E é arte de um modo constitutivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque: o corpo do artista; e mais importante, com o tempo desse corpo... O performer é seu próprio programa, seu próprio cronômetro e sua própria pulsação da ação... O tempo do corpo vai ser, em consequência, o somatório dos tempos e dos movimentos. O performer mede seu próprio tempo, seu tempo consciente, através da sensibilidade do corpo humano. Por meio desse tempo de consciência, pode alcançar o outro.<sup>269</sup>

---

<sup>267</sup> Hans-Thies Lehmann,. Teatro pós-dramático. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.340. “A dança moderna criou uma expressão corporal capaz de articular disposições extremamente espirituais. Na dança pós-moderna, retoma-se a mecânica e intensifica-se a fragmentação do vocabulário da dança”.

<sup>268</sup> Ibid., p.341.

<sup>269</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.110-111.

A Performance Art tornou-se, na década de 1970, o termo aglutinador<sup>270</sup> de todas as expressões e denominações relativas às ações performáticas que já vinham sendo realizadas desde os primeiros movimentos de vanguarda – a exemplo do Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo etc. No entanto, Glusberg observa que a centralização do corpo na execução das ações artísticas antecede a geração e a institucionalização da história da arte:

A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a colocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte. Esse processo marca um caminho que é oposto ao do processo histórico: da obra de arte simbolicamente concebida, composta de signos convencionais e arbitrários, para a obra natural e motivadora, sobre a qual a história da arte sempre se reporta, numa trajetória espiral. Cerimônias sem Deus, rituais sem crenças: é impossível assistir a essas manifestações sem uma certa sensação de impostura. Contudo, essa forma de arte, não tem nenhuma relação com o sacrilégio e, sim, com a pantomima, com uma ação que se manifesta por uma linha incomum de expressão.<sup>271</sup>

Assim, os aspectos de um corpo expressivo, que extrapolam uma historiografia institucionalizada, justificam o investimento das práticas artísticas que buscavam eliminar as fronteiras que distanciavam arte e vida. Portanto, as ações performáticas podem ser percebidas como práticas que evidenciavam a imanente reciprocidade entre vida e arte. Um processo que, além de ter promovido novas experiências no fazer artístico, tinha como objetivo incorporar o espectador, transformando-o em colaborador na criação de uma arte viva, realizando, assim, a supressão dos paradigmas que estabeleciam as regras espaciais distintas que separavam o artista do público não apenas fisicamente como, também, conceitualmente.

Nesse sentido, a performance, informa Glusberg, está “ontologicamente ligada a um movimento maior”<sup>272</sup>, denominado live art, que valorizava a arte viva e ao vivo, “uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural”<sup>273</sup>. Ademais, as experiências relacionadas à Performance Art fomentavam a interlocução entre expressões artísticas diversas – artes plásticas, teatro,

---

<sup>270</sup> Regina Melim. Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p.10.

<sup>271</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.51.

<sup>272</sup> Ibid., p.38.

<sup>273</sup> Ibid.

dança, música, etc. –, evidenciando, nessa nova linguagem, a sua natureza híbrida e catalisadora.

Em “Aquilo de que somos feitos”, o aspecto aglutinador, identificado nas ações performáticas, encontra correspondência à medida que o processo da Lia Rodrigues Companhia de Danças acontece em um sistema que centra no corpo do bailarino a relevância da criação do espetáculo, a partir da incorporação de referências e inspirações absorvidas não apenas dos parâmetros estruturais da dança, mas, como já foi mencionado – tendo como base os depoimentos da coreógrafa e da bailarina da Companhia, Lia Rodrigues e Amália Lima, assim como da crítica de Sílvia Soter sobre o espetáculo –, de outras fontes, tais como: fatos históricos, acontecimentos cotidianos, a interlocução entre linguagens artísticas etc.

Soter ressalta, em sua crítica, a decorrente relação do espetáculo “Aquilo de que somos feitos”, a partir do cruzamento entre as linguagens artísticas empreendidas pela Lia Rodrigues e os demais artistas envolvidos no processo de pesquisa e elaboração da proposta, com as ações performáticas dos anos de 1960.

No final dos anos de 1950 – como foi averiguado no primeiro capítulo<sup>274</sup> desta dissertação –, observamos a progressão no envolvimento de artistas no desenvolvimento de práticas relacionadas aos gêneros da Performance Art, que alçaram seu ápice nas duas décadas seguintes. Cohen verifica que dentre os diferentes gêneros, entre as décadas de 1960 e 1970, predominam duas formas, o happening e a performance, respectivamente. O autor compreende, ao analisar a forma estrutural das duas vertentes, que ambas são provenientes de um mesmo princípio. Nesse sentido, happening e performance são “movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apoiam na live art, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição”<sup>275</sup>.

No entanto, apesar das convergências percebidas, Cohen aponta características divergentes entre os dois gêneros, localizando-os em tempos e espaços específicos. Deste modo, “a performance está para os anos 70 assim como o happening esteve para os anos 60”<sup>276</sup>. Tais distinções espacial e temporal são justificadas por Cohen a partir da análise dos

---

<sup>274</sup> Ver subcapítulo 2.2. desta dissertação.

<sup>275</sup> Renato Cohen. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.135.

<sup>276</sup> Ibid. p.134.

procedimentos aplicados na elaboração dos projetos performáticos inerentes às duas expressões artísticas<sup>277</sup>. De acordo com o autor,

de 1960 para 1970 mudanças radicais acontecem em todos os níveis; o movimento que está por trás do happening é o movimento hippie externado pela contracultura. Em 70 já não se fala mais em sociedade alternativa. Todo um niilismo será incorporado à expressão artística... [Cohen ressalta] que a principal característica na passagem do happening para a performance é o ‘aumento de esteticidade’... Se no happening a marca é o trabalho grupal, na performance prepondera o trabalho individual.<sup>278</sup>

Às distinções e delimitações apontadas por Cohen são acrescentadas às mencionadas por Glusberg, a partir das observações que este realiza com base em sua avaliação referente às diferenças existentes entre o happening e a performance. O pesquisador destaca que os principais aspectos que denotam oposição entre os dois gêneros apresentam-se através do caráter caótico relativo ao happening e a característica de ordem presente na performance.

Além disso, as relações com o espectador também são alteradas. Se no happening<sup>279</sup> o espectador era transformado em atuante, em participante efetivo da ação – “os experimentos com happening intencionalmente produziram situações caóticas nas quais o espectador deveria estar completamente envolvido”<sup>280</sup> –, na performance o público não retornou à condição de elemento passivo aos acontecimentos da cena, entretanto seu

---

<sup>277</sup> Ibid. p.132-138. “O happening se apóia no experimental, no anárquico, na busca de outras formas... No happening interessa mais o processo, o rito, a interação e menos o resultado estético final... Os valores de julgamento foram abandonados; o contexto do happening é o da década de 60, da contracultura, da sociedade alternativa... Ao incursionar pelo caminho do risco, do experimental, o happening entra em sintonia com a ideia do Teatro da Crueldade de Artaud na sua busca metafísica, procurando despertar o homem para outras realidades... No happening, o limite entre o ficcional e o real é muito tênue e nesse sentido a convenção que sustenta a representação é constantemente rompida. Esta ruptura se dá de várias formas, como pelas situações de imprevisto que caracterizam os happenings. [Na performance é percebida a tendência à individualização do trabalho]. Essa tendência para o individualismo tem duas razões: A primeira social, ligada à evolução que marca uma quebra, nos anos 70, com a visão integrativa proposta na década anterior. Os novos valores cultivados são o niilismo e o individualismo. A segunda razão está ligada ao fato de uma série de artistas que estiveram ligados a grupos, no happening, partirem para sua experiência individual... Na performance, a exemplo do happening, a criação nasce de temas livres, da collage como estrutura, da livre-associação. A diferença em relação ao happening é que, depois de criados, os quadros vão ter uma cristalização muito maior, não se permitindo improvisos durante a apresentação... A possibilidade de intervenção do público numa performance é muito menor que no happening”.

<sup>278</sup> Ibid., p.135-136.

<sup>279</sup> Jorge Glusberg. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.106. “O final dos anos cinquenta e início dos sessenta marcou um aumento considerável de público, como platéia dos happenings, e isso foi decisivo para o movimento”.

<sup>280</sup> Ibid.

envolvimento foi limitado e ordenado. “No lugar de um circuito aberto se [colocou] um circuito fechado. A ausência de limites [foi] substituída por limites precisos”<sup>281</sup>.

Importante citarmos aqui, para efeito de compreensão da posição ocupada pelo corpo no processo de concepção dos artistas que, a partir das realizações das ações relacionadas à Performance Art, outra vertente surgiu, aglutinando-se a essa linguagem: a body art. Glusberg percebe que o surgimento<sup>282</sup> desse gênero ocorreu de forma intermediária entre o happening e a performance. O autor verifica que, assim como o happening, a body art agregou “diversas tendências externas, que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do Grupo de Viena”<sup>283</sup>.

Essa forma de arte rompeu definitivamente com a produção de objetos estéticos externos ao sujeito criador. Na body art o corpo foi elevado à substância primordial no processo de pesquisa e criação do artista. No percurso das ações performáticas, Glusberg observa que a body art diluiu-se no que ele denomina “gênero mais amplo”<sup>284</sup>, que é a expressão da performance localizada e praticada nos anos 1970. A integração da body art à performance – e o surgimento desta – decorreu do interesse de pesquisadores em buscar novos meios “vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte”<sup>285</sup>.

É nesse sentido, de transformação do corpo próprio do artista em matéria preponderante ao seu processo de criação, que estabelecemos as correspondências entre o

---

<sup>281</sup> Ibid.

<sup>282</sup> Ibid., p.37-39. Glusberg aponta importantes acontecimentos que incorporaram novos valores aos movimentos performáticos e ajudaram a esboçar a body art. Em 1962, foi apresentado, por componentes do Dancers Workshop, um recital que marcou o nascimento do Judson Dance Group – centro que vai “desenvolver uma atividade efervescente, através dos trabalhos inovadores, atraindo a atenção de inúmeros artistas, cuja colaboração com os bailarinos e coreógrafos suscita criações que rompem a fronteira da dança”. Outro fato importante é marcado pela “fundação do movimento Fluxus, idealizado por George Maciunas, cujos ‘concertos’ mesclavam happenings (...), música experimental, poesia e performances individuais”. [Entre os artistas participantes deste movimento, destacam-se Joseph Beuys, John Cage, Yoko Ono etc]. “Joseph Beuys, o multiciador alemão, cujo nome deve ser colocado na primeira linha dos criadores da arte contemporânea, é o organizador do Festival Fluxus de 1963; realizado na Academia de Artes de Düsseldorf, onde Beuys dirige o departamento de escultura, desde 1961... Nessa nova tendência deve ser incluído também o trabalho do Grupo de Viena, que no auge do happening, em torno de 1962, já começava a desenvolver e sistematizar aquilo que viria a se chamar body art”.

<sup>283</sup> Ibid., p.42.

<sup>284</sup> Ibid., p.43.

<sup>285</sup> Ibid.

espetáculo “Aquilo de que somos feitos” e as práticas inerentes aos gêneros da Performance Art. Os bailarinos da Lia Rodrigues Companhia de Danças, no primeiro momento do trabalho, dispõem unicamente de seus corpos para elaboração de todos os gestos, movimentos e tempos que compõem o espetáculo. Corpos livres e despojados de quaisquer artifícios extrínsecos a eles.

No entanto, “Aquilo de que somos feitos”, a partir de nossa análise sobre o trabalho empreendido por aqueles que participam do espetáculo, tende a identificar-se mais com a body art e a performance, e menos com o happening, à medida que a construção da estrutura gestual acontece em um processo centrado e ordenado dos corpos desnudos. Uma pesquisa que torna transparente o processo disciplinado de investigação das potências do corpo, porém não parecendo querer instaurar um modelo ou padrão estético a ser seguido pelos bailarinos, mas, ao contrário, evidenciando os aspectos idiossincráticos no percurso de estudo e experimentação de cada um dos artistas envolvidos na cena, mesmo nas sequências relativas aos duos, trio e grupo que compõem o primeiro momento do espetáculo.

Outra característica que acentua a relação do espetáculo com a body art e a performance refere-se ao público e à sua participação. Ao contrário do que era proposto no happening, o envolvimento do espectador no espetáculo da Lia Rodrigues é parcial. Não há, na apresentação de “Aquilo de que somos feitos”, a divisão entre palco e platéia, bailarinos e público compartilham o mesmo espaço – um local único e alternativo, despojado [semelhante aos corpos nus dos bailarinos] dos paramentos análogos ao ambiente cênico tradicional, como: cadeiras, cortinas, coxias, cenários etc. O ambiente é preenchido apenas pelos corpos dos artistas e do público. Entretanto, em cada uma das sequências, ao espectador é indicado um novo ponto de observação. São os próprios executantes da ação que orientam o público às posições que este deve ocupar no recinto.

Sendo assim, é desta forma que se dá a participação do espectador, pelo menos ao que tange o primeiro momento do espetáculo. Uma maior aproximação entre os bailarinos e o público só ocorre a partir da passagem da primeira para a segunda etapa de “Aquilo de que somos feitos”. Isto acontece quando os sete componentes, que formam o grupo da última sequência, ultrapassam os limites de sua localização, abarcando e atravessando, desta maneira, com seus movimentos, os trechos do ambiente que são ocupados pelos espectadores. É de uma maneira inesperada e surpreendente que os bailarinos espalham-se por entre os observadores: horizontalmente dispostos no chão, os artistas forçam a passagem por entre os

espectadores através de movimentos trepidantes, com seus corpos nus em uma espécie de convulsão.



28ª imagem – Movimento 1<sup>286</sup>.



29ª imagem – Movimento 2<sup>287</sup>.

---

<sup>286</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>287</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

Esse jogo com a espacialidade não fixada permeia o espetáculo em seus estágios, seja na primeira ou na segunda fase. No entanto, em nenhum momento o público é convidado ou incitado a uma participação efetiva, no sentido de executar as ações realizadas pelos bailarinos. Inversamente às proposições do happening, a relação que se estabelece entre bailarino e espectador é apenas tangencial. O que também torna-se evidente, com a dinâmica de mudanças de posição do espectador, assim como do artista, é a constância em romper com os paradigmas relativos à divisão palco e platéia.

Outra forma de examinarmos a importância do corpo no espetáculo “Aquilo de que somos feitos” pode realizar-se por intermédio de uma inovação nas artes que, assim como ocorreu com os gêneros da Performance Art – a partir dos quais o corpo foi transportado para o centro da pesquisa e da criação artística –, surgiu no âmbito das artes cênicas, concomitante ao happening, à body art e à performance, como uma proposta também pautada em um sistema no qual o corpo foi transformado em elemento essencial à investigação do artista.

Essa nova tendência, que evidencia correspondências com a Performance Art, principalmente no que concerne à característica aglutinadora inerente a essa linguagem, denominada de Physical Theatre<sup>288</sup> – ou Teatro Físico –, pode ser definida por uma

gama bastante diversa de criações que transitam numa área de cruzamento entre a Dança, o Teatro, a Mímica, o Circo etc. O termo Teatro Físico, resumido como a síntese entre fala e fisicalidade, é utilizado para definir todo tipo de teatro que não tem como ponto de partida para a constituição da cena o texto escrito e onde a participação colaborativa de atores, diretor, cenógrafo, dramaturgo e demais criadores seja crucial.<sup>289</sup>

As proposições implementadas nas ações relativas a essa nova possibilidade de elaboração da cena proporcionaram ao artista – como também ocorreu na criação de “Aquilo de que somos feitos” – centrar em seu próprio corpo as experiências necessárias à concepção do espetáculo. Além disso, as questões estruturais relacionadas a essa prática constituíram-se

---

<sup>288</sup> Lúcia Romano. O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.16;36. “O termo Physical Theatre tornou-se conhecido nas artes cênicas nas três últimas décadas do século XX... Acredita-se que tenha sido cunhado primeiro na Inglaterra... A respeito da ‘fisicalidade’ (de physical), o termo indicava a procura por um modo especial de utilização do corpo, explorando o uso de uma energia mais furiosa e agressiva. No que concerne à ‘teatralidade’ (de theatre), esta refletia um alinhamento à tradição teatral, não percebido na dança contemporânea ocidental desde o advento da Dança-Teatro nos anos de 1970”.

<sup>289</sup> Ibid., p.16;32.

por intermédio de propostas que expressavam como características basilares<sup>290</sup>, entre outras, a “emancipação das barreiras impostas pela dança tradicional e pelo texto no teatro mais convencional”<sup>291</sup>, assim como a “ampliação da participação do público e compreensão da sua implicância no resultado formal do espetáculo, enquanto intérprete essencial da ambiguidade visual da obra”<sup>292</sup>.

A aparição do corpo na cena, deste modo, adveio mediante o investimento e a exploração das potências expressivas da materialidade corpórea. Investigador da realidade do corpo próprio, o artista transformou-se em criador e colaborador da totalidade da estrutura cênica. Este profissional “[somou] predicados em busca de constituir em si mesmo maneiras eficientes para a realização das experiências cênicas que [fundamentaram] o aparecimento de todas as formas de teatralidade do corpo”<sup>293</sup>.

A consciência do valor de eloquência da corporeidade nessa modalidade de trabalho, que agregou às possibilidades de pesquisa e elaboração a interlocução com outras formas de arte<sup>294</sup>, contribuiu para que o artista, opondo-se às regras tradicionais das linguagens relativas à cena<sup>295</sup>, se aproximasse dos aspectos que caracterizavam a performance. Assim, observa Romano, “o intérprete do Teatro Físico privilegia o ‘fato

---

<sup>290</sup> Ibid., p.32. Romano menciona, também, a “liberdade na fusão do vocabulário físico, dos elementos visuais e do texto dramático, incluindo desde as novas tecnologias (arte digital e vídeo), as tradições da mímica corporal, passando pelo teatro de bonecos e de formas animadas, até a Performance e a Live Art”.

<sup>291</sup> Ibid., p.32;36. “O lugar do Teatro Físico seria a fronteira entre a dança e o teatro, um local habitado pela ênfase na corporeidade, onde se questiona o papel da linguagem na criação das coisas e indivíduos, num processo social e ideológico, e afirma-se o corpo no espaço como condição a priori para o surgimento do corpo social”.

<sup>292</sup> Ibid., p.32.

<sup>293</sup> Ibid., p.194.

<sup>294</sup> Ibid., p.43. Romano verifica que, além da hibridação com a dança, o Teatro Físico encontra afinidades com outros gêneros, “que por fundamento estão afastados do teatro de base textocentrista, tais como o circo, a mímica e a performance”.

<sup>295</sup> Ibid., p.36-40. “A produção eclética identificada pelo Teatro Físico coloca a narrativa em posição secundária, dando lugar à ‘fiscalidade do evento’, na mesma linhagem dos inovadores da dança e do teatro que, desde inícios do século XX, apontaram a descrença na relação entre corpo e linguagem. Na dança, Duncan e Laban exemplificariam a busca de novos parâmetros, ousando definir a dança não enquanto expressão que se constitui no tempo até ser movimento, mas a partir do corpo no espaço. No teatro, as ideias revolucionárias de Artaud e os teatros de Brecht e Ionesco... teriam sido os mentores da atitude crítica frente à linguagem verbal e a decorrente valorização do não-verbal... O destino dos cruzamentos entre teatro e dança será cumprido por contaminações cada vez mais constantes no decorrer do século XX, grandes implicações maiores para a definição das duas artes, na forma de apropriações mútuas”.

performance’, ao invés da criação da personagem, escrita por um dramaturgo, da construção cênica (regida por um diretor) e do movimento, desenhado por um coreógrafo”<sup>296</sup>.

O diálogo constituído junto ao espectador evidenciou-se como outro fator que favoreceu a analogia entre as duas linguagens<sup>297</sup> mencionadas – e com a relação instituída no espetáculo “Aquilo de que somos feitos”. A concretude do corpo passou a emanar da mútua percepção de sua materialidade, beneficiada pela eliminação das fronteiras que separavam o artista do espectador. A intrínseca relação que se estabeleceu entre ambos fomentou a ampliação das experiências com o corpo, que abarcou, no processo de realização do trabalho, não apenas o conjunto corpóreo sensorial do profissional da cena, como também absorveu e envolveu, destacando sua relevância para que o acontecimento artístico se efetivasse, o conjunto inerente ao público:

Todos os aspectos da interação do observador corporificado com o ambiente são essenciais na arte, especialmente quanto à materialidade da obra, que determina as ferramentas do artista (...) e distingue o processo de troca entre o trabalho artístico e o ambiente (numa forma específica de interação), em relação ao aqui/agora da exposição. No Teatro Físico, o corpo ambiciona não representar, mas apresentar... Não se trata da representação de um corpo transformado em ‘outro’, mas a apresentação da realidade material dos processos de conhecimento e simbolização humanos que se processam pelo corpo.<sup>298</sup>

Neste sentido, o que caracteriza e permite relacionar as duas modalidades de expressões artísticas – e transforma-se em elemento constitutivo na elaboração e realização do espetáculo da Lia Rodrigues Companhia de Danças – é a “percepção da materialidade da experiência humana em fluxo. Tal experiência está representada na existência corporal e nas ações do corpo, compartilhando com o espectador um assunto comum, que é o humano”<sup>299</sup>. Assim, mesmo que o espectador de “Aquilo de que somos feitos” participe da ação de forma parcial, seu envolvimento corpóreo perceptivo torna-se preponderantemente efetivo no fluxo de experiências que o trabalho, desenvolvido e executado pelos bailarinos, estimula e provoca.

---

<sup>296</sup> Ibid.

<sup>297</sup> Ibid., p.47-48. “O aspecto de evento ‘performático’ absorvido pelo Teatro Físico imprime no espetáculo um tipo de ‘presentidade’ fora do alcance do imaginário (a ficção) e do simbólico (a linguagem), acessível na relação entre os corpos do ator e do espectador”.

<sup>298</sup> Ibid., p.173-174.

<sup>299</sup> Ibid., p.200.

A contínua fluidez da experiência, iniciada com as pesquisas e proposições para a criação do espetáculo, não cessou no momento em que o trabalho foi levado à cena, ao contrário, ela manteve a sua constância e reverberação sobre o público, engendrando e ressaltando no espectador a relevância de sua presença e do seu envolvimento corpóreo sensorial, conjugados à presença e à materialidade do artista, a fim de garantir a perenidade no fluxo das ações empreendidas. A experiência, questão primordial para o acontecimento do espetáculo, proporcionou a vitalidade e a atualidade de “Aquilo de que somos feitos”.

O investimento do corpo como fato essencial à criação do espetáculo evidencia o valor de sua presença – semelhante às reflexões de Paulo Caldas<sup>300</sup> – em todos os aspectos constitutivos que compõem a estrutura do trabalho. “Aquilo de que somos feitos” estabelece uma trajetória pautada na importância do processo contínuo, e não na expectativa em um resultado de uma obra finalizada em si mesma. Inversamente às tendências artísticas que visavam à produção de objetos estéticos, como ápice e momento mais importante no trabalho do artista, a Lia Rodrigues Companhia de Danças, com “Aquilo de que somos feitos”, insere-se em uma proposta de trabalho aberto e aglutinador, consonante à arte contemporânea.

A relação com o processo, que centra no corpo a sua investigação, evidencia o comprometimento do artista com o seu trabalho à medida que esse profissional disponibiliza o corpo próprio a esse intento. Destituído de qualquer artifício, o corpo do bailarino torna-se o elemento único e preponderante à pesquisa e à exploração de todas as suas potencialidades. Sendo assim, “Aquilo de que somos feitos” constitui-se mediante a conjugação das descobertas que cada artista realiza no processo de experimentação dos seus gestos, movimentos e tempos.

A nudez que surge como uma necessidade no processo de trabalho da Lia Rodrigues Companhia de Danças, a fim de proporcionar a visibilidade das minúcias corporais engendradas pelas gestualidades e temporalidades decorrentes das investigações e experimentações realizadas por seus componentes, ressalta a importância do espetáculo “Aquilo de que somos feitos” na trajetória dos questionamentos e rupturas, iniciada com os movimentos de vanguarda no começo século XX – e que persistem contemporaneamente –,

---

<sup>300</sup> Paulo Caldas. Derivas críticas. In: Temas para a dança brasileira. Organização: Sigrid Nora. São Paulo: Edições SESC SP, 2010, p. 65. “A chamada ‘dança contemporânea’ parece ser toda ela uma zona de fronteira onde frequentemente é a presença do corpo, é o fato do corpo, mais do que do movimento, o passaporte para o trânsito entre regimes expressivos. Daí que a cena possa acolher (problemática, mas generosamente) aquilo a que nos referimos como performance, teatro físico, teatro coreográfico, teatro-dança, live art, balé contemporâneo etc”.

em relação aos paradigmas que atrelavam o fazer artístico aos cânones tradicionais que segregavam e destacavam as expressões artísticas pelos meios técnicos empregados a cada uma delas.

No espetáculo “Aquilo de que somos feitos” ao corpo é restituído, aplicando-se as reflexões de Marcel Mauss, a sua característica imanente de ser “o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo”<sup>301</sup>.

---

<sup>301</sup> Marcel Mauss. As técnicas do corpo. In: Sociologia e antropologia. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.407.

### **3.2. AQUILO DE QUE SOMOS FEITOS – UMA PROPOSIÇÃO DE EXPERÊNCIAS E RELAÇÕES**

Em “Aquilo de que somos feitos” a nudez é proposta em função da percepção, daqueles envolvidos na criação do espetáculo, acerca da importância em dar visibilidade às minúcias corporais advindas de um processo de experimentações. As investigações empreendidas contribuem para a compreensão da necessidade de despojar o corpo de tudo aquilo que vele a totalidade de sua compleição.

É pela experiência contínua, empregada à elaboração e à execução de “Aquilo de que somos feitos”, que o corpo nu evidencia a sua essencialidade e prospecção no processo artístico. A concretude corpórea revela-se, privada de elementos materiais extrínsecos a ela, como fato primordial ao processo de pesquisa individual e coletiva, fundamental à estruturação de uma partitura gestual constituída pela conjugação de movimentos e tempos inerentes às potências de cada corpo envolvido.

Atravessado por referenciais históricos, estéticos e artísticos, o corpo desvelado na primeira parte do espetáculo não é transformado, pelo arcabouço composto pelas questões que colaboram para a investigação e elaboração do trabalho, em portador de mensagens. As questões sociais, políticas e culturais trabalhadas proporcionam o estreitamento entre os fatos cotidianos e o processo de criação artística: registros da realidade humana que não são transpostos à cena, assim como não são utilizados com a finalidade de representar ou imitar os acontecimentos reais, mas servem aos debates e às experimentações ao longo do desenvolvimento do projeto, bem como na trajetória de suas apresentações.

Desta forma, constatamos que “Aquilo de que somos feitos” estrutura-se por intermédio de uma proposta baseada em um sistema que ressalta, como princípio primeiro, a experiência em um processo ininterrupto, que não encerra o espetáculo em significados fechados, afirmando seu caráter aberto e orgânico à medida que, a cada nova montagem, são incorporadas novas informações. Assim, o processo aglutinador, inerente à proposta da Lia Rodrigues Companhia de Danças, possibilita a constância na atualização do trabalho. Tais

modificações<sup>302</sup> são decorrentes da renovação do elenco, dos aspectos concernentes aos locais visitados no período das turnês, dos fatos relativos aos acontecimentos cotidianos etc.

Esse aspecto que caracteriza o trabalho como um organismo vivo, além de destacar uma trajetória de experimentações e incorporações no processo dos artistas envolvidos na sua criação, evidencia a necessidade da aproximação e do envolvimento com o seus espectadores, assim como suas reverberações que, extrapolando o acontecimento do espetáculo no ato de sua realização, alcançam novas possibilidades e vivências a partir dos projetos<sup>303</sup> implementados pela Lia Rodrigues Companhia de Danças.

O corpo em processo transforma “Aquilo de que somos feitos” em um propositivo de relações à medida que aproxima seu elenco das questões cotidianas, fomentando uma intrínseca correspondência entre arte e vida. E incorpora seu público no percurso das experimentações, propondo maior intimidade ao projeto artístico, rompendo, deste modo, com os preceitos que tornam estanques artista e espectador. E, sobretudo, a proposta da Lia Rodrigues Companhia de Danças atenua as distâncias que segregam a arte dos acontecimentos relativos à vida e à coletividade.

John Dewey<sup>304</sup> salienta que a posição imposta à arte, distanciando-a dos eventos cotidianos e coletivos, ganhou expressão com a ascensão do capitalismo, que influenciou a estruturação de espaços destinados a abrigar as produções artísticas<sup>305</sup>. À institucionalização da arte e à constituição de ambientes específicos a ela agregaram-se aqueles que compunham

---

<sup>302</sup> O depoimento da Lia Rodrigues ressalta a importância na atualização do espetáculo: “a cada novo elenco a gente dá uma mudada também... A cada país que a gente vai, por exemplo, ele é totalmente modificado. Tem uma parte que tem que ser improvisada em cima do momento que a gente tá vivendo, do país que a gente tá, da língua. Por isso, talvez, a gente dance até hoje. Ele tem alguma coisa nele que permanece vivo... Ele é atualizado a cada momento”. Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>303</sup> “Agora, por exemplo, a gente tá com uma experiência maravilhosa. Eu fiz uma adaptação desse trabalho para os jovens da nossa escola aqui da Maré – a Escola Livre de Dança da Maré. E os jovens, quando chegaram, a gente fez um exercício de recriação desse trabalho... Meu Deus, eles já pegaram esse trabalho, já transformaram. Já é deles. Já tão dançando por aí. E fica tão atual! Ele é atualizado a cada momento. É tão bacana ver isso... Não vai ser legal várias gerações? Se o trabalho puder sobreviver?” – Lia Rodrigues, entrevista concedida no dia 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>304</sup> John Dewey. *Arte como experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.67.

<sup>305</sup> *Ibid.*, Como exemplo do que foi instituído em relação às produções inerentes às artes plásticas, Dewey revela que “nossos atuais museus e galerias, nos quais as obras de arte são recolhidas e armazenadas, ilustram algumas das causas que agiram no sentido de segregar a arte, em vez de considerá-la um fator concomitante do templo, do fórum e de outras formas de vida associativa. Seria possível escrever uma história instrutiva da arte moderna em termos da formação dessas instituições nitidamente modernas que são o museu e a galeria de exposições”.

o conjunto hegemônico. Identificados por Dewey como “novos ricos”<sup>306</sup>, eles foram caracterizados pelo autor como “um importante subproduto do sistema capitalista; [estes] sentiram-se especialmente comprometidos a se cercar de obras de arte que, por serem raras, eram também dispendiosas”<sup>307</sup>.

Assim, a criação dos espaços destinados às artes são apontados por Dewey como “causas que agiram no sentido de segregar a arte”<sup>308</sup>. A partir dessa compreensão, do isolamento das artes das situações cotidianas da vida, o autor observa o abalo no processo das experiências do ser humano<sup>309</sup>: “Quando os objetos artísticos são separados das condições de origem e funcionamento na experiência, constrói-se em torno deles um muro que quase opacifica sua significação geral”<sup>310</sup>.

Frente a esta questão, o autor ressalta que, antes, as artes não estavam dissociadas dos acontecimentos gerais da vida em uma sociedade. Inversamente à ideia de uma relação dicotômica e hierárquica, estabelecia-se a incontestável imanência no tocante à vida e à arte. A evidência da arte tornava-se um fato por esta ser um elemento constitutivo da vida e não extrínseco a ela<sup>311</sup>, assim como o ser humano destacava-se das demais espécies pela característica habilidade expressiva revelada em suas ações. Ao analisar os aspectos concernentes às experiências artísticas e sua intrínseca relação com a sociedade, Dewey observa que:

A dança e a pantomima, origens da arte teatral, floresceram como parte de ritos e celebrações religiosos. A arte musical era repleta do dedilhar de cordas tensionadas, do bater de peles esticadas, do soprar de juncos... Mas as artes do drama, da música, da pintura e da arquitetura, assim exemplificadas, não tinham nenhuma ligação peculiar com teatros, galerias ou museus. Faziam parte da vida significativa de comunidades organizadas... A vida coletiva que se manifestava na guerra, no culto

---

<sup>306</sup> Ibid.

<sup>307</sup> Ibid. Esse condicionamento à aquisição e ao envolvimento com a arte evidencia a necessidade do capitalista em ostentar e enaltecer sua posição social. Deste modo, “ele acumula quadros, estátuas e joias artísticos do mesmo modo que suas ações e seus títulos atestam sua posição no mundo econômico”

<sup>308</sup> Ibid.

<sup>309</sup> Ibid., p.68-69. “Objetos que no passado foram válidos e significativos, por seu lugar na vida de uma comunidade, funcionam hoje isolados das condições de sua origem. Em vista disso, são também desvinculados da experiência comum e servem de insígnias de bom gosto e atestados de uma cultural especial”.

<sup>310</sup> Ibid., p.60.

<sup>311</sup> Ibid. “Os picos das montanhas não flutuam no ar sem sustentação, tampouco apenas se apoiam na terra. Eles são a terra, em uma de suas operações manifestas”.

ou no fórum não conhecia nenhuma separação entre o que era característico desses lugares e operações e as artes que neles introduziam cor, graça e dignidade.<sup>312</sup>

Indistintas aos acontecimentos que marcavam as relações sociais, as artes – hoje conceitualmente definidas e categorizadas como linguagens – integravam-se à vida daqueles que compunham a sociedade. Desta forma, as experiências com as ocorrências relativas às questões da comunidade não estavam isoladas do sujeito e da coletividade, elas constituíam a vida comunal. Sendo assim, Dewey ressalta que

os fatores que [glorificaram] as belas-artes, elevando-as em um pedestal distante, não surgiram no âmbito da arte, e sua influência não se [restringiu] às artes. As forças atuantes nisso [foram] as que afastaram a religião, assim como as belas-artes, do alcance do que [era] comum, ou da vida comunitária. Historicamente, essas forças produziram tantos deslocamentos e divisões da vida e do pensamento modernos que a arte não pôde escapar a sua influência.<sup>313</sup>

Diante dessas novas relações, que se estabeleceram e colaboraram para o distanciamento, a conceituação, a distinção e a institucionalização da arte, tornou-se possível compreendermos algumas das questões que motivaram as ações empreendidas pelas vanguardas, no século XX, no que tange às contestações dos valores agregados à arte, ao artista e às suas criações. As vertentes relativas a esses movimentos – a exemplo do Dadaísmo<sup>314</sup> – colocaram-se em objeção direta à posição elitista na qual a arte foi inserida e à sua mercantilização instituída pela sociedade burguesa. Antonin Artaud, como verificamos no primeiro capítulo desta dissertação<sup>315</sup>, também transformou-se em um crítico radical dos agenciamentos promovidos por essa classe social.

A busca pela renovação conceitual e prática do processo artístico, visando a eliminação das características de aura e sacralização nas quais a arte e o artista foram envolvidos, possibilitou, na trajetória dos movimentos de ruptura com os paradigmas tradicionais – com expressiva culminância nas ações desenvolvidas na segunda metade do

---

<sup>312</sup> Ibid., p.65.

<sup>313</sup> Ibid., p.64.

<sup>314</sup> Giulio Carlo Argan. Arte Moderna. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.355.

<sup>315</sup> Ver subcapítulo 2.2. desta dissertação.

século XX – novas experiências e criações, principalmente a partir do momento em que a matéria prima e o espaço de investigações passaram a ser o próprio corpo do artista.

O processo de criação de “Aquilo de que somos feitos” restitui aos artistas envolvidos – e ao conjunto corpóreo sensorial de cada bailarino – a oportunidade de pesquisas e experiências, através das quais ocorre o envolvimento com acontecimentos cotidianos reais, além dos conteúdos técnicos e teóricos. Assim, a Lia Rodrigues Companhia de Danças retoma, no percurso de elaboração, como também nas apresentações e reverberações do espetáculo, a imanente relação entre vida e arte.

A nudez manifesta na primeira parte do trabalho, além de evidenciar a materialidade corpórea e sua potencialidade, por intermédio dos gestos e tempos que distinguem o processo e a criação de “Aquilo de que somos feitos”, expressa a realidade da natureza dos corpos expostos em toda sua concretude e vulnerabilidade. Assim, enquanto o primeiro momento apresenta um corpo despojado, que ressalta a essência de sua gênese, o segundo momento apresenta um corpo contaminado por um sistema cultural que instaura modelos de conduta e condicionamento.

Segundo Dewey, “a natureza da experiência é determinada pelas condições essenciais da vida”<sup>316</sup>. Tais condições expõem-se através das características que evocam e evidenciam a primazia original do corpo humano na natureza. Fato que relaciona as necessidades elementares do ser humano às de outros seres com os quais divide o mesmo mundo e, apesar das peculiaridades que o diferencia das demais espécies, partilha com estas similitudes que equiparam todos os organismos à categoria universal de criaturas vivas<sup>317</sup>.

O que o corpo nu parece expressar, desde a entrada do primeiro bailarino, na primeira parte de “Aquilo de que somos feitos”, é justamente a sua condição primordial de ser uma criatura viva. Um organismo vivo que descobre e realiza uma série de gestos e movimentos a partir das potências de seu corpo em processo. Uma trajetória de experimentações, através da qual essa criatura viva é incitada a lançar-se em uma proposta de

---

<sup>316</sup> John Dewey. *Arte como experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.74.

<sup>317</sup> Ibid. “Embora o ser humano seja diferente das aves e das feras, compartilha funções básicas com elas e tem de fazer os mesmos ajustes basais, se quiser levar adiante o processo de viver. Tendo as mesmas necessidades vitais, o homem deriva os meios pelos quais respira, movimenta-se, vê e ouve, e o próprio cérebro com que coordena seus sentidos e seus movimentos, de antepassados animais. Os órgãos com que ele se mantém vivo não são apenas dele, mas provêm das lutas e conquistas de uma longa linhagem de ancestrais no mundo animal”.

investigação aberta às possibilidades ilimitadas do seu corpo, que extrapola condicionamentos técnicos, artísticos e culturais estabelecidos.

Atravessados e estimulados por conteúdos diversos, os bailarinos empenham-se em interrogar seus corpos acerca das questões colocadas por essa gama de referências, a fim de alcançar uma plasticidade corporal a partir da percepção e conjugação das habilidades contidas na espacialidade e na temporalidade do corpo próprio<sup>318</sup>. Experiências que partem do campo individual, no que tange à idiosincrasia como fator essencial para as descobertas do artista, mas que, não encerrando o sujeito em seu espaço pessoal, prossegue, articulando e ampliando os limites do que é privado com a proposta de interação entre os outros corpos e o ambiente. Neste sentido, Dewey esclarece que:

A primeira grande consideração é que a vida se dá em um meio ambiente; não apenas nele, mas por causa dele, pela interação com ele. Nenhuma criatura vive meramente sob sua pele; seus órgãos subcutâneos são meios de ligação com o que está além da sua estrutura corporal, e ao qual, para viver, ela precisa adaptar-se, através da acomodação e da defesa, mas também da conquista. A todo momento, a criatura viva é exposta aos perigos do meio que a circunda, e a cada momento precisa recorrer a alguma coisa nesse meio para satisfazer suas necessidades. A carreira e o destino de um ser vivo estão ligados aos seus intercâmbios com o meio, não externamente, mas sim de uma maneira mais íntima... Uma vez que o artista se importa de modo peculiar com a fase da experiência em que a união é alcançada, ele não evita os momentos de resistência e tensão. Ao contrário, cultiva-os, não por eles mesmos, mas por suas potencialidades, introduzindo na consciência viva uma experiência unificada e total.<sup>319</sup>

Assim, “Aquilo de que somos feitos” evidencia, em sua concepção, a interação como preponderante elemento constitutivo do espetáculo: seja do artista ao investigar as potencialidades plásticas do seu corpo; seja na integração dos bailarinos no empreendimento para a criação das formas que compõem a primeira parte do trabalho; seja na relação tangencial que se estabelece com o público, no momento em que os componentes da Companhia, ao expandirem-se pelo espaço, provocam a fricção dos seus corpos desnudos com os corpos dos espectadores.

---

<sup>318</sup> José Gil. O corpo paradoxal. In. Movimento Total. São Paulo: Iluminuras, 2004, p.55-57. “A noção de corpo próprio compreende ao mesmo tempo o corpo percebido e o corpo vivido, em suma, o corpo sensível... Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal... Este corpo paradoxal abre-se e fecha-se sem cessar ao espaço e aos outros corpos”.

<sup>319</sup> John Dewey. Arte como experiência. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.74-77.

Esse jogo constituído de relações ressalta a característica peculiar desse espetáculo – ser um propositor de uma reintegração entre vida e arte, e entre espectador e artista – em um processo de experiências que expõem todos a uma espécie de perigo que é próprio da existência, e que se materializa pelo acaso dos acontecimentos, pelo inesperado como resultado de interações desprovidas de regras previamente sistematizadas. Assim, segundo Dewey,

a experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos... Por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a arte em estado germinal.<sup>320</sup>

Deste modo, ao lançar-se pelo espaço e sobre o espectador, sem uma trajetória definida, o bailarino da Lia Rodrigues Companhia de Danças arrisca-se, em seu processo contínuo de experimentações e interações, no perigo do acaso, das imprevisíveis possibilidades de ações e reações do espectador, enquanto este último, frente ao inesperado – que são os corpos nus dos artistas em movimentos convulsos dispostos em sua direção –, percebem a situação de risco iminente na qual estão inseridos.

Portanto, compreendemos que é na proposição de um processo de experiências e interações, no qual artistas e espectadores são abarcados, que o espetáculo “Aquilo de que somos feitos” adquire sua característica de organismo vivo. Dewey enfatiza que a experiência e as relações entre os seres humanos são originadas na natureza, e que, através da interação, “a energia humana é acumulada, liberada, represada, frustrada e vitoriosa”<sup>321</sup>.

As experiências e interações que permeiam o trabalho elaborado pela Lia Rodrigues Companhia de Danças fomentam um importante espaço de relações. Como uma expressão da arte contemporânea, “Aquilo de que somos feitos” reflete um estado de obra em

---

<sup>320</sup> Ibid., p.83-84.

<sup>321</sup> Ibid., p.79.

processo, de uma proposta relacional, à medida que, não desenvolvendo uma produção estética encerrada nela mesma, proporciona a interlocução entre artistas, espectadores e a realidade.

Lia Rodrigues e seus bailarinos, além dos aspectos técnicos e artísticos inerentes à atividade profissional desempenhada, enveredaram por outros meandros, a fim de, ultrapassando as fronteiras estéticas convencionais, incorporarem ao seu processo de trabalho outros elementos, principalmente os concernentes à realidade e aos seus acontecimentos. A necessidade de buscar na vida real o material para o percurso de experimentações e descobertas para o desenvolvimento do espetáculo, segundo a coreógrafa, ocorreu a partir da percepção sobre sua progressiva indiferença frente aos episódios funestos que marcaram a história recente<sup>322</sup>.

À investigação empreendida sobre as potencialidades da plasticidade corpórea dos artistas para a elaboração das formas, gestos e tempos, que são apresentados em sequência na primeira parte do espetáculo – solo, duo, trio, duo –, incorporou-se um cabedal de informações, a partir do qual conjugou-se o conhecimento técnico dos bailarinos, as referências teóricas, práticas e artísticas, as relações com os acontecimentos reais, além de todas as possibilidades que o acaso pode proporcionar mediante a experiência com o espectador. “Aquilo de que somos feitos” tornou-se, desta maneira, empregando a expressão de Nicolas Bourriaud, arte em um “estado de encontro fortuito”<sup>323</sup>.

Segundo Bourriaud, a produção artística contemporânea não pode ser compreendida apenas em termos formais. A arte contemporânea distancia-se de um conceito delimitador à medida que transforma-se em “um elemento de ligação, um princípio de

---

<sup>322</sup> Dani Lima. Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007, p.143-144. Entrevista concedida pela Lia Rodrigues ao Jornal do Brasil, em 19 de junho de 2000. “Eu ficava olhando aquelas fotos com pilhas de corpos de Kosovo, com pilhas de presos assassinados em Carandiru, com filas de corpos de sem-terras assassinados em Eldorado dos Carajás, e não conseguia sentir mais nada. Mas eu preciso sentir – nós precisamos sentir – para poder dizer, fazer alguma coisa. Tenho que me importar para passar esse sentimento a meus filhos. Como pessoa, é cada vez mais difícil assistir a um episódio como o do ônibus [referência à tentativa de sequestro do ônibus 174], aqui, na esquina da minha casa, e depois ir para o ensaio, ficar horas discutindo e aprimorando um movimento de mão. Este conflito entre o real e a arte, e para que ela serve, está no centro deste trabalho. Se uma pessoa olhar para aquela pilha de corpos debaixo de seu nariz e pensar em coisas que deviam ser diferentes, já valeu. Acho que falta uma fagulha dos panfletos dos anos 60 na arte de hoje. Mas com ironia, com o que temos hoje”.

<sup>323</sup> Nicolas Bourriaud. Estética Relacional. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.25.

aglutinação dinâmica”<sup>324</sup>. É este princípio que expressa a importância do aspecto relacional nos projetos artísticos contemporâneos.

Atualmente, explica o autor, “a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos”<sup>325</sup>, principalmente no tocante ao estabelecimento de um espaço de proposições que fomenta um efetivo processo de experiências que agregam o espectador. Desta forma, a arte contemporânea apresenta-se como um campo aberto à investigação, fruição e debates irrestritos.

O que qualifica uma criação artística contemporânea, ressalta o pesquisador, é a característica proposta de proporcionar a abertura ao “diálogo, à discussão, a [uma] forma de negociação inter-humana... que é um processo temporal, que se dá aqui e agora”<sup>326</sup>. Esse atributo relacional, inerente à arte contemporânea, corresponde à ruptura com a ideia de uma obra de arte acabada em si mesma, ampliando e incorporando à experiência do espectador o percurso empreendido pelo artista para sua criação, que se mantém como uma obra em processo. Neste sentido, observa Bourriaud,

todos os artistas cujo trabalho deriva da estética relacional possuem um universo de formas, uma problemática e uma trajetória que lhes são próprias: nenhum estilo, tema ou iconografia os une. O que eles compartilham é muito mais importante, a saber, o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas. Suas obras lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos.<sup>327</sup>

A Lia Rodrigues Companhia de Danças, em consonância ao projeto contemporâneo de criação artística, elabora uma proposta constituída como um espaço de relações. O espetáculo, inversamente à ideia de obra fechada, caracteriza-se como uma proposição em processo contínuo. Seu aspecto aglutinador possibilita um feixe de relações que descerra as fronteiras conceituais da arte, estendendo e abarcando em um ambiente comum, destinado à realização de “Aquilo de que somos feitos”, artista e espectador.

---

<sup>324</sup> Ibid., p.29.

<sup>325</sup> Ibid., p.13.

<sup>326</sup> Ibid., p.57.

<sup>327</sup> Ibid., p.59-60.

Ao instaurar um espaço de relações, no qual estão envolvidas as subjetividades de bailarinos e espectadores, o espetáculo preserva, no seu acontecimento, o caráter idiossincrático correspondente ao processo de experimentação e vivência de cada participante: seja o artista em seu percurso de pesquisa, criação e execução da proposição; seja o público, em sua fruição, efetivamente inserido na proposta.

Através do seu trabalho, a Lia Rodrigues Companhia de Danças gera um terreno comunal participativo, que evoca os procedimentos das vanguardas do século XX, sem, no entanto, enfatizar um estilo ou discurso fechado. Ela retoma os ideais de um projeto de criação apartado dos paradigmas referentes a um modelo de arte tradicional, abrangendo suas possibilidades de pesquisa e elaboração no processo artístico, agregando a ele aspectos da realidade, principalmente dos acontecimentos relativos ao tempo presente no qual a criação está sendo estruturada e apresentada.

Assim como ocorre com “Aquilo de que somos feitos”, que mantém a constância em sua renovação, a produção atual – que tem como princípio o aspecto relacional – nasce, segundo Bourriaud, da “observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística”<sup>328</sup>. Assim, explica o autor, a “arte relacional inspira-se mais em processos maleáveis que regem a vida comum”<sup>329</sup>. Neste sentido, o cotidiano apresenta-se como ambiente profícuo e como referência ao processo criativo contemporâneo, no qual “a atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais”<sup>330</sup>.

---

<sup>328</sup> Ibid., p.61.

<sup>329</sup> Ibid., p.65.

<sup>330</sup> Ibid., p.15.

### 3.3. DA SUJEIÇÃO À MERCANTILIZAÇÃO DO CORPO

A aparição da nudez dos corpos dos bailarinos, apresentada na primeira parte de “Aquilo de que somos feitos”, revelada pela necessidade da exposição das minúcias dos gestos, movimentos e tempos empreendidos pelos artistas ao longo do processo de experimentações para a elaboração do espetáculo, adquire nova dinâmica a partir da passagem para o segundo momento do trabalho.

Se, na primeira etapa, os bailarinos apresentam, através de seus corpos nus, formas que variam entre configurações amorfas, antropomórficas e, de certa maneira, surreais – pelo aspecto fantástico que surge no entrecruzar das matérias corpóreas –, verificamos que, na segunda parte, os artistas vestem-se e alteram a dinâmica dos movimentos e ritmos que, a partir desse momento, são executados respeitando partituras coreográficas concretas.

A passagem para o segundo momento do espetáculo “Aquilo de que somos feitos” ocorre em sequência à finalização da apresentação do grupo formado por sete bailarinos que, com seus corpos despídos, dispostos horizontalmente no solo, executam movimentos convulsos, deslocando-se em direção e entre os espectadores, com o intuito de, ao atravessar essa trajetória, alcançar um determinado ponto do espaço<sup>331</sup>.

Averiguamos que, diferente dos procedimentos da primeira fase do espetáculo, através dos quais as minúcias gestuais do corpo próprio são ressaltadas por um tempo dilatado, a concepção da segunda parte<sup>332</sup> é desenvolvida por intermédio de um dinamismo temporal e de uma notação cadenciada de movimentos. Há, a partir desse momento, a incorporação do vestuário e de uma trilha musical. Além disso, a relação com o espaço e com o espectador modifica-se<sup>333</sup>.

---

<sup>331</sup> Continuamente à última sequência, os bailarinos passam a desempenhar suas ações vestidos, com roupas relativas ao cotidiano.

<sup>332</sup> No início dessa parte do trabalho, com o público ainda distribuído por diferentes posições no espaço, uma bailarina desloca-se entre eles, realizando movimentos compassados, com características marciais. A artista empreende a ocupação das lacunas espaciais existentes entre os corpos dos espectadores. Ao mesmo tempo em que executa seu fluxo gestual, cita uma série de palavras e frases. Elementos que serão utilizados nas partituras subsequentes.

<sup>333</sup> À finalização da primeira sequência da segunda parte do espetáculo estabelece-se uma divisão no ambiente, antes comum a todos. Ocorre a delimitação do espaço, que separa, parcialmente, espectador e bailarino através de um quadrado criado no centro do ambiente. Os artistas passam a realizar sua partitura corporal no interior do quadrado, enquanto os espectadores ocupam toda a parte externa dessa geometria espacial. As sequências são

Segundo a coreógrafa Lia Rodrigues, a primeira parte de “Aquilo de que somos feitos” constitui-se por um conjunto de formas que apresentam corpos livres de um sentido determinado, explicitando, assim, a natureza da materialidade e da temporalidade corpórea. Enquanto na segunda fase, os procedimentos empregados ressaltam as relações desses corpos com as imbricações culturais que afetam e condicionam os indivíduos que constituem o conjunto social. Neste sentido, explica a artista,

a gente trabalha a segunda parte toda com slogans. Como é que as roupas colam? Como os slogans colam no seu corpo? A primeira parte, um corpo mais disponível pra você imaginar, e depois com a cultura toda assim, absorvida por esse corpo; com palavras de ordem, com um tipo de roupa, tipo de gesto que isso leva.<sup>334</sup>



30ª imagem – Segundo momento do espetáculo 1<sup>335</sup>.

Como base para a criação do segundo momento do espetáculo, os slogans não são expressos apenas por intermédio das citações realizadas pelos bailarinos, eles também são corporificados através das roupas utilizadas e das composições de gestos e de movimentos empreendidos, afirma a artista. Esta conjugação ratifica o sistema cultural como um regulador das condutas humanas.

---

executadas a partir de ações permeadas por movimentos coreografados e pela emissão de sons e palavras diversos efetuados pelos bailarinos. No entanto, em alguns momentos, os bailarinos rompem com os limites impostos pelo quadrado, penetrando os locais ocupados pelo público.

<sup>334</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>335</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

Percebemos que a partitura coreográfica evidencia um caráter militarizado por meio de uma cadência de movimentos condicionados, e que mantém uma constância na sua realização. Adiciona-se a isso, e com expressiva similitude, uma composição sonora que revela um compassado ritmo de marcha. Essa característica militar contribui para a evidência dos métodos empregados para o controle e subordinação comportamental impostos ao indivíduo.



31ª imagem – Segundo momento do espetáculo 2<sup>336</sup>.



32ª imagem – Segundo momento do espetáculo 3<sup>337</sup>.

---

<sup>336</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>337</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

Compreendemos que a metodologia aplicada à construção do espetáculo, com a evidente distinção conceitual entre as partes que compõem “Aquilo de que somos feitos”, expressa duas realidades: a primeira apresenta um corpo concreto, com sua nudez imanente à natureza, e que, em consonância a essa existência desprovida de códigos de conduta, manifesta-se enquanto forma orgânica, mantendo sua progressiva mutabilidade; a segunda, inversamente, expõe um corpo culturalmente constituído, encerrado e submetido ao conjunto de dispositivos sociais, concebidos a fim da manutenção do controle e sujeição do indivíduo e de todas as camadas constitutivas de uma sociedade.

No entanto, percebemos que, à medida que a composição coreográfica ressalta movimentos elaborados e efetuados com precisão, em determinados momentos são executadas ações que apresentam a insurgência dos corpos, demonstrando, desta forma, a necessidade desses seres em desatarem-se de uma rotina condicionante e mecanizada. A exatidão do fluxo corpóreo, que leva a uma prática cíclica de repetições, evidencia a característica automatização do sujeito a partir da formação da cultura e dos interesses impressos através dos dispositivos do poder.



33ª imagem – Segundo momento do espetáculo 4<sup>338</sup>.

Observamos que em “Aquilo de que somos feitos” – mais precisamente na última sequência da primeira parte do espetáculo – a forma como os bailarinos apresentam seus

---

<sup>338</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

corpos, de maneira a destacar cada detalhe de sua concretude, coloca-os em um estado de exame e avaliação, semelhante aos procedimentos realizados pelos dispositivos sociais implementados por um sistema cultural que, por intermédio do surgimento de modalidades relativas aos estudos das ciências humanas, tornaram o corpo elemento central às investigações e às dissecações não apenas concretas, mas, também, conceituais.

Segundo Michel Foucault, com a Idade Moderna, a unidade dos mecanismos de sujeição<sup>339</sup>, sobre os quais o catolicismo detinha o poder, foi decomposta e reduzida ao que o autor denominou como uma “explosão de discursividades”<sup>340</sup>. Houve uma diversificação dos discursos, abarcados por outras instâncias da sociedade, principalmente em decorrência do surgimento de um cientificismo característico da modernidade<sup>341</sup>.

A multiplicidade dos discursos não ocorreu externamente ou contra o poder, mas no seu interior, como substância ao seu exercício. Foram criados dispositivos para interrogar, observar, registrar etc., que “tomaram forma na demografia, na biologia, na medicina, na psiquiatria, na psicologia, na moral, na crítica política”<sup>342</sup>. A partir das demandas desses novos poderes, tornou-se “necessário analisar a taxa de natalidade, a idade do casamento, os nascimentos legítimos e ilegítimos, a precocidade e a frequência das relações sexuais, a

---

<sup>339</sup> Michel Foucault. *Ética, Sexualidade, Política*. Organizador: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p.69-70. Um dos mecanismos, entre tantos outros engendrados pela moral cristã, introduzido em uma plataforma de poder e ordenação da sociedade medieval cristianizada, estabeleceu-se através do pastorado. O poder pastoral estava atrelado a determinados significados: Todo indivíduo estava obrigado a obter a sua salvação, e isto não era passível de escolha, pois o poder do pastor consistia em obrigar as pessoas, no intuito de alcançar a salvação, a fazerem o que fosse preciso; além disso, o pastor deveria exercer vigilância e controle contínuos sobre os membros da sociedade medieval e sobre suas práticas; e, a ele, a obediência deveria ser absoluta, pois, “no cristianismo, o mérito absoluto era precisamente ser obediente. O pastorado trouxe consigo toda uma série de técnicas e procedimentos que concerniam à verdade e à produção da verdade”. Dentre estas, estava ensinar a verdade por intermédio da moral, das escrituras e dos mandamentos de Deus e da Igreja. Conhecer o interior dos indivíduos denotava que o pastor deveria dispor de meios de detecção acerca de todas as ocorrências na vida do cristão, onde este último estaria obrigado à prática da “confissão exaustiva e permanente”. Foucault destaca que “a produção da verdade interior, a produção da verdade subjetiva era um elemento fundamental no exercício do pastor”. Desta forma, o cristianismo instaurou, por meio de um exercício baseado na vigilância, no controle e na desconfiança, um tipo de poder que buscava atingir e sujeitar o corpo e a alma a todas as normas impostas pela Igreja.

<sup>340</sup> Idem, *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.35.

<sup>341</sup> Idem, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.70-72.

<sup>342</sup> Idem, *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.35.

maneira de torná-las fecundas ou estéreis, o efeito do celibato ou das interdições, a incidência das práticas contraceptivas”<sup>343</sup>.

No centro de toda esta proliferação discursiva, o corpo foi transformado em objeto de análise aos saberes, os quais conceberam as suas estruturas a partir de metodologias, ferramentas e dispositivos específicos. Foucault ressalta que os discursos foram suscitados no momento em que os dispositivos colocaram-se em atividade. O autor compreende que tais aparatos surgiram como um tipo de formação que teve a finalidade de responder a uma urgência em determinados momentos históricos. “O dispositivo [tinha], portanto, uma função estratégica dominante”<sup>344</sup>.

A concepção de Foucault acerca do dispositivo – para esse pesquisador, o dispositivo demarca, primeiramente, “um conjunto heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, medidas administrativas, enunciados científicos, morais etc.”<sup>345</sup> – o faz supor que este elemento está engendrado em uma espécie de “manipulação das relações de força; seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las etc.”<sup>346</sup> O autor reconhece, a partir dessa reflexão, que “o dispositivo está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou mais configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam”<sup>347</sup>. Foucault define este elemento como “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles”<sup>348</sup>.

Assim, compreendemos que aquilo que permite o critério de classificação e distinção do que é qualificável ou inqualificável cientificamente<sup>349</sup> em uma estrutura social organizada, controlada e coercitiva, no interior da qual são realizados jogos e manipulações de poder, é caracterizado pelo dispositivo.

---

<sup>343</sup> Ibid., p.28.

<sup>344</sup> Idem, *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012, p.365.

<sup>345</sup> Ibid., p.364.

<sup>346</sup> Ibid., p.367.

<sup>347</sup> Ibid.

<sup>348</sup> Ibid.

<sup>349</sup> Ibid., p.368.

No entanto, em relação à ideia de poder, o autor afirma que este não existe. Na verdade, ele considera enganosa a crença de que essa autoridade exista em determinado lugar ou emanando de um ponto definido. Além disso, para Foucault, essa concepção não abarca um considerável número de fenômenos. Desta forma, o pesquisador caracteriza o poder como “um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado”<sup>350</sup>. E observa a importância da investigação sobre os meios pelos quais as grandes estratégias inserem-se e encontram condições de exercício no que ele define como “microrrelações de poder”<sup>351</sup>.

Diferente do pensamento relativo à concepção do poder, averiguamos que “uma classe dominante não é uma abstração”<sup>352</sup>. Entretanto, para que um grupo consiga dominar e fazer com que prevaleça e reverbere o seu poder são necessárias grandes estratégias constituídas de táticas eficazes e sistemáticas. Assim sendo, compreendemos que os dispositivos empregados à submissão do indivíduo integram este conjunto de técnicas de controle e dominação.

Consideramos que a gestão sobre as condutas inerentes às regras impostas ao sujeito pode ser estabelecida em dois momentos distintos na história ocidental, e a partir da ascensão de dois grupos dominantes: a institucionalização do cristianismo, na Idade Média, e a verticalização do poder burguês, com sua progressiva hegemonia, a partir da Idade Moderna. Assim, tanto a Igreja, quanto a burguesia, partindo de interesses específicos, determinaram modelos comportamentais destinados ao ser humano e, sobretudo, ao seu corpo.

Neste sentido, analisamos que o poder eclesiástico trabalhou, ao longo de sua estruturação e estabelecimento, em prol da negação à natureza e aos desejos relativos ao corpo humano, instaurando dispositivos de controle baseados em paradigmas como o criacionismo, a vida de Jesus Cristo, o ascetismo etc., caracterizando a Idade Média como a “época da grande renúncia ao corpo”<sup>353</sup>.

---

<sup>350</sup> Ibid., p.369.

<sup>351</sup> Ibid., p.371.

<sup>352</sup> Ibid., p.375.

<sup>353</sup> Jacques LeGoff; Nicolas Truong. Uma História do Corpo na Idade Média. Tradução: Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2011, p. 36.

Segundo Le Goff e Truong, “o corpo se [tornou] paradoxalmente o coração da sociedade medieval”<sup>354</sup>. O sistema simbólico medieval transformou o homem Cristo no referente máximo da nova instituição religiosa por intermédio da propagação da figura do seu corpo padecente, porém redentor, nascido para salvar os seres humanos de seus pecados. Assim, se, por um lado, o corpo [foi] reprimido e atravessado por tensões e interdições, por outro, a imagem do corpo de Jesus Cristo [foi] glorificada, e tudo que [dizia] respeito à sua trajetória, principalmente ao seu sofrimento, [tornou-se] um exemplo a ser seguido.

Além disso, a implantação do monaquismo, introduzidos pelos líderes clericais, assim como o ‘ideal ascético’, que conquistou o cristianismo, tornaram-se os pilares da sociedade monacal. Le Goff e Truong observam que “esse modelo, na alta Idade Média, [buscou] impor-se como o ideal da vida cristã”<sup>355</sup>. O monarquismo – que tinha o monge como seu modelo humano – e a ascese – relacionada à prática da renúncia ao prazer, ou mesmo a não satisfação de algumas necessidades primárias, o esforço para dominar os sentidos, corrigindo tendências ruins para viver um processo de libertação interior – não encerraram-se nos espaços eclesiásticos, foram impostos também como exemplo a todos os membros da sociedade medieval.

As interdições impostas ao corpo ficaram a cargo da Igreja e, mais precisamente, de seus dirigentes, através de um expresso controle da população, seja no espaço, por meio da vigilância dos gestos e ações, seja no tempo, por intermédio de calendários proibitivos, a exemplo de eventos criados pelo catolicismo e celebrados entre os períodos relativos à ‘Quaresma e ao Carnaval’.

A burguesia assimilou as normas religiosas, no entanto, de forma paradoxal, pois conduziu sua classe aos exames instituídos pelos novos aparatos que surgiram no universo científico, a fim de não apenas responder as questões referentes aos aspectos físicos e psíquicos do corpo humano, mas, sobretudo, de possibilitar a qualificação e a hierarquização da compleição física e moral dos seus membros, com o principal propósito da manutenção e conservação de sua hegemonia. “A burguesia, para assumir um corpo, olhou para o lado da

---

<sup>354</sup> Ibid., p.31.

<sup>355</sup> Ibid., p.11;33-38.

sua descendência e da saúde de seu organismo. O ‘sangue’ da burguesia foi seu próprio sexo. A preocupação genealógica se tornou preocupação com o legado”<sup>356</sup>.

Assim, consideramos que a codificação coreográfica, que expõe uma dinâmica precisa a partir do condicionamento dos gestos e movimentos – e caracteriza a distinção entre os dois momentos que constituem “Aquilo de que somos feitos” –, salienta a sujeição do indivíduo à conformação social que estabelece preceitos normativos. Ao instaurar padrões de comportamento, um sistema cultural gera estereótipos, estabelecendo-os como modelos que encerram os indivíduos em uma semântica uniformizada<sup>357</sup>.

Acreditamos que a padronização do sujeito moderno, influenciada pelo surgimento das “novas ciências sociais”<sup>358</sup>, pela progressiva evolução do capitalismo etc., desconsiderou aspectos idiossincráticos imanentes aos seres humanos, fundamentais à distinção de cada ser humano, mediante suas características físicas, psicológicas, cognitivas, culturais, etc.

Com a expansão do sistema capitalista, verificamos que o corpo humano passou a ser considerado a partir de outro âmbito e valoração. Se, por um lado, ele sofreu com a forma paradoxal pela qual a Igreja o reputou – chegando a ser qualificado como “abominável vestimenta da alma”<sup>359</sup> – e, posteriormente, com a burguesia, ele foi submetido aos poderes dos novos dispositivos sociais; por outro, frente ao crescimento do poder capitalista, o corpo humano começou a ser percebido como uma importante fonte de investimento e rentabilidade.

Contrariamente ao pensamento relacionado à omissão da realidade da natureza corpórea do sujeito, velada por camadas de mecanismos reguladores do comportamento, constatamos que o corpo foi transposto à exibição pública por intermédio de interesses e contextos diversos. Estabelecida através de um discurso profilático ou por uma relevância pedagógica, entre os séculos XIX e XX ocorreu uma substancial transformação na metodologia empreendida em relação à exposição da compleição física humana.

---

<sup>356</sup> Michel Foucault. História da sexualidade I: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.118.

<sup>357</sup> Stuart Hall. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 29-30.

<sup>358</sup> Ibid.

<sup>359</sup> Jacques LeGoff; Nicolas Truong. Uma História do Corpo na Idade Média. Tradução: Marcos Flaminio Peres. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2011, p.11.

Observamos, entre os dois séculos mencionados, a proliferação, na Europa e na América do Norte, de espaços públicos e privados destinados à exibição do corpo humano. No entanto, os corpos revelados nesses ambientes possuíam características que os colocavam em um estado de diferenciação em relação aos conceitos que definiam o ser humano em consonância aos padrões culturais de normatização. Opondo-se à ordem de normalidade socialmente concebida, as exposições e os espetáculos aconteciam a partir da apresentação de corpos anômalos. Segundo Jean-Jacques Courtine,

nessas festas do olhar, as grandes aglomerações do povo do final do século XIX, a curiosidade dos basbaques corria solta, e os olhares faziam um inventário sem limites da grande exibição das bizarrices do corpo humano... fenômenos vivos', deformações humanas ou animais extraordinários das barracas; morfologias exóticas e rituais selvagens dos 'zoos humanos'; truques e ilusões de ótica: 'decapitados falantes', 'mulheres-aranhas' ou 'mulheres lunares'; museus realistas com seus fatos do dia sangrentos... Nos confins de uma antropologia ingênua, de uma feira de órgãos e de um museu dos horrores, o espetáculo dos monstros rendia muito dinheiro.<sup>360</sup>

Desta forma, entre realidades e ficções – “O teatro da monstruosidade obedecia a dispositivos cênicos rigorosos e a montagens visuais complexas”<sup>361</sup> –, os corpos anormais tornaram-se atores dos espetáculos oferecidos em feiras, exposições, museus e teatros que, “muito longe de serem atividades ambíguas ou marginais, serviram de campo de experimentação para a indústria da diversão de massa na América do Norte – e em proporção menor na Europa – do final do século XIX”<sup>362</sup>.

Ao comércio da exibição e da diversão foram incorporados grupos étnicos, identificados como indígenas ou selvagens, que estimularam a curiosidade sobre os aspectos antropológicos e, principalmente exóticos, atribuídos a eles. Além disso, por serem consideradas espécies inferiores, serviram como exemplos para o enaltecimento da superioridade cultural das nações que as apresentavam. Desta forma, avaliamos que as exposições dos corpos anômalos e dos povos distantes do “mundo civilizado”, também desempenharam outras funções que extrapolaram o mercado do entretenimento. Assim,

---

<sup>360</sup> Jean-Jacques Courtine. O corpo anormal – História e antropologia culturais da deformidade. In. História do corpo: As mutações do olhar – O século XX. Direção: Jean-Jacques Courtine. Tradução e revisão: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2011, p.255-256.

<sup>361</sup> Ibid., p.269.

<sup>362</sup> Ibid., p.268.

por trás das grades do zoológico humano ou no cercado das aldeias indígenas das exposições universais, o selvagem [serviu] para ensinar a civilização, para lhe demonstrar os benefícios, ao mesmo tempo que [fundou] esta hierarquia ‘natural’ das raças, reclamada pela expansão colonial. Por trás das vitrines do necrotério, o cadáver que [recebeu] a visita dominical dos basbaques [reforçou] o medo do crime. Na penumbra os museus de moldes anatômicos de cera, os moldes de carnes devastadas pelas sífilis hereditárias [inculcaram] o perigo da promiscuidade sexual, a prática da higiene e as virtudes da profilaxia.<sup>363</sup>

A disseminação desses tipos de espetáculos evidenciou os aspectos ambivalentes das exibições, pois revelaram tanto um caráter comercial quanto disciplinador. Verificamos que a mercantilização dos corpos foi viabilizada mediante o surgimento de um profissional caracterizado pela figura do empresário do entretenimento<sup>364</sup>. Este agente percebeu e transformou o corpo humano em um produto que possibilitou vultosos lucros.

Do comércio da visibilidade do estranho e do extraordinário à exibição de estruturas físicas consideradas normais e saudáveis, a partir do século XX, constatamos que o corpo humano foi transformado em suporte ou mercadoria para setores emergentes do sistema capitalista – a exemplo da moda, do cinema e da publicidade – que, gradualmente colaboraram para o desvelamento do corpo, propiciado, em grande parte, pela “erosão progressiva do pudor”<sup>365</sup>. Segundo Anne-Marie Sohn, “o recuo do pudor corporal [foi] se acelerando no período entre-guerras e se [difundiu] durante os Trinta Gloriosos. Foi necessário, para tanto, superar a barreira de tradições seculares”<sup>366</sup>.

---

<sup>363</sup> Ibid., p.260-261. “Esta foi, portanto, uma das formas essenciais da formação do poder de normalização na virada do século: a extensão do domínio da norma se realizou através de um conjunto de dispositivos de exibição do seu contrário, de apresentação de sua imagem invertida. Sem necessidade alguma de meios coercitivos, no entanto, para essa pedagogia de massa, bem o contrário de um espaço panóptico e de uma vigilância do Estado: uma rede frouxa e disseminada de estabelecimentos de espetáculo, privados ou públicos, permanentes ou efêmeros, sedentários ou nômades, primícias e, depois, a formação de uma indústria da diversão de massa que distrai e fascina. Ela inventa dispositivos que atuam sobre o olhar, fabrica um estímulo a ver que terá nas espécies anormais do corpo humano – ou das ficções, dos substitutos realistas deste último – a sua matéria-prima”.

<sup>364</sup> Ibid., p.265-268. Courtine destaca Phineas Taylor Barnum, por este ter sido “um empresário capitalista moderno, o pioneiro de uma longa linhagem de industriais do espetáculo. Antes dele, o corpo monstruoso é pouco mais que uma coisa bizarra celibatária que possibilita um lucro marginal em uma microeconomia da curiosidade. Depois dele, torna-se um produto que dispõe de um considerável valor agregado, comercializável em um mercado de massa, que satisfaz uma demanda crescente e desperta sem cessar novos apetites do olhar.

<sup>365</sup> Anne-Marie Sohn. O corpo sexuado. In.: História do corpo: As mutações do olhar – O século XX. Direção: Jean-Jacques Courtine. Tradução e revisão: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2011, p.109.

<sup>366</sup> Ibid., p.110. “proibição de mostrar as pernas, ou mesmo o calcanhar para uma mulher, proibição de urinar em público para um adulto e até para um menino, dissimulação do corpo da mulher na gravidez e no parto, recusar despir-se para fazer sua toailete, a fim de não despertar pensamentos pecaminosos em relação à moral

Consideramos que o comércio do corpo humano ampliou seu campo de atuação a partir da expansão dos novos meios técnicos que surgiram no século XIX – a fotografia e o cinema<sup>367</sup>. O aprimoramento desses recursos tecnológicos, no século seguinte, favoreceu a reprodutibilidade da imagem do corpo e sua disseminação de forma expressiva. Percebeu-se, assim, a importância desses mecanismos para a difusão da imagem, tendo como principal objetivo a popularização dos produtos proveniente da exploração do ser humano e de sua corporeidade.

Analisamos que a propagação da imagem, com o crescimento de sua abrangência entre os estratos sociais, evidenciou os investimentos que visaram auferir ampla lucratividade. Desta forma, seguimentos diversos empenharam-se no desenvolvimento de suas produções, estabelecendo o corpo como matéria prima. O aprimoramento e a ampliação dos novos meios técnicos serviram aos interesses capitalistas à medida que, ao divulgar as imagens, ajudaram a difundir novos comportamentos que, ao contrário da aparente liberdade promovida, na verdade, instituíram novos dispositivos para a padronização das condutas.

Assim, tomando como exemplos: a moda<sup>368</sup>, que, de forma progressiva, contribuiu para o desvelamento do corpo, principalmente a partir da aproximação do indivíduo com o “turismo balneário”<sup>369</sup>; o cinema<sup>370</sup>, com a diversificação de sua produção em categorias

---

religiosa... Esses interditos remetem a uma concepção cristã da sexualidade, circunscrita ao casal legítimo, destinada essencialmente à reprodução e inimiga da concupiscência”.

<sup>367</sup> Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

<sup>368</sup> Anne-Marie Sohn. O corpo sexuado. In.: *História do corpo: As mutações do olhar – O século XX*. Direção: Jean-Jacques Courtine. Tradução e revisão: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2011, p.110-113.

<sup>369</sup> Ibid. “A evolução do maiô resume, por si só, os progressos alcançados... calções longos e mangas compridas, sobressaía para dissimular as curvas femininas permitem associar banho de mar e decência... Mas, ao mesmo tempo, o maiô começa a diminuir: descobre as pernas e, a seguir, os joelhos, abre-se a região do peito enquanto as mangas se tornam guarnições. Depois da Grande Guerra, o calção triunfa para os homens, e o maiô de uma só peça para as mulheres... Transformando-se na década de 1930 em lugar de ócio e de lazer, a praia, ainda por cima, convida a expor o corpo desnudo para apresentar um bronzeado perfeito, símbolo agora de boas férias... Em 1946, seis dias depois da explosão de uma bomba atômica no atol de Bikini, Louis Réaud lança um minúsculo duas peças que pode caber em uma caixa de fósforos: o ‘biquine’. A roupa de banho, no entanto, é considerada tão escandalosa que é uma bailarina do cassino de Paris que apresenta a novidade na piscina Deligny, pois nenhum manequim se apresentara... Mas o maiô brasileiro também contribuiu para a derrubada das últimas resistências. Fora do nu completo reservado, desde o período entre-guerras, a praias isoladas, nada mais fica escondido na praia. Compreende-se então que a nudez tenha florescido nas representações, e sob formas sempre mais ousadas.”

<sup>370</sup> Ibid. 113-114. “É nos anos de 1930 que a sexualidade não é mais somente sugerida, mas apresentada em cena, tanto dos filmes como nos cartazes: sedutoras em combinação e ligas, amantes desfalecidas sobre a cama, beijos cheios de paixão, tudo isso como prova do desejo e do prazer”.

diversas, incluindo os filmes pornográficos – “O aumento da pornografia remete a um fenômeno mais amplo, o da comercialização do corpo sexuado”<sup>371</sup>; e a publicidade<sup>372</sup>, atuando como importante instrumento de divulgação, compreendemos que o corpo humano foi, paradoxalmente, convertido em modelo e alvo para servir ao desenvolvimento e aos interesses das empresas do entretenimento.

O progressivo desnudamento dos corpos, constatado ao longo do século XX, não aconteceu fora do controle dos dispositivos do poder. No entanto, de maneira distinta ao que ocorreu a partir da institucionalização do cristianismo, na Idade Média, e da ascensão da burguesia, na Idade Moderna, os mecanismos reguladores do comportamento, na contemporaneidade, foram dissimulados sob modelos de conduta expressos através de um caráter de liberdade, mas, no entanto, condicionaram o indivíduo a novas formas de sujeição que, diferentes – porém não desligadas – do dogmatismo religioso e do universo científico, foram atreladas à política econômica capitalista.

Além das leis criadas pelos mecanismos coercitivos, com o objetivo de manter a ordem social, averiguamos que ao corpo humano foram imputadas novas regras, visando adequá-lo aos modelos estéticos estabelecidos, inclusive por intermédio da moda, do cinema e da publicidade. Deste modo, a nudez parcial ou total foi condicionada aos critérios que exigiram uma aparência definida por padrões que desconsideraram características subjetivas e biológicas individuais. Compreendemos que o conceito de corpo ideal constitui-se, assim, como um dispositivo contemporâneo de sujeição do indivíduo.

A adaptação aos padrões estéticos consiste, em muitos casos, na reconfiguração corporal através de expedientes diversos: musculação, medicamentos, cirurgias reparadoras<sup>373</sup> etc. Tudo isto faz surgir uma complexa estrutura industrial responsável por fabricar e oferecer produtos destinados à transformação do corpo humano. O que reforça uma espécie de consenso na necessidade de enquadramento aos padrões estabelecidos que, ignorando os

---

<sup>371</sup> Ibid., p.114.

<sup>372</sup> Ibid., p.113. “A publicidade não demora a se liberar. Desde 1900 ela não hesita em mostrar mulheres no toailete, usando espartilhos sedutores. Essas propagandas, aliás, contribuíram para a dessacralização do corpo feminino. Os cartões postais, um dos principais vetores da cultura de massa até a década de 1940, enfiam-se brecha... A partir da guerra, seguem a mesma linha do cinema, que contribui poderosamente para a normalização das atitudes e dos comportamentos amorosos”.

<sup>373</sup> Ibid., p.112. “Surgida nos anos de 1930, a cirurgia estética vai progressivamente ganhando terreno, entre um público feminino, durante a época dos Trinta Gloriosos, mas é preciso ainda esperar o fim do século XX para que os homens também recorram a ela”.

aspectos idiossincráticos inerentes à individualidade humana, estabelecem uma política que não uniformiza apenas a compleição física do sujeito, mas também a psíquica, a ideológica etc.

A investigação empreendida pelos artistas da Lia Rodrigues Companhia de Danças para a criação da segunda parte do espetáculo “Aquilo de que somos feitos” evidencia, através da codificação coreográfica elaborada, na qual também são incorporados outros elementos à sua constituição – roupas, palavras, frases, música, slogans etc –, a sujeição imposta aos indivíduos pelos dispositivos de controle e poder criados por um sistema cultural.

Com base na questão ‘como o corpo absorve a cultura?’, observamos que o segundo momento de “Aquilo de que somos feitos” compõe-se de movimentos, gestos e citações executados em um processo de repetição, reafirmando, desta forma, uma metodologia cíclica que conserva a constância do condicionamento do sujeito aos padrões de conduta sistematicamente instituídos por uma estrutura social.

A proposta de “trabalhar a segunda parte toda com slogans”<sup>374</sup> ressalta a mecanização do corpo humano e das ações por ele executadas a partir da sua inserção em um sistema cultural, por intermédio do qual o sujeito é submetido às regras comportamentais das quais não pode eximir-se. O automatismo atitudinal revela-nos a ausência da consciência do indivíduo sobre seu estado de sujeição a uma ordem estabelecida. Compreendemos que, apenas nos momentos de insurgência, o corpo parece querer rebelar-se contra o sistema que reprime a sua natureza.

Constatamos, assim, que “Aquilo de que somos feitos” configurou-se através de um processo permeado por pesquisas e experimentações, por intermédio das quais foram elaborados dois momentos distintos na totalidade do espetáculo: no primeiro, “um corpo mais disponível”<sup>375</sup>, com os gestos, movimentos e tempos livres de regras condicionantes, literalmente despido de qualquer artifício – o que expressa o seu imanente laço com a natureza; no segundo, a conformação do ser humano à estrutura cultural revela toda a sua sujeição aos ditames que representam a estrutura de um sistema social ordenador, no interior do qual o ser humano deve uniformizar-se a partir de um modelo de conduta estabelecido.

---

<sup>374</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>375</sup> Entrevista concedida em 04 de setembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

## 4. CAPÍTULO 3 – ENSAIO.HAMLET

### 4.1. A TRAJETÓRIA COLABORATIVA DE UM CORPO EM PROCESSO

Neste capítulo, investigaremos a metodologia de trabalho da Companhia dos Atores, objetivando o entendimento sobre os reflexos das experiências adquiridas a partir de um percurso que encaminhou o grupo carioca ao contínuo processo colaborativo. Analisaremos os principais aspectos estruturais, considerando a formação e as influências que, agregadas ao histórico de criações da Companhia, contribuíram para a configuração da cena estruturada para o confronto entre os personagens Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz, do espetáculo “Ensaio.Hamlet”<sup>376</sup>. Selecionamos tal cena em decorrência da forma pela qual o desenvolvimento da mesma leva à nudez dos corpos de dois dos três atores envolvidos<sup>377</sup>, através de uma dinâmica teatral que será averiguada.

Fundada no ano de 1988<sup>378</sup>, no Rio de Janeiro, a partir de uma proposta do ator e diretor teatral Enrique Diaz<sup>379</sup>, a Companhia dos Atores foi composta, inicialmente, pelos atores Bel Garcia, Drica Moraes, César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto,

---

<sup>376</sup> Fichas técnicas dos espetáculos. In. Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Cia dos Atores. Organizadores: Enrique Diaz; Fábio Cordeiro; Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p.339. “Ensaio.Hamlet estreou no ano de 2004, no Espaço Sesc RJ. Texto original: William Shakespeare. Tradução: Millôr Fernandes. Direção: Enrique Diaz. Elenco: Bel Garcia, César Augusto, Felipe Rocha, Fernando Eiras, Malu Galli, Marcelo Olinto”.

<sup>377</sup> Os personagens, nesse momento do espetáculo, são, respectivamente, apresentados por Bel Garcia, Marcelo Olinto e Felipe Rocha.

<sup>378</sup> <http://www.ciadostatores.com.br/sobre/> [acesso: 25/10/2013].

<sup>379</sup> Enrique Diaz. Em Companhia. In. Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Cia dos Atores. Organizadores: Enrique Diaz; Fábio Cordeiro; Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p.21. “... propus àqueles amigos, atores todos, um workshop de um mês para experimentar algumas coisas. Coisas que tinham a ver com outras coisas, dos livros, dos materiais que nos chegavam sobre o teatro no mundo, aquela gente que admirávamos sem os conhecer, Kantor, Bob Wilson, mesmo Meyerhold, e os outros, tantos. E então faríamos este workshop, trabalharíamos no espaço, nos aproximariamos de tudo aquilo que tinha a ver com o concreto do teatro, da dialética dos corpos, dos ritmos, do jogo. Pensava no livro do Martin Esslin que havia lido, A anatomia do drama, e imaginava se conseguiria desenvolver aquela noção da progressão dentro da estrutura dramática, o interesse do espectador por algo que se desenrole à sua frente, ainda que com elementos abstratos. Regras de jogos mutantes, mas concentradas. Era como tentar assimilar a base da dramaturgia tradicional, só que focando na fisicalidade do teatro, no corpo do ator, nos volumes, nas sonoridades. Em busca do abstrato informe tornado concreto, em busca de uma poética eminentemente teatral. Experimentávamos exercícios, colocávamos os conhecimentos à disposição, criando aos poucos um entendimento, na prática”.

Marcelo Valle e Susana Ribeiro. Segundo a pesquisadora Sílvia Fernandes – ao comparar o grupo carioca às últimas tendências do teatro brasileiro –, a Companhia dos Atores expressa em seu processo colaborativo a importância do ator-criador, o que ratifica o nome<sup>380</sup> dado à configuração de atuantes, revelando “o artista múltiplo capaz de revolucionar o trabalho teatral”<sup>381</sup>.

Fernandes verifica, a partir do panorama e dos procedimentos empreendidos no teatro brasileiro contemporâneo, similitudes com aspectos que marcam as produções de caráter coletivo referente aos anos de 1970<sup>382</sup>, ressaltando, porém, características que distinguem os períodos e os grupos. Pois hoje, afirma a autora, “o centro do processo criativo é o ator ou uma função próxima do performer por seu caráter híbrido, que funciona como fusão de diversas propostas contemporâneas de atuação”<sup>383</sup>.

Neste sentido, os artistas que compõem a Companhia dos Atores são percebidos em um eixo que, evidenciando a consonância entre a performance e o trabalho desenvolvido pelo grupo carioca, ressalta a “presença do atuante [e] sua habilidade na metamorfose e na exposição do que alguns críticos chamam de ‘metacorpos’, por meio da utilização de aparatos interpretativos que, mesmo incorporando personas, revelam seu artificialismo”<sup>384</sup>.

A compreensão que Fernandes efetua, conferindo ao ator da Companhia aspectos que o caracterizam como um performer, relaciona-se à maneira pela qual Patrice Pavis percebe a performance<sup>385</sup> aplicada às artes cênicas em um momento de crise do teatro,

---

<sup>380</sup> Ibid., p.23. “Cia dos atores – por falta de outro nome, por ser o óbvio, porque até então era o único indício que podia caracterizar realmente aquele agrupamento de pessoas. Estar na companhia dos atores é o que fazemos, o que temos feito. Sempre digo que quando começamos, já éramos, já estávamos sendo. E quando paramos para olhar, de quando em quando, percebemos com surpresa que, malgrée tout, continuamos sendo. A Cia. viveu o tempo todo pela possibilidade de fazer de novo algo que tinha nos dado prazer, que nos estimulava pelas diferenças, pela criatividade, pela possibilidade de nos colocarmos em jogo”.

<sup>381</sup> Sílvia Fernandes. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.131.

<sup>382</sup> Ibid. Fernandes cita dois grupos cariocas: Asdrúbal Trouxe o Trambone e Manhas e Manias.

<sup>383</sup> Ibid.

<sup>384</sup> Ibid., p.131-132. Segundo Fernandes, “Metacorpos foi o título de uma exposição realizada no Paço das Artes de São Paulo, em 2002, com curadoria de Daniela Bousso, em que se discutiam questões da sexualidade, da vida íntima, da dor, da bioarte e, especialmente das inúmeras maneiras de o corpo relacionar-se com outros corpos no contemporâneo”.

<sup>385</sup> Patrice Pavis. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.43. “O termo inglês performance, aplicado ao teatro, designa aquilo que é desempenhado pelos atores e

pontuada pelo pesquisador a partir dos anos de 1960. Assim, o ápice e a hegemonia da encenação, verificada na mencionada década, ressalta Pavis, “[coincide] com o começo de sua crise: ela se [transforma] num sistema muito fechado, muito ligado a um autor, a um estilo e a um método de atuação, muito associado à ideia de ‘ler o teatro’”<sup>386</sup>.

Entretanto, o autor salienta que, entre as décadas de 1930 e 1940, movimentos e ações de profissionais, contrários aos cânones tradicionais que encerravam as práticas teatrais às ditaduras do autor e do texto dramático, reivindicavam a renovação do teatro e dos procedimentos inerentes a ele. Entre os opositores, destacava-se o poeta, dramaturgo e ator Antonin Artaud, que “reclamava uma cena autônoma, não se preocupava com a passagem do texto para a representação, desconfiava da encenação que por ele [era] concebida como acúmulo de signos”<sup>387</sup>. Pavis observa que o ideal perseguido pelo artista francês “encontraria o seu término no happening ou na performance dos anos de 1970”<sup>388</sup>.

Diante dessa crise, o autor constata que a inserção da performance ao desenvolvimento de projetos cênicos serviu à contestação de um teatro centrado em uma “concepção literária, julgada muito logocêntrica”<sup>389</sup>. Desta forma, foi no sentido da ruptura com os paradigmas que limitavam as práticas teatrais, submetidas ao texto e à representação – “a partir do momento em que se renuncia a exercer a menor autoridade sobre o texto ou sobre a representação, o poder de decisão acha-se transmitido ao ator e, em última análise, ao olhar do espectador”<sup>390</sup> –, que a performance transformou-se em “uma ferramenta cômoda para compreender a abertura do teatro ao mundo, ao espaço vazio, ao princípio de incerteza, ao ‘jogo’ do teatro, à flexibilidade de seus mecanismos”<sup>391</sup>.

No entanto, foi por intermédio do corpo, mais precisamente da exploração realizada pelo performer dos limites e da interlocução de sua materialidade corpórea com o

---

realizado por todos os colaboradores da ‘representação’, ou seja, daquilo que é apresentado a um público após um trabalho de ensaios”.

<sup>386</sup> Ibid., p.49.

<sup>387</sup> Ibid., p.47.

<sup>388</sup> Ibid., Pavis constata que “no fundo, Artaud, que, às vezes, se queixava do melodrama, não estava tão distante da ideia de uma performance, naquilo que ela tem de não repetível, de ativo e presente”.

<sup>389</sup> Ibid.

<sup>390</sup> Ibid., p.57.

<sup>391</sup> Ibid., p.49.

mundo<sup>392</sup>, que aconteceu a “liberação teatral”<sup>393</sup>. E o Physical Theatre – Teatro Físico –, segundo Pavis, tornou-se o universo no qual a performance concretizou um “caminho autêntico”<sup>394</sup>. Além disso,

a partir do último decênio do século XX, a tendência à aproximação de encenação e performance confirmou-se. A amplitude e a importância do fenômeno da performance não pararam de crescer... A mudança da prática teatral, a influência das formas não europeias e não literárias, a provocação e a difusão da performance art favoreceram a adoção da performance como o novo modelo universal, ao mesmo tempo teórico e prático.<sup>395</sup>

O processo de trabalho instituído pela Companhia dos Atores revela a consonância de suas práticas com às novas trajetórias viabilizadas pelos projetos da cena contemporânea. Tendências que evidenciam a emancipação do teatro mediante proposições que investem em tessituras cênicas em detrimento dos textos dramáticos. A adesão a uma metodologia que amplia as possibilidades da criação artística – não mais circunscrita ao autor, ao texto dramático e ao diretor – ressaltam a importância e expandem a semântica dos envolvidos na elaboração de estruturas cênicas diversificadas. Assim, verificamos na trajetória da Companhia dos Atores, em um sistema compreendido como colaborativo, a conjugação do encenador ao ator e do ator ao criador.

Fernandes constata a força do performer incorporado ao ator-criador da Companhia. Além disso, a autora explicita a relevância do trabalho realizado por Enrique Diaz que, contrário à concepção do encenador<sup>396</sup> como esteta, assume a posição de proponente de experiências e organizador de todos os elementos que compõem a escritura cênica contemporânea, sem com isso abandonar o ofício de ator, e, menos ainda, não encerrando o

---

<sup>392</sup> Ibid., p.57. “A performance pós-moderna está habituada a praticar a alteridade, uma vez que admite em seu seio diferentes modelos culturais, distintas maneira de pensar, materiais heterogêneos. Apresenta esses elementos sem procurar unificá-los”.

<sup>393</sup> Ibid., p.50.

<sup>394</sup> Ibid.

<sup>395</sup> Ibid., p.53-54.

<sup>396</sup> Sílvia Fernandes. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.132. “O termo, que Enrique Diaz abomina por tratar-se de ‘coisa de esteta’, define bem uma tendência forte do teatro brasileiro na década de 80, quando Antunes Filho, Gerald Thomas, Moacir Góes, Ulisses Cruz, Márcio Aurélio, Bia Lessa e Renato Cohen, para citar alguns casos exemplares, criaram espetáculos autorais, em geral independentes do texto dramático, introduzindo no país um movimento que, há pelo menos uma década, reunia encenadores norte-americanos e europeus”.

seu trabalho em si mesmo, assimilando, efetivamente, a colaboração de todos os membros do conjunto no processo de criação artística<sup>397</sup>. Essa relação, que caracteriza os primórdios de um grupo em formação, consolida-se no percurso delineado pela Companhia dos Atores ao longo de sua trajetória.

Desta forma, no curso das pesquisas e experiências realizadas pelos atuantes da Companhia, através das quais instituiu-se uma dinâmica dialógica entre aspectos tradicionais e contemporâneos das artes da cena – incluindo as imbricações concernentes à encenação e à performance<sup>398</sup> –, com o propósito de buscar novas perspectivas para a construção cênica, Fernandes percebe que “é o convívio das escrituras de um encenador-ator e de atores-criadores que, numa longa trajetória de colaboração artística, acabam definindo uma linguagem reconhecível por sua qualidade híbrida [e] prismática”<sup>399</sup>.

Como espaço de pesquisa, a Companhia dos Atores instituiu uma constância nas investigações de teorias e práticas, visando compor um “repertório de referências”<sup>400</sup>, tomando como exemplos, a partir das experiências empreendidas, Antonin Artaud<sup>401</sup>, Kantor<sup>402</sup>, Anne Bogart etc.

---

<sup>397</sup> Ibid., p.133. “a interferência decisiva de seu olhar na seleção de elementos trabalhados em conjunto e no desenho final da escritura cênica não diminui a força colaborativa do processo... Paradoxalmente, a autoria coletiva é garantida pela delimitação de funções claras, e caminha *pari passu* com uma autoria individual que aparece, por exemplo, na composição original de cada ator, reconhecido por uma marca própria, sem que por isso deixe de funcionar como um dos enunciadores do coletivo”.

<sup>398</sup> Ibid.

<sup>399</sup> Ibid.

<sup>400</sup> Fábio Cordeiro. Processo, colaboração e identidade na Cia. dos Atores. In. Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Cia dos Atores. Organizadores: Enrique Diaz; Fábio Cordeiro; Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p.129. “como coletivo de criação, a Cia. dos Atores, ao longo dos seus processos criativos, foi gerando para si mesma um repertório de referências, um contexto variado de códigos de linguagem, tanto do ator como da própria organização dos elementos cênicos”.

<sup>401</sup> Sílvia Fernandes. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.135. Fernandes destaca o espetáculo “A Bao a Qu”, de 1990, que, segundo a autora, “se aproximava dos hieróglifos vivos que Artaud descrevia com precisão no ensaio sobre o teatro balinês, e que nesse caso desenhavam no palco espécies de haicais cênicos, líricos e lúdicos, projetando a Torre de Chitor do conto de Borges como um lugar construtivista e plástico, um espaço de performance entremeado pelos esboços de trama referidos há pouco”.

<sup>402</sup> Ibid., p.137-138. “Leitores de Kantor desde a formação da Companhia, os atores confessam a influência do encenador polonês em seu trabalho, que talvez não se apresente apenas por essa via. Mas é evidente a presença, no palco, do autor do processo artístico que se organiza diante do olhar do espectador. Como Kantor, também esse criador interfere na cena de forma incisiva, movimentando atores, paralisando ações, acionando objetos ou mesmo operando um refletor de mão, foco de enquadramento das situações, que revela um ‘impulso cinematográfico da escritura cênica’ recorrente na trajetória da companhia”.

A partir da influência dos princípios da técnica desenvolvida por Bogard, denominada viewpoints, Enrique Diaz<sup>403</sup> incorporou às experiências do grupo exercícios que fomentaram nos atuentes o aprofundamento nas pesquisas referentes aos movimentos e domínio de um corpo expressivo em interlocução com o espaço e com o espectador, orientados “por pontos de vista como o espaço, o tempo, a repetição, a duração, o gesto, a forma, o padrão de trajetórias e as respostas cinestésicas”<sup>404</sup>.

Em relação ao público, Fernandes observa que, no decorrer das criações realizadas pela Companhia dos Atores, o grupo “[adotou] um dos processos mais interessantes do teatro contemporâneo”<sup>405</sup>, estabelecendo, deste modo, uma intrínseca cumplicidade com o espectador, reconhecendo-o, no jogo teatral, como aquele “que necessariamente [precisava] dialogar com o projeto para produzir hipóteses de leitura e poder fruí-lo mais intensamente”<sup>406</sup>.

No entanto, apesar de verificar a correspondência acerca da integração entre ator e espectador na cena contemporânea, a autora admite que tais procedimentos antecedem as práticas realizadas na atualidade. E reconhece, portanto, que o estreitamento das relações entre o artista e o público tem sua origem a partir das proposições dos movimentos artísticos constituídos ao longo do século XX.

Assim, depreendemos que o teatro contemporâneo não concebeu a aproximação e o envolvimento entre o artista e o espectador, mas, ao incorporar essa tendência proveniente dos movimentos e procedimentos inerentes às vanguardas artísticas, promoveu o seu desenvolvimento, proporcionando múltiplas formas no seu emprego às ecléticas criações concernentes à atualidade. Neste sentido, citando alguns exemplos, foram assimilados aspectos referentes à Performance Art e ao Teatro Físico, revelados, principalmente, através da relevância de um corpo expressivo e catalisador no processo criativo.

Na Companhia dos Atores o investimento nas experiências para o aprimoramento corporal revela o valor substancial atribuído à fisicalidade dos atuentes, envolvidos em uma trajetória de pesquisas e elaborações de projetos artísticos. Através das experiências que

---

<sup>403</sup> Ibid., p.139. Enrique Diaz estagiou com Anne Bogart no Saratoga International Theatre Institute.

<sup>404</sup> Ibid.

<sup>405</sup> Ibid.

<sup>406</sup> Ibid.

envolvem a performance, o teatro físico<sup>407</sup>, exercícios baseados na técnica dos viewpoints etc., o grupo explicita a importância de um contínuo processo para sua instrumentalização, por intermédio do qual ocorre a geração de diversos códigos corporais que, aglutinados ao conjunto corpóreo sensorial do ator-criador, favorecem o desenvolvimento do seu trabalho em um jogo de construção e desconstrução que objetiva a criação de um tessitura cênica autônoma, caracterizada como proposição aberta, preparada para assimilar o que o acaso, imanente à arte, pode proporcionar. Neste sentido, Fernandes observa que,

próximos dos acrobatas, dos palhaços, dos músicos, dos dançarinos e dos humoristas, os performers da Companhia atuam numa área de risco, em que a decisão funambulesca garante o acordo íntimo e instável entre a pulsão plástica e o desejo do jogo teatral, que envolve atores e espectadores num processo permanentemente aberto.<sup>408</sup>

---

<sup>407</sup> Lúcia Aratanha. A mocinha do corpo. In. Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Cia dos Atores. Organizadores: Enrique Diaz; Fábio Cordeiro; Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p.191. A coreógrafa e diretora de movimento, que desenvolveu projetos de preparação corporal com a Companhia dos Atores, ressalta o interesse de Enrique Diaz na vertente do Teatro Físico. Sobre o Teatro Físico ver subcapítulo 3.1. desta dissertação.

<sup>408</sup> Sílvia Fernandes. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.149.

## 4.2. A NUDEZ REVELADA ATRAVÉS DO JOGO

A partir do contexto construído pela Companhia dos Atores, expresso através de um processo de trabalho colaborativo e, sobretudo, que estabeleceu o jogo teatral como instrumento primordial ao desenvolvimento do ator-criador, com reverberações efetivas e conscientes sobre a estruturação de criações orgânicas – entendemos por este termo a característica de obra viva –, analisaremos os critérios adotados nas proposições que serviram à elaboração da cena que apresentou o confronto entre os personagens Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz.

O objetivo será compreender os fatores empregados à concepção da cena, na qual os atores que apresentam os personagens Guildenstern e Rosencrantz – Felipe Rocha e Marcelo Olinto – são levados à nudez pela atriz Bel Garcia que, nesse momento do espetáculo, é a responsável pela aparição do personagem Hamlet<sup>409</sup>. A nossa análise terá como enfoque a configuração cênica, na qual transparece a relação de jogo como proposição para o desenvolvimento da situação de enfrentamento, dentro da qual os personagens e os atuantes são envolvidos.

Segundo o encenador-ator Enrique Diaz, a concepção do “Ensaio.Hamlet” foi elaborada, tendo como base propositiva a ruptura com a estrutura do texto original escrito por William Shakespeare, com o propósito de suplantar a ideia de um trabalho alicerçado e subordinado aos preceitos da representação, fomentando, desta forma, no percurso do processo criativo, “espaços que [desrespeitassem] a ficção, na procura de uma relação simultânea do ator que age, do espectador que presencia ou contracena e da memória do clássico, chamado a se expressar através da presença viva [dos] atores e espectadores”<sup>410</sup>.

“Ensaio.Hamlet” transformou-se em uma tessitura cênica que revelou camadas entremeadas, nas quais imbricaram-se realidade e ficção. Isto evidencia a pertinência de um processo que buscou constituir uma proposta teatral que estimulasse interpelações tanto do ator-criador quanto do espectador atuante. Assim, os questionamentos dos personagens, que integram a obra shakespeariana, extrapolaram o universo ficcional, reverberando e atravessando ator e público. Neste sentido, explica Diaz, “o espetáculo se [tornou] mais uma

---

<sup>409</sup> Importante ressaltar que, em Ensaio.Hamlet, os personagens são alternados entre os atores da Companhia.

<sup>410</sup> Enrique Diaz. Em Companhia. In. Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Cia dos Atores. Organizadores: Enrique Diaz; Fábio Cordeiro; Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p.33.

rede de indagações (sobre o homem, o ator e a carnalidade) provocadas pelo autor do que exatamente uma montagem do texto mais estudado da dramaturgia ocidental”<sup>411</sup>.

Orientados, no início do percurso criativo, pela “fábula shakespeariana, a relação ator-público, o ator como memória, a carnalidade do ator [e] o eixo da tradição para a contemporaneidade”<sup>412</sup>, os atuantes da Companhia dos Atores desenvolveram um trabalho que expôs o processo como essência primordial, em uma perspectiva inerente à trajetória de experiências vivenciadas pelo ser humano. Desta forma, ressalta Diaz,

em Ensaio.Hamlet o espetáculo, como o homem, se anuncia como processo, se denuncia como processo, buscando desmontar o compromisso do acerto e focando na ideia de ensaio não em relação a uma possível estréia (ou seja, conferindo-lhe uma conotação de inferioridade ou negativa incompletude), mas de ensaio como coisa viva, desejosa, metamórfica. O espetáculo então, como que se buscando, se ensaiando e se questionando, cria um espaço onde o ator se torna espelho do homem em processo e, portanto, do público.<sup>413</sup>

Assim, no cerne de uma proposição teatral, que estabeleceu o processo como principal elemento para a composição cênica, a cena selecionada para esta pesquisa foi estruturada. A ação apresenta o encontro entre os personagens Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz: nesse momento, desconfiado da inesperada chegada dos visitantes, que considerava como amigos, e acreditando que eles estão envolvidos em uma trama arquitetada pelo seu tio – o Rei Cláudio –, Hamlet confronta-os com uma questão [“Vocês não foram chamados?”<sup>414</sup>]. Esta pergunta é repetida ao longo da ação, na qual os atores que apresentam Guildenstern e Rosencrantz, inseridos em uma implícita proposta de jogo, vão perdendo suas peças de roupas, ficando completamente despidos.

---

<sup>411</sup> Ibid.

<sup>412</sup> Ibid.

<sup>413</sup> Ibid., p.33-34.

<sup>414</sup> Este trecho foi retirado do DVD do espetáculo, cedido pela Companhia dos Atores.



34ª imagem – Encontro entre Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz<sup>415</sup>.



35ª imagem – Confronto 1<sup>416</sup>.

---

<sup>415</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>416</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.



36ª imagem – Confronto 2<sup>417</sup>.



37ª imagem – Confronto 3<sup>418</sup>.

Sobre a estratégia empreendida para elaboração da configuração da referida cena, a atriz Bel Garcia, responsável pela personagem Hamlet nesse momento da ação, informou que a ideia inicial surgiu a partir de uma proposta do Enrique Diaz, baseada em um método de

---

<sup>417</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>418</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

improvisação que conjugava viewpoints<sup>419</sup> e composições – técnica que Diaz assimilou durante um estágio realizado com a encenadora norte-americana Anne Bogart, em Nova Iorque.

Segundo a atriz, mediante o emprego dessa metodologia, os conceitos de jogo e de processo colaborativo foram então realçados. “O tema era a chegada dos amigos do príncipe”<sup>420</sup>. Enrique Diaz agregou à proposição a seguinte questão: “Se você pudesse expor alguém, como faria para ele fazer alguma coisa que ele não quer fazer?”<sup>421</sup>. Estes elementos serviram de suportes à preparação dos “workshops”<sup>422</sup>, a partir dos quais a cena foi elaborada. Assim, a atriz Bel Garcia explicou a estratégia adotada para a execução da tarefa:

imaginei um jogo simples e falei pra eles [Felipe Rocha e Marcelo Olinto] que tudo o que eu fizesse eles tinham que copiar. Aí, fui tirando umas peças de roupa. Só que eu tinha previamente vestido várias roupas sobrepostas. Assim, no final do exercício, eles estavam nus e o príncipe vestido.<sup>423</sup>

---

<sup>419</sup> Camila Barbosa Tiago. O uso dos viewpoints na construção de um espetáculo da Cia. dos Atores. [http://www.nupea.fafcs.ufu.br/pdf/9eraea/relatos\\_pesquisa/comunicacao\\_rp\\_av\\_camila.pdf](http://www.nupea.fafcs.ufu.br/pdf/9eraea/relatos_pesquisa/comunicacao_rp_av_camila.pdf) [acesso:16/10/2013]. “Os Viewpoints como procedimentos de criação foram desenvolvidos pela diretora norte-americana Anne Bogart. Eles são pontos de atenção que servem para o ator, tanto em montagem de cena como treinamento, sendo que esses são processos para criação de repertório atorial. Esse procedimento é dividido em dois grupos: Tempo (tempo, duração, resposta cinestésica e repetição) e Espaço (relação espacial, gesto, forma, arquitetura e topografia)... Como uma extensão do treinamento dos Viewpoints, Bogart desenvolveu também a Composição I que é a ação de construir, em grupo, peças curtas usando o tempo e o espaço, e que essa ‘peça’ possa ser repetida, comunicativa e teatral. Ela é estruturada por tarefas que os atores têm que cumprir dentro de um tempo curto. Essas tarefas são pré-definidas pelo diretor ou coordenador do grupo e podem ser qualquer elemento que vai de encontro com o tema escolhido para trabalhar, como por exemplo, usar um trecho de um texto qualquer, uma música, um objeto, criar um momento de pausa conjunta por quinze segundos, entre outras tarefas criadas pelo diretor. A composição é, por natureza, um processo criativo colaborativo, onde o grupo decide em conjunto o que fazer e como fazer para criar uma cena, ou uma performance, ou uma intervenção cênica. Ao apresentá-la, deve considerá-la um esboço do que se propõe, o princípio de algo que deve ser lapidado como um diamante bruto, onde compete ao diretor retirar e acrescentar elementos para aprimorá-la. Os atores usam a consciência dos nove Viewpoints para ‘escrever’ algo no espaço e no tempo através da linguagem teatral”.

<sup>420</sup> Entrevista concedida em 28 de outubro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>421</sup> Entrevista concedida em 28 de outubro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>422</sup> Entrevista concedida pelo ator Marcelo Olinto, em 05 de novembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>423</sup> Entrevista concedida em 28 de outubro de 2013, para a realização desta pesquisa.



38ª imagem – Confronto 4<sup>424</sup>.



39ª imagem – Confronto 5<sup>425</sup>.

Desta forma, o processo criativo ocorreu através do jogo, no qual foram articuladas as técnicas e as ações para a constituição da estrutura cênica, por intermédio da

---

<sup>424</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

<sup>425</sup> Imagem captada do DVD do espetáculo.

qual evidenciou-se o entrecruzamento das contribuições resultantes do empenho e da colaboração de todos os envolvidos no projeto. Assim, a nudez dos atores revelou o espaço aberto, estabelecido para experimentações que, além de contribuir para a elaboração da cena, também promoveu exercícios que levaram os atuantes a testarem seus limites.

Neste sentido, a importância do corpo e da nudez, segundo Garcia, “tem a ver com a revelação dos personagens, literalmente”<sup>426</sup>. Isto ressalta, também, a forma como o ator-criador – antes de tudo um ser humano – coloca-se em uma zona de risco, como menciona Sílvia Fernandes<sup>427</sup>, em favor da realização de um projeto artístico que diz respeito ao coletivo, não apenas por se tratar de uma configuração que reúne um grupo com diversos profissionais, mas, sobretudo, por abarcar igualmente o espectador no processo de criação e realização.

A estratégia escolhida pela atriz para responder a proposição colocada por Diaz, curiosamente, remete ao universo dos jogos e das brincadeiras infantis. O aspecto lúdico da forma empregada no exercício dos atores, e que pode ser reconhecida por denominações diferentes – siga o mestre, o mestre mandou etc. –, exprime a característica elementar do jogo, que o torna um fato anterior a qualquer tipo de técnica, seja ela artística ou não.

Segundo a concepção de Johan Huizinga, o jogo apresenta-se como um fato anterior à formação da cultura, localiza-se nos primórdios da humanidade – e não apenas nas ações do ser humano –, manifestando-se como uma característica imanente a qualquer ser vivente. O jogo, para Huizinga,

é uma função da vida, mas não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos. Encontramos o jogo na cultura, como um elemento dado existente antes da própria cultura, acompanhando-a e marcando-a desde as mais distantes origens até a fase da civilização em que agora nos encontramos. Em toda a parte encontramos presente o jogo, como uma qualidade de ação bem determinada e distinta da vida ‘comum’.<sup>428</sup>

Para o autor, a percepção sobre os rituais primitivos marcam a presença do jogo como uma forma de expressão do ser humano. Tais práticas representam a gênese do que se compreende por sociedade. Desta forma, Huizinga verifica que “as sociedades primitivas

---

<sup>426</sup> Entrevista concedida em 28 de outubro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>427</sup> Sílvia Fernandes. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.149.

<sup>428</sup> Johan Huizinga. *Homo ludens: o jogo como elemento cultural*. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.06;10.

celebram seus ritos sagrados, seus sacrifícios, consagrações e mistérios, destinados a assegurarem a tranquilidade do mundo, dentro de um espírito de puro jogo”<sup>429</sup>.

Neste sentido, as estruturas e os conceitos, que destacam-se como constitutivos de uma cultura, como “o direito e a ordem, o comércio e o lucro, a indústria e a arte, a poesia, a sabedoria e a ciência”<sup>430</sup> – e que condicionam a existência do ser humano a diversas regras geradas – encontram sua gênese, afirma o autor, no mito e no culto primitivos: “Todas elas têm suas raízes no solo primevo do jogo”<sup>431</sup>.

No entanto, adverte o pesquisador, à medida que um sistema cultural é estabelecido, aquilo que é elementar à concepção de jogo – a ludicidade e a liberdade que ela proporciona – torna-se secundário, cristalizando-se e sendo ocultado em configurações, que Huizinga compreende como “fenômenos culturais”<sup>432</sup> corporificados pelos saberes e pelas instituições que constituem uma sociedade.

Porém, mesmo uma sociedade estruturada a partir de rígidos preceitos pode ser envolvida por aquilo que o pesquisador denomina “instinto lúdico”<sup>433</sup>, o qual revela toda a sua potência, sobrepondo-se a qualquer tipo de organização cultural, “mergulhando o indivíduo e a massa na intoxicação de um jogo gigantesco”<sup>434</sup>. Assim, a relação entre o jogo e a cultura explicita-se através das “formas mais elevadas dos jogos sociais”<sup>435</sup>, por intermédio das quais podem ser envolvidos membros de um mesmo conjunto cultural ou de grupos opostos.

Um importante aspecto do jogo, consonante ao trabalho desenvolvido pela Companhia dos Atores, evidencia-se na sua característica de ser uma atividade voluntária – “Antes de mais nada, o jogo é uma atividade voluntária. Sujeito a ordens, deixa de ser jogo, podendo no máximo ser uma imitação forçada”<sup>436</sup>. Esse aspecto pode ser identificado na

---

<sup>429</sup> Ibid., p.07.

<sup>430</sup> Ibid., p.07.

<sup>431</sup> Ibid.

<sup>432</sup> Ibid., p.54.

<sup>433</sup> Ibid.

<sup>434</sup> Ibid.

<sup>435</sup> Ibid.

<sup>436</sup> Ibid., p.10.

maneira como o jogo teatral e colaborativo marcam a trajetória do grupo carioca. Essa característica torna-se evidente, por exemplo, na forma como a cena de confronto entre os personagens Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz desenvolve-se. A integração, a articulação e a disponibilidade dos três artistas para o jogo são fundamentais para o processo de elaboração da ação. Mas, também, ratificam o compromisso do grupo com a essência de sua proposta de trabalho.

O jogo aplicado pela atriz Bel Garcia revelou a disponibilidade dos atores que, ao aceitarem a tarefa proposta, colocaram-se em estado de iminente perigo proporcionado pelo acaso da situação. No tocante à cena em questão, a missão foi engendrada pelo encenador, desta forma a própria atriz expôs-se ao risco na tentativa de responder a demanda. Assim, no esforço de levar os atuantes a fazerem algo contrário às suas decisões, Garcia alcançou seus objetivos porque seus dois colaboradores, inseridos e comprometidos com o processo criativo, assumiram os riscos da proposição.

Esse comprometimento expôs o atuante a um espaço de experiências, dentro do qual, ao investigar as possibilidades que pudessem viabilizar as ações das personagens, ele foi incitado a lidar com suas próprias questões, sendo levado a confrontar-se, como desafio pessoal, com o despojamento de tudo o que recobria seu corpo, tanto em termos materiais quanto em termos ideológicos ou morais.

Ao conseguir alcançar os objetivos requeridos pela proposição, demandada pelo encenador, a atriz conquistou uma espécie de vitória – ela “ganhou” o jogo. Segundo Huizinga, ganhar um jogo denota um sentido de “superioridade”<sup>437</sup> de alguém que, ao vencer, domina um adversário. Entretanto, o jogo estabelecido por Bel Garcia, estimulado pela questão colocada por Enrique Diaz, não evidenciou, como finalidade, uma vitória pessoal, ao contrário. Na dinâmica empreendida, que alcançou através dos gestos e movimentos mais respostas do que as palavras poderiam possibilitar, a conquista – ou o ganhar – expressou-se não de forma unilateral, mas mútua: do encenador que conseguiu mobilizar e envolver os atuantes no processo colaborativo, da atriz que obteve a cumplicidade dos companheiros de cena, dos dois atores que, ao lançarem-se no imprevisto da proposta, ultrapassaram possíveis limitações etc.

---

<sup>437</sup> Ibid., p.57.

Desta forma, o jogo não teve um início definido nem um fim determinado. Ele caracterizou-se pela sua perenidade e mutabilidade. Sua presença evidenciou-se em toda a trajetória do grupo carioca, transformando-se em parte constitutiva da identidade da Companhia dos Atores, que assimilou e empregou em seus projetos o que Huizinga reconheceu como a essência do espírito lúdico imanente ao jogo: “ousar, correr riscos, suportar a incerteza e a tensão”<sup>438</sup>.

O corpo que desnudou-se no jogo e pelo jogo, tendo como argumento a necessidade da revelação do que estava oculto, conseqüentemente, denotou a ideia de que alguém ou de que alguma coisa mascarava-se. A semântica dessa ação não manteve um sentido fechado à medida que o processo de pesquisas e experimentações para a estruturação dramática perpassou por diversas etapas.

Segundo o ator Marcelo Olinto, o percurso para a criação do espetáculo, desenvolvido em um período aproximado de quatro meses, foi estabelecido a partir de uma metodologia de trabalho – que o ator identifica com uma “autópsia”<sup>439</sup> –, por intermédio da qual todos os envolvidos empenharam-se em “dissecar” texto e personagens, a fim de encontrar o que era essencial a ser apresentado.

Nesse processo – que conjugou o cabedal de informações adquiridos pelos atores da Companhia dos Atores ao longo de sua trajetória – aos atores-criadores foi solicitado a elaboração de workshops. Os temas selecionados para o desenvolvimento dessas ações foram definidos durante o período de estudos do texto e dos personagens. Segundo Olinto, a “dramaturgia da peça foi composta a partir desses workshops”<sup>440</sup>.

O sistema estabeleceu-se mediante preparação e apresentação dessas tarefas pelos membros do grupo. Após as apresentações das propostas, todos os componentes da Companhia dos Atores realizaram a seleção dos workshops que compuseram a estrutura do espetáculo – ação que ressalta o trabalho colaborativo reconhecido no processo da

---

<sup>438</sup> Ibid., p.59.

<sup>439</sup> Entrevista concedida em 05 de novembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>440</sup> Entrevista concedida em 05 de novembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

Companhia. Olinto explicou que a cena, na qual Hamlet confronta Guildenstern e Rosencrantz, foi gerada através desta metodologia de trabalho <sup>441</sup>.

Sobre o envolvimento no jogo empreendido pela atriz Bel Garcia – uma incógnita para todos os demais atuantes –, Olinto relata que: “Eu fui convidado a participar desse jogo. Eu tinha que participar desse jogo. O jogo foi me levando para uma situação da qual eu não podia retroceder”<sup>442</sup>. A declaração do ator estabelece correspondência com o pensamento de Huizinga acerca da relação que o jogo proporciona ao entremear realidade e ficção, que, para o autor, expressa-se, por exemplo, através de uma criança que “joga e brinca dentro da mais perfeita seriedade... Mas sabe perfeitamente que o que está fazendo é um jogo”<sup>443</sup>; ou por intermédio do trabalho do ator que, “quando está no palco, deixa-se absorver inteiramente pelo ‘jogo’ da representação teatral, ao mesmo tempo que tem consciência da natureza desta”<sup>444</sup>.

No entanto, mesmo diante de sua evidente disponibilidade para o jogo, inerente às proposições que serviram à estruturação do espetáculo, Olinto relevou sua contrariedade em relação à exposição da nudez. O ator ressaltou que, apesar da sua recusa em desnudar-se em cena, e tendo sido o único a votar contra a proposta da atriz Bel Garcia, aceitou a escolha da maioria, respeitando, desta forma, a política democrática e colaborativa da Companhia. A oposição ao desvelamento do corpo em cena foi justificada pelo ator da seguinte forma:

Não tenho problema com a nudez. Não tenho problema com o meu corpo. Isso não é uma questão para mim. Mas não tenho vontade de viver isso em cena. Nunca tinha ficado nu em cena... Eu não queria ficar nu. Eu não queria, mas todos queriam. E é muito louco, porque ficar nu em cena não é uma coisa confortável... A gente não anda nu na rua. Não é uma coisa socialmente aceita. Não é um código socialmente aceito.<sup>445</sup>

---

<sup>441</sup> O ator informa que outros workshops para esse momento foram apresentados, mas que o grupo decidiu pela dinâmica proposta pela atriz Bel Garcia.

<sup>442</sup> Entrevista concedida em 05 de novembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>443</sup> Johan Huizinga. *Homo ludens: o jogo como elemento cultural*. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.21.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>445</sup> Entrevista concedida em 05 de novembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

A posição do ator frente à nudez explicita a relação paradoxal do profissional que ressalta o comprometimento com o seu ofício sem, no entanto, omitir suas questões e dificuldades. Isto reforça a ambiguidade da situação na qual o indivíduo encontra-se: o de ter que lidar, ao mesmo tempo, com o condicionamento de um sistema social e a característica liberdade que o universo da arte possibilita.

Neste sentido, o processo colaborativo, concernente à Companhia dos Atores, proporcionou ao ator-criador elaborar situações que exploraram as potências de todos os membros do grupo – a exemplo do investimento da atriz Bel Garcia, que levou uma proposta lúdica ao espaço de experiências, visando a “revelação dos personagens”<sup>446</sup>.

Esse princípio, baseado na liberdade criativa, propiciou ao artista, além de um aprofundamento nos elementos compositivos do projeto teatral, a incursão em seu universo pessoal, levando-o a confrontar-se com suas questões, o que impeliu a proposta cênica a extrapolar os domínios do universo ficcional, comprovando, assim, a expectativa na elaboração de um espetáculo que “se buscando, se ensaiando e se questionando, cria um espaço onde o ator se torna espelho do homem em processo e, portanto, do público”.<sup>447</sup>

---

<sup>446</sup> Entrevista concedida pela atriz Bel Garcia, em 28 de outubro de 2013, para a realização desta pesquisa.

<sup>447</sup> Enrique Diaz. Em Companhia. In. Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Cia dos Atores. Organizadores: Enrique Diaz; Fábio Cordeiro; Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p.34.

### 4.3. REVELAR E OCULTAR – OS ASPECTOS PARADOXAIS DO PUDOR

O processo colaborativo que envolve a todos em procedimentos diversificados, favorecendo um objetivo comum ao grupo – a elaboração do espetáculo “Ensaio.Hamlet” –, por conseguinte, explora muito mais do que apenas componentes ficcionais inerentes ao texto dramático. A concepção do trabalho, como ressaltou o encenador, propõe uma trajetória fundamentada em uma dinâmica “metamórfica”<sup>448</sup>, que confere à peça o caráter de organismo vivo, reforçando a ideia de um espetáculo que mantém-se como um constante “ensaio”<sup>449</sup>, e que transpõe o atuante a um percurso no qual, necessariamente, realiza uma jornada a um espaço pessoal, por intermédio do qual muitas questões são reativadas.

A nudez, que surge em um jogo proposto a revelar as verdades sobre os personagens, expõe o ator-criador – indivíduo constituído e pertencente a um sistema simbólico social – ao conjunto de regras culturalmente estabelecidas, observadas por José Carlos Rodrigues como representações que se estendem sobre o ser humano com o objetivo de criar padrões comportamentais.

Participar de uma sociedade, segundo o autor – como verificamos no primeiro capítulo<sup>450</sup> desta dissertação –, “é viver sob a dominação dessa lógica” que leva o indivíduo a submeter-se a códigos normativos, “muitas vezes sem que disso [tenha] consciência”<sup>451</sup>. Neste sentido, os códigos sociais são constituídos, introduzidos e disseminados por intermédio de um processo que leva o sujeito a considerá-los como fatos naturais e concernentes à existência humana.

No tocante à exposição da nudez corporal, o sistema cultural reage empregando regras principiadas através de organismos institucionais – como a religião, o sistema judiciário, a medicina etc. –, visando criar, por intermédio desses mecanismos do poder, dispositivos que funcionem como instrumentos de sujeição e dominação do indivíduo e da sociedade. Desta forma, à ideia da aparição pública do corpo humano não pode seguir uma

---

<sup>448</sup> Enrique Diaz. Em Companhia. In. Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Cia dos Atores. Organizadores: Enrique Diaz; Fábio Cordeiro; Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p.34.

<sup>449</sup> Ibid.

<sup>450</sup> Ver subcapítulo 2.3. desta dissertação.

<sup>451</sup> José Carlos Rodrigues. Tabu do Corpo. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006, p.19.

série de críticas e restrições provenientes de seres sociais que reproduzem os discursos engendrados pelas entidades que compõem a estrutura social dominadora.

A reação negativa à exibição da nudez ressalta atitudes que refletem os esforços pelo ocultamento do corpo humano. Esse procedimento, justificado por códigos implementados por um sistema simbólico social, estabelece sobre o ser humano, seu corpo e suas idiosincrasias censuras, tabus, pudores etc. Esse condicionamento que leva à dissimulação do corpo, mascarando-o através de conceitos moralizantes, instaurados no interior do pensamento de uma sociedade, fomenta, em contrapartida, um caráter paradoxal acerca dos interesses e investimentos no corpo.

Conjecturamos que, à medida que intenta-se cobrir o corpo física e conceitualmente, seja por motivação religiosa, política, científica etc., proporcionalmente, há o interesse em seu desvelamento. Assim, o recato sobre o corpo, o comportamento de recolhimento e descrição, o estabelecimento de regras e limites para o seu uso e sua exibição podem ser conjugados e reconhecidos no interior do que, convencionalmente, denominou-se pudor. Termo que, segundo Hans-Thies Lehmann, “articula todo o jogo de ocultamento e descerramento, disfarçar e mostrar, enigma e revelação”<sup>452</sup>.

Além dessa característica ambivalente, Lehmann observa possíveis analogias entre o pudor e a máscara que, para o autor, “protegem e abrigam um campo de si mesmo, o de si próprio e o dos outros; delimitam um campo íntimo contra a im-pertinência alheia, negam ambos a troca de olhares e o ocultamento da identidade”<sup>453</sup>. Porém, tais similitudes também aproximam o pudor e a máscara ao campo da representação que, por sua vez, é imanente ao teatro.

Lehmann verifica que a ligação do pudor e da máscara com o teatro estabelece-se na elementar polissemia percebida entre os dois conceitos. Assim, “a questão do teatro”<sup>454</sup> evidencia-se no cerne da estetização que tem como seu “núcleo emocional”<sup>455</sup>, afirma o autor,

---

<sup>452</sup> Hans-Thies Lehmann. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Buchner, Jahn, Battaille, Brecht, Benjamin, Muller, Schleef*. Tradução: Priscila Nascimento e Werner S. Rothchild. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.34.

<sup>453</sup> Ibid.

<sup>454</sup> Ibid.

<sup>455</sup> Ibid.

o pudor. Para ele, a ambiguidade concernente ao pudor – “figura [que] guarda a questão da representação da cultura e da cultura da representação”<sup>456</sup> – apresenta-se através de oposições como ocultamento e desvelamento, informação e desinformação, decência e ousadia etc., que estão mais ligados ao processo de “representação”<sup>457</sup> do que ao de “civilização”<sup>458</sup>. Assim,

Na cultura do pudor o sujeito se encontra em um jogo teatral que nunca termina, numa cena de projeção, reflexo e retrorreflexo, que se diferencia fundamentalmente do teatro como tribunal na cultura da culpa. O eu vivencia o coletivo dos outros como fiscal sempre atento, de olhar desconfiado, que repreende sem compaixão o menor desvio da norma. Só no reflexo particular falta a vigilância imaginada ou real pelo olhar do observador.<sup>459</sup>

Deste modo, o teatro, espaço de exposição e representação, traz à tona questões pertinentes à sociedade, tornando-se, segundo Lehmann, “o único lugar da prática estética”<sup>460</sup>, pois, diferente dos veículos da cultura de massa, o ambiente cênico propicia, por sua característica de acontecimento – no aqui e agora – a ligação entre “aqueles que se expõem no palco aos observadores presentes *in actu*, que se vivenciam como potencialmente envolvidos”<sup>461</sup>.

A característica paradoxal do pudor manifesta-se no ato teatral mediante o “ator quando expõe seu corpo e o espectador que condescende à sua indecência”<sup>462</sup> no desejo de contemplar o que está sendo exibido. Neste sentido, o teatro transforma-se no espaço da transgressão que, observa Lehmann,

manifesta uma vitória dos desejos de mostrar e ver através da ameaça de pudor. O teatro permite ao mesmo tempo ‘disputar’ tabu, medo de pudor e quebra de tabu, e assim ‘dribla’ o proibido. Em sua transgressão dos limites do pudor e do tabu, o significado do teatro talvez consista em uma cultura de abrangente racionalização.

---

<sup>456</sup> Ibid., p.34.

<sup>457</sup> Ibid.

<sup>458</sup> Ibid.

<sup>459</sup> Ibid., p.38.

<sup>460</sup> Ibid., p.41.

<sup>461</sup> Ibid.

<sup>462</sup> Ibid., p.42.

Em sociedades arcaicas alguém que quebrasse um tabu, que tivesse se coberto de vergonha, podia literalmente morrer de pudor.<sup>463</sup>

A relação com algo que é proibido estabelece correspondência com a ideia de mascaramento do conhecimento. Neste sentido, compreendemos que a transformação do pudor em sinônimo do proibido – e dispositivo de sujeição e dominação – afasta o ser humano de um processo que o levaria a conhecer, a saber, a questionar etc. E, como consequência desse tipo de interdição, são gerados poderes que agem sobre o indivíduo, destituindo-o de sua autonomia à fruição e à liberdade para a reflexão e para a crítica.

Lehmann relaciona essa censura ao mito bíblico da criação<sup>464</sup>, no qual “o pudor prova, desde a cena original, uma perspectiva proibida pelo tabu”<sup>465</sup>. Assim, o domínio sobre o corpo e a censura à sua nudez, além da correspondência à interdição do autoconhecimento negligenciado, visa combater a potencial ameaça da sua exposição, pois a “proibição das imagens também jaz a proteção dos perigos da fascinação”<sup>466</sup>.

No tocante à cena de confronto que compõe o espetáculo “Ensaio.Hamlet”, a perspectiva polissêmica atribuída ao pudor exprime-se na articulação realizada pela atriz Bel Garcia que, através da sua proposta de jogo, envolve seus companheiros em um processo, por intermédio do qual ocorre a reação adversa de um dos atuantes. Contrário à exposição da nudez, o ator-criador justifica sua oposição, tendo entre outros argumentos, à recusa da sociedade, que concebe o nu como um código censurado.

Neste sentido, mais do que expor a personagem, a dinâmica que levou à nudez revelou questões pertinentes ao atuante, evidenciando a sua realidade de sujeito socialmente constituído. As referências do ator-criador frente ao desconforto com o seu desnudamento na cena, e do fato dessa prática contrariar normas sociais, ressaltam a lógica do sistema – defendida por José Carlos Rodrigues – que condiciona o ser humano a padrões comportamentais.

---

<sup>463</sup> Ibid.

<sup>464</sup> Ibid., p.35-36. “O mito bíblico liga o encobrimento (mascarar) do sexo à fruição do fruto proibido do saber. Quando Adão e Eva “abriram ambos os olhos” e se aperceberam de que estavam nus, esconderam-se, sob as árvores do jardim do Senhor, da voz de Deus que se aproximava. Desde então olhar, pudor, máscara e sexualidade estão ligados à ideia da sabedoria”.

<sup>465</sup> Ibid.

<sup>466</sup> Ibid.

A constituição desse sistema social, cujas regras envolvem o sujeito em interdições, censuras, tabus, pudores etc., acontece em um percurso gradual. A criação, a aplicação e a consolidação das leis que regem a existência do indivíduo, do seu nascimento até sua morte, decorrem a partir do surgimento de organismos institucionais e de seus dispositivos de controle e poder.

A emanção dos mecanismos que representam força e autoridade é percebida através de estruturas e tecnologias implementadas no interior das camadas que formam uma sociedade. A manifestação do poder encontra a sua materialidade na constituição de espaços, ou por intermédio da criação de técnicas de sujeição. Assim, os problemas relacionados à vigilância do indivíduo e da coletividade encontram, em expedientes como o pudor, formas para impor a ordem e o controle.

Os dispositivos de sujeição intensificaram-se, segundo Michel Foucault, a partir das transformações do cenário econômico no período moderno. Doravante, tornou-se “necessário fazer circular os efeitos do poder”<sup>467</sup> sobre os indivíduos e seus hábitos, principalmente àqueles correspondentes ao corpo. A partir desse momento, ocorreu a disseminação de aparatos centrados nos princípios da vigilância.

Foucault observa que, a partir da segunda metade do século XVIII, a preocupação com tudo que levava à dissimulação do sujeito e de suas relações passou a ocupar a mentalidade da classe dominante, que percebeu a urgência em eliminar “o espaço escuro, o anteparo de escuridão que [impedia] a total visibilidade das coisas, das pessoas, das verdades”<sup>468</sup>. Tornou-se necessário não haver mais “espaço escuro na sociedade”<sup>469</sup>. Houve, desta forma, uma rearticulação dos dispositivos de sujeição a fim de solucionar a questão.

O poder burguês compreendeu, informa o autor, que apenas a criação de um conjunto de novas leis não solucionaria, efetivamente, aquilo que era considerado um perigo à sua hegemonia. Era fundamental a implantação de procedimentos mais eficazes. Os métodos empreendidos, guardados suas peculiaridades, compartilharam uma mesma substância, preponderante aos ideais burgueses: a premissa da visibilidade.

---

<sup>467</sup> Michel Foucault. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012, p.326.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p.328.

<sup>469</sup> *Ibid.*

O projeto de vigilância foi aplicado em diversos âmbitos, entre eles o residencial e o ambiente escolar. A moradia, que “até o século XVIII, [continuava] sendo um espaço indiferenciado”<sup>470</sup>, recebeu nova configuração<sup>471</sup>, estabelecendo, principalmente, a fim da manutenção da decência e do pudor, a divisão entre os dormitórios do casal e dos filhos. No espaço educacional<sup>472</sup>, os procedimentos de moralização foram mais austeros, pois empreendeu-se um combate contra os hábitos relacionados à masturbação e à homossexualidade.

Foucault ressalta a relevância de uma nova tecnologia que efetivou o projeto de vigilância instituído pelo regime burguês. Esse novo dispositivo, desenvolvido por Jeremy Bentham e batizado com o nome de Panopticon<sup>473</sup>, apresentou uma estrutura que, inversamente aos antigos espaços destinados a disciplinar o infrator e que mantinha-o oculto sob a escuridão – “que, no fundo, protegia”<sup>474</sup> –, tinha como princípio a total visibilidade propiciada pela incidência de luz em toda a sua estrutura arquitetônica.

Assim, observa o autor, o projeto de Bentham alcançou a atenção das autoridades em função dos preceitos fomentados em sua proposta: uma fórmula “aplicável a muitos domínios diferentes, de um poder exercendo-se por transparência, de uma dominação por ‘iluminação’”<sup>475</sup>. Diante da reorganização dos espaços sociais e da implantação de novos

---

<sup>470</sup> Ibid., p.322.

<sup>471</sup> Ibid., p.322. Foucault cita como exemplo uma edificação referente às cidades operárias, construída no século XIX. “A família operária será fixada; será prescrito para ela um tipo de moralidade, através da determinação de seu espaço de vida, com uma peça que serve como cozinha e sala de jantar, o quarto dos pais (que é o lugar da procriação) e o quarto das crianças”.

<sup>472</sup> Ibid., p.320. “Parece que um dos primeiros modelos da visibilidade isolante foi colocado em prática nos dormitórios da Escola Militar de Paris, em 1751. Cada aluno devia dispor de uma cela envidraçada onde ele podia ser visto durante a noite sem ter nenhum contato com os colegas, nem mesmo com os empregados. Existia, além disso, um mecanismo muito complicado que tinha como único objetivo evitar que o cabeleireiro tocasse fisicamente o pensionista quando fosse penteá-lo: a cabeça do aluno passava por um tipo de lucarna, o corpo ficando do outro lado de uma divisão de vidro que permitia ver tudo o que se passava”.

<sup>473</sup> Ibid., p.319-320. “uma construção em anel; no centro, uma torre, a qual possui grandes janelas que se abrem para a parte interior do anel. A construção periférica é dividida em celas, cada uma ocupando toda a largura da construção. As celas têm duas janelas: uma abrindo-se para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, dando para o exterior, permite que a luz atravessasse a cela de um lado a outro. Basta então colocar um vigia na torre central e em cada cela trancafiar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um estudante. Devido ao efeito de contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se na luminosidade, as pequenas silhuetas prisioneiras nas celas da periferia”.

<sup>474</sup> Ibid., p.320.

<sup>475</sup> Ibid., p.329.

dispositivos de sujeição – a exemplo do Panopticon –, ao olhar foi atribuído a responsabilidade e o poder de vigilância sobre a sociedade.

O olhar transformou-se no principal instrumento de vigilância. O processo de moralização empreendido pelo sistema converteu o indivíduo em um vigilante de si e do outro. As regras geradas pelo regime burguês e inculcadas no sujeito agregaram uma nova ferramenta ao jogo da dominação – personificada pela suspeita. Mais do que suspeitar do outro, o indivíduo deveria manter-se atento e desconfiado de si mesmo e de seus impulsos. Segundo Foucault, “um olhar que [vigiaria] e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, [acabaria] por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um [exerceria] a vigilância sobre e contra si mesmo”<sup>476</sup>.

Como discurso para salvaguardar a sociedade, constatamos que a vigilância engendrada em cada sujeito tornou o olhar um dos mais poderosos códigos da política burguesa. Inversamente à ideia de um poder centralizado, reconhecido em apenas um ser ou entidade, e mais do que instaurar novas regras e tecnologias de sujeição, a burguesia conseguiu disseminar a concepção de que era responsabilidade de todo indivíduo<sup>477</sup> a obrigação ao exercício e à constância em uma vigília ativa sobre si e acerca do outro – “um tipo de funcionamento em que o poder [poderia] se exercer pelo simples fato de que as coisas [seriam] sabidas e de que as pessoas [seriam] vistas por um tipo de olhar imediato, coletivo e anônimo”<sup>478</sup>. Assim, qualquer desvio – e quem o praticasse – antes de ser observado e julgado por uma autoridade oficial, seria primeiro censurado e revelado pelos próprios membros do sistema social.

Deste modo, depreendemos que a constituição do pudor e sua aplicação efetivaram-se a partir dos novos meios de subordinação, impostos à sociedade através da ordem burguesa. Como força estabelecida e realçada por suas características paradoxais, a

---

<sup>476</sup> Ibid., p.331.

<sup>477</sup> Ibid., p332. “Não se tem nesse caso uma força que seria dada por inteiro a alguém e que este alguém exerceria isolada e totalmente sobre os outros; é uma máquina que circunscreve todo mundo, tanto aqueles que exercem o poder quanto aqueles sobre os quais o poder se exerce. Isto parece ser a característica das sociedades instauradas do século XIX. O poder não é substancialmente identificado com um indivíduo que o possuiria ou que o exerceria devido a seu nascimento; ele se torna uma maquinaria de que ninguém é titular. Logicamente, nessa máquina, ninguém ocupa o mesmo lugar; em alguns lugares são preponderantes e permitem produzir efeitos de supremacia. De modo que eles podem assegurar uma dominação de classe, à medida que dissociam o poder do domínio individual.”

<sup>478</sup> Ibid., p.328-329.

manifestação do pudor evidenciou-se por intermédio de um jogo entre a dissimulação e a revelação, entre o querer e não querer ver ou mostrar. Assim, implantou-se, na estrutura social, um mecanismo que promoveu um processo que envolveu tendências e impulsos imanentes ao indivíduo e às convenções culturais, às quais ele estava submetido.

Foucault verifica que, além de uma revolução política, a burguesia “soube instaurar uma hegemonia social que nunca mais perdeu”<sup>479</sup>. Compreendemos, desta forma, as reverberações, ainda presentes na contemporaneidade, dos preceitos burgueses, implementados a partir do momento em que essa classe conseguiu alcançar poder e supremacia. O que corrobora a posição do atuante da Companhia dos Atores frente à nudez proposta na cena de confronto do espetáculo “Ensaio.Hamlet”.

A crítica do ator-criador, que justifica sua contrariedade à exposição da nudez por intermédio dos códigos sociais, reflete a influência dos dispositivos implantados pelo sistema burguês sobre a formação do sujeito contemporâneo. Isto demonstra que os organismos e os mecanismos inerentes ao poder, criados e empregados a partir da constituição e da hegemonia da política burguesa, não perderam sua força, ao contrário.

Como o pudor que oculta e revela, os mecanismos de sujeição dissimulam-se em aparentes dissipações, mas manifestam-se, acionados por alguma situação ou questão, revelando toda a sua potência, emergindo e afetando o sujeito, assim como ocorre com o atuante da Companhia dos Atores no processo de criação da cena que apresenta o confronto entre as personagens Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz, a partir das proposições do ator-encenador e do jogo empreendido pela atriz Bel Garcia.

---

<sup>479</sup> Ibid., p.331.

## 5. CONCLUSÃO

Os trabalhos elencados para servirem como objetos de investigação a esta pesquisa, selecionados em função da forma pela qual ambos apresentam a nudez do corpo humano em seus distintos processos de criação, além desta similitude, propiciam outras relações no tocante às questões inerentes à concepção de códigos sociais engendrados no pensamento da sociedade, e que reverberam diretamente sobre o ser humano por intermédio das regras de condutas impostas pelo sistema cultural.

Deste modo, empreendemos uma análise, considerando o processo artístico da cena contemporânea e o sistema simbólico social, a fim de buscarmos a compreensão acerca da construção das interdições sobre o corpo humano a partir da constituição de conceitos referentes ao pudor, ao tabu, à censura etc. E, principalmente, examinamos como tais conceitos foram incutidos na mentalidade dos indivíduos, favorecendo o estabelecimento de um consenso relativo às questões que cercam a aparição do corpo e de sua nudez.

“Bacantes”, “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet” expõem na cena corpos nus, destituídos de elementos artificiais extrínsecos a eles e, no entanto, revelam, ao mesmo tempo, seres humanos revestidos por camadas constituídas de códigos sociais disseminados por intermédio de mecanismos coercitivos e dispositivos de sujeição concernentes a uma estrutura social que reflete a ressonância de um sistema de poder alicerçado em uma política de condicionamento e de dominação do pensamento e do comportamento do indivíduo e da sociedade.

A análise dos espetáculos ressaltou os processos empreendidos pelos grupos Teatro Oficina Uzyna Uzona, Lia Rodrigues Companhia de Danças e Companhia dos Atores, através dos quais a nudez evidenciou-se de forma distinta em cada uma das três proposições artísticas. As diferentes configurações, por intermédio das quais o nu foi apresentado, expressaram as características polissêmicas e polimorfas imanentes à compleição física humana. Fato que corroborou para os questionamentos acerca dos modelos normativos socialmente instituídos, que agem no sentido da uniformização daqueles que compõem uma estrutura social subordinadora.

Deste modo, verificamos que as questões transpostas ao longo dos processos de pesquisas, experiências e elaborações dos espetáculos – assim como a apresentação dos

corpos despojados em cena – foram desenvolvidas de forma singular. As indagações artísticas, políticas e sociais que permearam e fomentaram as proposições, e que examinamos nesta dissertação, demonstraram peculiaridades que ressaltaram a identidade de cada conjunto artístico no que tange aos procedimentos empregados às elaborações de suas criações. No entanto, apesar das características que possibilitaram distinguirmos os grupos e seus espetáculos, constatamos, no percurso de nossa pesquisa, similitudes que proporcionaram a interlocução entre as propostas referentes a “Bacantes”, “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet”.

Verificamos a relevância na transformação dos atuantes em elementos centrais, primordiais à constituição de espaços destinados às pesquisas, experimentações, relações etc. Espaços que fomentaram o aprimoramento não apenas do artista, mas, sobretudo, do ser humano. Assim, o conjunto corpóreo sensorial tornou-se matéria essencial às investigações, indagações e criações, mediante as quais o atuante revelou – ao romper com significados estéticos que mantinha-o encerrado em nichos específicos da arte – a sua hibridização artística proveniente do entrecruzamento de linguagens e procedimentos absorvidos em sua trajetória de experiências.

Outro aspecto importante, fundamental ao desenvolvimento e realização dos espetáculos analisados nesta pesquisa, refere-se ao envolvimento do espectador no acontecimento artístico. Averiguamos que os conceitos estéticos tradicionais que classificavam, distinguiam e determinavam a separação entre as linguagens, os procedimentos artísticos e as regras que estabeleciam os limites que dividiam os espaços destinados ao artista e ao público foram extintas – de forma parcial ou total – em “Bacantes”, “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet”.

Através de nossas investigações acerca dos novos procedimentos empreendidos em relação ao artista, ao corpo e à cena, consideramos que os movimentos artísticos e sociais, sucedidos ao longo do século XX, transformaram-se em relevantes referenciais aos grupos e aos espetáculos aqui avaliados. Verificamos que as ações precedentes às práticas artísticas contemporâneas promoveram um processo de contestação sobre os preceitos implementados e fixados pelas instituições responsáveis pelo controle e condicionamento da arte e da vida.

Assim, constatamos que as progressivas ações empreendidas por intermédio de articulações entre artistas de setores diversos promoveram não apenas a ruptura com os cânones tradicionais de sujeição, mas, também, propiciaram a concepção de novas

proposições e práticas que fomentaram a aparição de um artista liberto dos regramentos que estabeleciam e delimitavam os métodos para a sua atuação.

Ademais, observamos que as novas relações com o corpo, transformado em matéria elementar nos processos de pesquisa e criação artísticas em função da evidência de sua relevância e de suas potências polissêmicas e polimorfas, decorreram, por exemplo, das experiências realizadas a partir dos gêneros relacionados à Performance Art – desenvolvidos através de diversos procedimentos provenientes dos movimentos de vanguarda. Assim valorizada, a materialidade corpórea deixou de ocupar um lugar secundário na criação artística, alcançando uma posição central ao transformar-se na própria obra de arte, porém, mantendo-se ativo um processo ressaltado pela constância na mutabilidade do percurso criativo.

Desta forma, compreendemos que a disponibilidade corporal evidenciada nos três momentos da cena contemporânea, os quais selecionamos para a nossa pesquisa, encontraram correspondência nos experimentos realizados ao longo do século XX, principalmente com a culminância de procedimentos inerentes à Performance Art, ao teatro experimental, ao Teatro Físico etc. A nudez que revelou os corpos em “Bacantes”, “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet” explicitou a gênese de seu discurso nos movimentos de contestação do processo artístico institucionalizado, assim como nas manifestações sociais – a exemplo das ações referentes à contracultura – que questionavam as camadas sociais constitutivas do sistema dominador.

Assim, além de outros fatores que caracterizaram as afinidades entre os aspectos estruturais dos espetáculos, observamos que os grupos Teatro Oficina Uzya Uzona, Lia Rodrigues Companhia de Danças e Companhia dos Atores agregaram às suas proposições questionamentos que ressaltaram posições semelhantes frente aos assuntos referentes às relações entre o indivíduo e a sociedade, sobretudo no tocante aos temas relativos aos códigos instaurados por organismos institucionais, empregados à subordinação, ao controle e ao condicionamento do sujeito aos interesses políticos, morais, econômicos etc. inerentes aos poderes da estrutura social vigente.

Neste sentido, compreendemos que, semelhante aos questionamentos artísticos e sociais, que encontraram suas raízes contestatórias nos movimentos e ações mencionados, os temas relacionados à sujeição do indivíduo e da sociedade contemporânea aos códigos de conduta culturalmente constituídos, tratados nas propostas artísticas investigadas, têm suas

origens situadas a partir do estabelecimento e da evolução do regime político burguês. Constatamos que a classe burguesa, a partir do seu fortalecimento e da sua hegemonia, implementou toda uma estrutura coercitiva através de mecanismos de poder e dispositivos criados a fim de submeter o sujeito a modelos padronizados de comportamento.

Na modernidade, a partir do surgimento dos organismos institucionais, aprimoraram-se os dispositivos de vigilância e controle do sujeito e da sociedade. Michel Foucault observou que o sistema constituído pela sociedade moderna decorreu de um processo que condicionou o sujeito à produção de verdades através de confissões, interrogações, registros etc. Por intermédio dos mecanismos institucionais, responsáveis pela sujeição do indivíduo, as verdades produzidas transformaram-se em discursos que promoveram os efeitos do poder. Assim, Foucault constatou que, mediante discursos gerados no interior dos organismos sociais,

somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder.<sup>480</sup>

A multiplicidade das formas de dominação denotou o processo pelo qual os efeitos do poder foram decompostos e disseminaram-se em todas as camadas constitutivas de um sistema social. A não centralização das forças subordinadoras em uma única configuração fomentou a proliferação e a potencialização dos efeitos desse poder, à medida que a abrangência e a eficácia da sujeição ampliaram-se e circularam, abarcando indivíduos e sociedade, transformados em propagadores das verdades instauradas pelos organismos institucionais.

Verificamos que os investimentos realizados pelo regime burguês, em prol do surgimento e desenvolvimento de organismos institucionais heterogêneos e de instrumentos disciplinadores, aconteceram em decorrência dos interesses e da percepção do sistema acerca das vantagens políticas e lucrativas auferidas a partir da ativação e do funcionamento dos dispositivos de sujeição. Deste modo, mais do que à ordem social, a relevância dos mecanismos implantados importava à manutenção e ao fortalecimento da hegemonia e dos poderes políticos e econômicos dessa classe dominante.

---

<sup>480</sup> Michel Foucault. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012, p.279.

Os efeitos desse poder coercitivo, esclareceu-nos Foucault, fez surgir a concepção social de sujeito, assim como todo um conjunto de códigos e discursos destinados à subordinação do indivíduo e da sociedade à ordem e ao controle do sistema político e econômico burguês. Concomitante a isso, os conceitos de sujeição, engendrados através da formação do indivíduo, serviram para transformá-lo em receptor e propagador dos discursos moralizantes. Por intermédio da vigilância, da censura, da repressão etc., exercidas não apenas pelos mecanismos institucionais, mas, principalmente, pelo sujeito sobre si mesmo e sobre o outro, a burguesia conseguiu, efetivamente, consolidar o seu poder.

Deste modo, compreendemos que a difusão dos discursos configurou-se como resultado de um sistema instaurado, através do qual todos os elementos constitutivos da estrutura social foram convertidos em agentes transmissores. Assim, os efeitos do poder, partindo de seus dispositivos, alcançaram finalidade por intermédio das relações que se estabeleceram em uma conjuntura implementada por um jogo institucional, que reverberou sobre todas as camadas da sociedade. Neste sentido, Foucault observou que:

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão.<sup>481</sup>

Entendemos que a disseminação dos mecanismos coercitivos e dos dispositivos de sujeição, mediante discursos disciplinadores referentes à estrutura política burguesa, potencializaram-se e estenderam-se, abarcando todos os estratos sociais, a partir do momento em que foram inculcados no sujeito como verdades absolutas. A crença nos códigos sociais como regras naturais, criadas para a organização e controle do pensamento e da conduta, tornaram o sujeito alvo e agente da vigilância e da repressão.

A partir de uma nova relação com o indivíduo e, sobretudo, com as questões concernentes ao seu corpo, observamos, através da formação e do desenvolvimento da sociedade burguesa, o surgimento do poder disciplinar como uma das grandes invenções dessa classe:

---

<sup>481</sup> Ibid., p.284.

um instrumento fundamental para a constituição do capitalismo industrial e do tipo de sociedade que lhe é correspondente. Esse novo mecanismo do poder apoia-se mais nos corpos e seus atos do que na terra e seus produtos. É um mecanismo que permite extrair dos corpos tempo e trabalho mais do que bens e riqueza. É um tipo de poder que se exerce continuamente através da vigilância e não descontinuamente por meio de sistemas de taxas e obrigações distribuídas no tempo; que supõe mais um sistema minucioso de coerções materiais do que a existência física de um soberano. Finalmente, ele se apoia no princípio, que representa uma nova economia do poder, segundo o qual se deve propiciar simultaneamente o crescimento das forças dominadas e o aumento da força e da eficácia de quem as domina.<sup>482</sup>

O corpo humano tornou-se o principal alvo desse poder disciplinar, um objeto próprio à efetivação das ações e discursos dos dispositivos provenientes desse mecanismo coercitivo. A vigilância, o registro, o exame, a criação de normas, etc., efetuados a partir dos organismos gerados pelo poder disciplinar, e no interior dos quais esse poder dissimulou-se, tornaram-se gestores do sujeito, condicionando-o às coerções do sistema social.

Assim, as regras, interdições ou repressões – que refletem tabus, censuras e pudores que condicionam a vida e as condutas do sujeito – representaram os interesses e a política ideológica e econômica da sociedade burguesa. Um regime que empenhou-se em constituir indivíduos submissos à ordem e ao controle inerentes ao seu poder.

A coerção imanente ao poder disciplinar evidenciou, através da polimorfia de seus mecanismos, a manifestação dos discursos de sujeição. Os discursos veiculados pelas disciplinas, segundo Foucault, definiram códigos relativos ao “domínio das ciências humanas”<sup>483</sup>. Neste sentido, constatamos que essas disciplinas constituíram-se como “criadoras de aparelhos de saber e de múltiplos domínios de conhecimento”<sup>484</sup>.

Compreendemos que o sujeito e seu corpo ficaram submetidos aos interesses políticos e econômicos do sistema social burguês. A revelação ou o ocultamento, as interdições ou liberações, as repressões, censuras, pudores etc. constituíram dispositivos fundamentais ao jogo de relações dos mecanismos heterogêneos que representaram os poderes inerentes ao regime burguês.

---

<sup>482</sup> Ibid., p.291

<sup>483</sup> Ibid., p.293.

<sup>484</sup> Ibid.

Neste sentido, além da evidente força de trabalho para a política capitalista burguesa, o corpo converteu-se em mercadoria no processo de constituição dos poderes institucionais. Como averiguamos no segundo capítulo<sup>485</sup> desta dissertação, o corpo humano manipulado passou a circular entre a sujeição e a mercantilização empreendidas pelo sistema, que compreendeu as vantagens lucrativas e políticas que poderiam ser auferidas no envolvimento do corpo em seus agenciamentos.

No século XX, a ressonância dos efeitos dos dispositivos do poder burguês geraram os movimentos contrários a ele. Como vimos, as vanguardas contestaram os paradigmas relativos à arte e à estrutura social dominadora, concebidos pelo regime burguês. Na segunda metade do referido século, novas ações reafirmaram a oposição ao condicionamento do sujeito e da sociedade às regras estabelecidas pelos mecanismos institucionais.

Assim, analisamos exemplos que, como a contracultura no cenário internacional, e o tropicalismo no contexto brasileiro, promoveram atos a fim de libertar o indivíduo do jugo e dos agenciamentos ideológicos, artísticos, morais, políticos e econômicos defendidos e preservados pela classe burguesa. Movimentos que buscaram revelar a realidade da natureza idiossincrática imanente ao ser humano.

Sendo assim, constatamos que o Teatro Oficina Uzyna Uzona, a Lia Rodrigues Companhia de Danças, e a Companhia dos Atores manifestaram indagações que demonstraram a necessidade de manterem-se ativos – a partir da retoma de uma posição crítica, semelhante aos artistas e movimentos do século XX – os questionamentos acerca da conservação do modelo de sistema de sujeição e dos seus códigos normativos que afetaram o indivíduo e a sociedade contemporânea.

Verificamos, desta forma, que os processos de pesquisa, elaboração e apresentação dos espetáculos “Bacantes”, “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet” expressaram inquirições a respeito das reverberações do sistema social burguês sobre o sujeito e a sociedade contemporânea. Os aspectos polissêmicos e polimorfos evidenciados na constituição de cada criação artística revelaram as correspondências dos trabalhos aqui analisados com os movimentos artísticos e sociais que manifestaram insatisfação frente aos paradigmas ideológicos, artísticos, políticos, econômicos etc. concernente ao regime burguês.

---

<sup>485</sup> Ver subcapítulo 3.3. desta dissertação.

Neste sentido, compreendemos que, nos espetáculos examinados, as articulações entre arte e vida evidenciaram-se através da forma pela qual as questões destacadas foram dispostas em cena não pelo objetivo da representação de situações, mas pela necessidade da apresentação de realidades que dizem respeito à vida individual e coletiva. Os assuntos transpostos à cena, através de processos e configurações específicos, denotaram que os efeitos do poder disciplinador e controlador não cessaram, ao contrário. Conferimos, a partir das cenas analisadas, da averiguação dos processos e discursos dos grupos, da avaliação sobre as entrevistas dos artistas etc., que, na contemporaneidade, os mecanismos coercitivos e os dispositivos de sujeição afetaram o indivíduo e a sociedade.

Ao analisarmos o espetáculo “Bacantes”, consideramos não apenas o que explicitou-se em cena, pois compreendemos que os discursos de José Celso Martinez Corrêa e suas propostas de trabalho revelaram mais sobre as críticas ao sistema do que apenas as ações realizadas pelos atuantes, com seus corpos completamente expostos. Por este motivo, verificamos a necessidade de investigar a trajetória de José Celso Martinez Corrêa e a primeira configuração do grupo Teatro Oficina – a partir dos anos de 1950 – com o objetivo de percebermos os processos e proposições que precederam e influenciaram as práticas do atual Uzyna Uzona.

Constatamos nas experiências com os processos de pesquisa, elaboração e apresentação dos espetáculos “O Rei da Vela” e “Roda Viva”, e do happening “Gracias Señor” – criado a partir de uma nova proposta de trabalho chamada Te-ato –, a constituição de um período de críticas às repressões, censuras, moralizações etc. do sistema político e econômico brasileiro. Averiguamos que em “Bacantes” essas criações transformaram-se em aporte e referência às proposições artísticas do Teatro Oficina Uzyna Uzona.

Compreendemos que o Uzyna Uzona manteve uma postura opositiva aos mecanismos institucionais e aos seus dispositivos de sujeição – semelhantes à suscitada na primeira fase do grupo entre os anos de 1960 e 1970 – a partir do momento em que apresentou em “Bacantes” questões polêmicas, a exemplo da nudez, sexualidade, liberdade de expressão, censura, pudores, repressão etc., principalmente com o confronto entre Dionísios e Penteu. Assim, acreditamos que a constância do discurso crítico expresso por José Celso Martinez Corrêa, evidenciado em suas propostas de trabalho, revelou a imprescindível necessidade do artista na manutenção contra o sistema de poder coercitivo burguês.

Em “Aquilo de que somos feitos”, consideramos em nossa pesquisa as duas partes que compõem o espetáculo, pois verificamos que a distinção entre as configurações desenvolvidas revelaram o processo pelo qual as características imanentes à natureza do ser humano foram conformadas a partir do surgimento e evolução da estrutura cultural. Enquanto o primeiro momento apresenta o corpo humano em sua concretude e destituído de uma semântica definida, a segunda parte expressa um corpo submetido às regras instituídas para o condicionamento de um sujeito socialmente constituído por um sistema dominador.

Percebemos que a Lia Rodrigues Companhia de Danças realizou um trabalho que mantém-se em um contínuo processo – fato confirmado pela constante renovação do espetáculo –, apresentando, deste modo, o percurso pelo qual o ser humano é, continuamente, condicionado ao sistema social. A consequência dessa realidade revelou-nos os agenciamentos nos quais o sujeito é submetido. Constatamos, assim, que o indivíduo subordinado e manipulado por uma estrutura social, baseada no modelo ideológico burguês, transita entre a sujeição e a mercantilização através dos jogos de interesses políticos, morais, capitalistas etc.

Com “Ensaio.Hamlet”, descobrimos a relevância no processo, valorizado como prática elementar na trajetória de investigações e descobertas do espetáculo e, sobretudo, do próprio ser humano. As articulações para o jogo teatral, por intermédio do qual a revelação da nudez transformou-se em estratégia para explicitar as realidades dos personagens e, como consequência, dos atuantes, mostrou-nos a constituição de um espaço de experimentações e indagações, no qual ocorreu um movimento contínuo para a construção e a desconstrução de pensamentos, de práticas, de teorias etc. através da exploração de referências diversificadas.

No entanto, conferimos que o desvelamento dos corpos evidenciou, mediante as propostas para a criação da cena de confronto entre Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz, a crítica e a contrariedade de um dos componentes do grupo. Sua oposição à exposição da nudez ratificou a ação de dispositivos, a exemplo da censura e do pudor, sobre a formação do indivíduo na contemporaneidade. Constatamos esta realidade a partir da justificativa do próprio ator-criador, para quem a revelação da nudez, mesmo empregada às ações artísticas, contraria uma regra imposta pelo sistema – para o artista a nudez “não é um código socialmente aceito”<sup>486</sup>.

---

<sup>486</sup> Entrevista concedida pelo ator Marcelo Olinto, em 05 de novembro de 2013, para a realização desta pesquisa.

A partir das nossas considerações acerca das investigações sobre os espetáculos “Bacantes”, “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet”, e a respeito do sistema social burguês, com seus mecanismos coercitivos e dispositivos de sujeição, apuramos que na contemporaneidade a formação do indivíduo é contaminada por códigos socialmente instituídos, destinados a uniformizar o pensamento e a condicionar o comportamento aos interesses religiosos, morais, políticos, econômicos etc. da classe dominante.

Concluimos que, contrariamente à ideia de constituir um problema, o corpo humano foi transformado em elemento fundamental para o exercício do poder. Verificamos que, a partir da implantação do cristianismo até o estabelecimento e o desenvolvimento do sistema político e econômico burguês, o corpo tornou-se a ferramenta essencial para que tais poderes manifestassem a sua força. Desta forma, acreditamos que as interdições, repressões e censuras às características imanentes à natureza humana atuaram – e continuam a agir na contemporaneidade – como alguns dos dispositivos que contribuíram para a instauração e manutenção de um sistema de coerção e controle, principalmente ao serem incutidos no sujeito e disseminados no pensamento coletivo, colaborando assim como estratégia para a conservação do poder.

Sendo assim, consideramos que, na atualidade, proposições artísticas como “Bacantes”, “Aquilo de que somos feitos” e “Ensaio.Hamlet”, ao evidenciarem na cena questões relativas à sujeição e aos agenciamentos nos quais o indivíduo é continuamente submetido, revelam que os efeitos dos mecanismos de poder permanecem em vigor. Neste sentido, os grupos Teatro Oficina Uzyna Uzona, Lia Rodrigues Companhia de Danças e Companhia dos Atores, através do desenvolvimento e apresentação de seus espetáculos, manifestam posição crítica frente a esses questionamentos e fomentam espaços de reflexões e debates.

## 6. BIBLIOGRAFIA

ARATANHA, Lúcia. A mocinha do corpo. In. Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Cia. dos Atores. Organizadores: Enrique Diaz, Fábio Cordeiro, Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. A Viagem ao México: MENSAGENS REVOLUCIONÁRIAS. In. Escritos de Antonin Artaud. Tradução, prefácio, seleção e notas: Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1986.

\_\_\_\_\_. Contra-ataque a pátria e a família. In. Escritos de Antonin Artaud. Tradução, prefácio, seleção e notas: Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALDAS, Paulo. Derivas críticas. In. Temas para a dança brasileira. Organização: Sigrid Nora. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CORDEIRO, Fábio. Processo, colaboração e identidade na Cia. dos Atores. In. Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Cia. dos Atores. Organizadores: Enrique Diaz, Fábio Cordeiro, Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal – História e antropologia culturais da deformidade. In. História do corpo: As mutações do olhar – O século XX. Direção: Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. Tradução e revisão: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

DEWEY, John. Arte como experiência. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAZ, Enrique. Em Companhia. In. Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Cia. dos Atores. Organizadores: Enrique Diaz, Fábio Cordeiro, Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. Ética, Sexualidade, Política. Organizador: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. Microfísica do Poder. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012.

GIL, José. O corpo paradoxal. In. Movimento Total. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens: o jogo como elemento cultural. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. Uma História do Corpo na Idade Média. Tradução: Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Buchner, Jahn, Battaille, Brecht, Benjamin, Muller, Schleef. Tradução: Priscila Nascimento e Werner S. Rothchild. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LIMA, Dani. Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007.

PAVIS, Patrice. A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEIXOTO, Fernando. Teatro em aberto. São Paulo: Hucitec, 2002.

\_\_\_\_\_. Teatro Oficina. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Dionysios, 1982.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In. Sociologia e antropologia. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELIM, Regina. Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

RODRIGUES, José Carlos. Tabu do Corpo. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006.

ROMANO, Lúcia. O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Armando Sérgio da. Oficina: do teatro ao teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In. História do corpo: As mutações do olhar – O século XX. Direção: Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. Tradução e revisão: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

UNO, Kuniichi. A gênese de um corpo desconhecido. Tradução: Christine Greiner, Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

SITE:

CLARK, Lygia. Livro-Obra Nós Recusamos. [acesso: 08/10/2013]

[http://www.lygiacklark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=24](http://www.lygiacklark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=24)

CLARK, Lygia. Livro-Obra Nós somos os propositores. [acesso: 08/10/2013]

[http://www.lygiacklark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=25](http://www.lygiacklark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25)

Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. [acesso: 10/06/2013]

<https://www.youtube.com/watch?v=aQjprQ-fRHU>

Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. [acesso: 10/06/2013]

[https://www.youtube.com/watch?v=L\\_7BVnn2nJA](https://www.youtube.com/watch?v=L_7BVnn2nJA)

Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. [acesso: 20/09/2013]

<https://www.youtube.com/watch?v=Yda7rntAJ9k>

Entrevista com Lia Rodrigues. [acesso: 04/09/2013]

<http://www.youtube.com/watch?v=bigkn-p7Q-Y>

Filme/documentário: Evoé – Retrato de um antropófago. Direção: Tadeu Jungle e Elaine Cesar. [acesso: 20/09/2013]

<http://www.youtube.com/watch?v=P6mcoxsd2o>

Informações Teatro Oficina Uzyna Uzona [acesso: 10/06/2013]

<http://www.teatroficina.com.br/plays/5>

Informações Teatro Oficina Uzyna Uzona [acesso: 18/10/2013]

[http://www.teatroficina.com.br/uzyna\\_uzona](http://www.teatroficina.com.br/uzyna_uzona)

Informações Lia Rodrigues Companhia de Danças. [acesso: 15/06/2013]

<http://www.liarodrigues.com/page2/page3/page31/page31.html>

Informações Companhia dos Atores [acesso: 25/10/2013]

<http://www.ciadosatores.com.br/sobre/>

Manifesto Antropófago. [acesso: 14/08/2013]

<http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/manifestoantropofago.pdf>

NOVAES, Marina, MAGALHÃES, Vagner. Carandiru 20 anos. [acesso: 23/11/2013]

<http://www.terra.com.br/infograficos/carandiru/>

SOTER, Sílvia. Dança feita de ideias, corpos, e indignação. [acesso: 11/11/2013]

<http://www.silviasoter.com/page3/page11/page35/page35.html>

TAS, Marcelo entrevista Zé Celso. [acesso: 18/10/2013]

<http://diversao.terra.com.br/tas-ao-vivo/videos/teatro-drogas-e-biografias-veja-integra-da-entrevista-com-ze-celso-martinez,492532.html>

TIAGO, Camila Barbosa. O uso dos viewpoints na construção de um espetáculo da Cia dos Atores. [acesso: 16/10/2013]

[http://www.nupea.fafcs.ufu.br/pdf/9eraea/relatos\\_pesquisa/comunicacao\\_rp\\_av\\_camila.pdf](http://www.nupea.fafcs.ufu.br/pdf/9eraea/relatos_pesquisa/comunicacao_rp_av_camila.pdf).

WALLERSTEIN, Immanuel. Vamos falar de pobreza? [acesso: 23/11/2013]

<http://www.cartacapital.com.br/politica/vamos-discutir-a-pobreza>.

DVD:

Espetáculo Bacantes – Teatro Oficina Uzyna Uzona [duração: 3:39:11]

Espetáculo Aquilo de que somos feitos – Lia Rodrigues Companhia de Danças  
[duração: 1:17:19]

Espetáculo Ensaio.Hamlet – Companhia dos Atores [duração: 2:03:57]

## 7. ANEXOS

### 7.1. ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM LIA RODRIGUES, AMÁLIA LIMA, FRANISCO THIAGO CAVALCANTI, GABRIELE FONSECA E LUANA BEZERRA – LIA RODRIGUES COMPANHIA DE DANÇAS – [04 de setembro de 2013]

1 – Quais foram os pressupostos que levaram à exposição do corpo nu em “Aquilo de que soumos feitos”?

Lia – Tem uma questão que é a necessidade. Acho que isso é o que eu mais penso...

Amália – A gente ensaiou o tempo todo com roupa. Tudo foi feito com roupa. A necessidade surgiu porque tinha muita forma acontecendo, muita minúcia acontecendo em relação ao tempo das formas. A gente tratava muito do tempo das formas. Um dia, acho que a ideia partiu de um dos bailarinos... de tirar a roupa, pra ser mais visível o movimento interno. Porque eu acho que era tanta minúcia em relação ao tempo, e da forma, que sem roupa ia aparecer mais.

Lia – Porque tem uma primeira parte que todo mundo fala. A primeira parte, que são aqueles corpos nus que fazem as formas, são quase umas esculturas vivas. A gente trabalhou essas esculturas de roupa. E aí, de repente, alguém disse: “vamos tentar sem roupa?” E aquilo se transformou. Aí, a gente disse: “Nossa! Agora a gente tá vendo o que é mesmo!” Não foi uma coisa a priori: “Vamos trabalhar o nu.” Foi uma coisa que se fez necessário, o que o trabalho foi pedindo. Por isso que eu acho que não teve nenhuma grande polêmica para as pessoas que estavam fazendo a criação... de ficar nu. Ninguém nem falava sobre isso. Foi: “então vamos? Então vamos!” Ninguém falou assim: “Ah... Não sei...”

Amália – A gente nem falou assim: “então vamos tirar a roupa para ver se era melhor.” A gente fazia muito de collant e cueca, só pra ver as minúcias. E era tão mais rico, que a gente decidiu tirar a roupa. Realmente, a gente tirou a roupa no dia das fotos. E aí, foi sem questão.

Lia – Não teve ninguém que colocou nenhuma questão.

2 – Qual o sentido (ou sentidos) da nudez na estruturação e apresentação do espetáculo?

Lia – Tornar visíveis coisas que não eram visíveis com a roupa. É muito simples. Mas, de repente, isso se tornou de outra forma, porque, por exemplo, na última parte das formas, que são aqueles corpos que se mostram, é diferente das formas. Têm as formas pra depois, mas ali é muito diferente das outras três formas... As outras são da natureza da escultura, e essa é de uma outra natureza: da exposição... mais humana... da carne crua, sem valor... Aí, é muito diferente uma coisa da outra... Eles se mostram mesmo. Você fica examinando o corpo de cada um... A gente fala muito das pessoas poderem se perder naquele tempo. Você olha aquele corpo, de repente aquele corpo se dessexualiza. Que tem uma coisa muito importante, porque é um trabalho que é sexual, mas não é... Você não sabe muito bem. Todas as partes estão expostas... sexo, ânus... Tudo é tratado da mesma forma, com roupa ou sem roupa.

Amália – Tá tudo ali. A postura é a mesma, com roupa ou sem roupa.

3 – Como foi o processo de criação do trabalho a partir da inserção da nudez?

Lia – Acho que as pessoas vinham sabendo que o trabalho comigo tinha isso. Ou comigo, ou com esse trabalho. E aí, ninguém falava nada. Mas eu tive uma menina que quis fazer audição pra companhia, e que foi conversar comigo que ela tinha problema de ficar nua. E falei assim: “então, não dá.” Porque não é uma questão pra mim. Aliás, eu acho engraçado isso ser uma questão. Desde quando nas artes se usa o nu? Isso não é nenhuma novidade. Desde Michelangelo, desde antes até... da Grécia... dos homens das cavernas... Então, eu não tô fazendo nada de radical, ou de novo. O que que é o novo, né? Pra mim, quando a gente tá fazendo um trabalho, eu não me pergunto se vai ter roupa, se vai ter música. A gente vai fazendo ele, e ele vai dizendo para gente: “Ah! Vamos experimentar isso?”

Amália – Mas a gente experimenta várias coisas: grito, choro, com roupa, sem roupa, com música, sem música.

Lia – Num dos trabalhos recentes – “Pororoca” (2009) –, um pouquinho antes da estréia, a gente já tava na França. Um ou dois dias antes, deu um problema com os figurinos. Sabe quando você tá meio desesperada, achando que o caminho não tava certo? Aí eu falei pros meninos... (imagina... é um trabalho que dispõem muito... tem que ficar de cabeça pra baixo, abraçado com o outro...): “Gente, vou fazer uma proposta pra vocês. Porque eu preciso saber se é isso. ‘Vamos ficar nu pra fazer esse trabalho?’” Mas era um trabalho que tinha que entrar na intimidade do outro. Houve aquele silêncio assim... Aí a gente disse: “vamos? Então, vamo!” Mas bastou um segundo pra eu ver que não era nada daquilo. Mas é nesse sentido que eu acho que é importante pra mim que a gente, como artista assim... que o trabalho possa ir tranquilamente. A gente, aqui, tá fazendo um trabalho novo, em que a gente fica nu. Eu nem fico, mas me sinto fazendo parte dele. Às vezes, eu até esqueço que a pessoa está pelada. Até a pessoa esquece que tá pelada. Às vezes, a gente fica conversando e a pessoa tá pelada.

Amália – A gente nunca começa por essa ordem: vamos tirar a roupa. Começa por outra ordem: da ideia, do trabalho mesmo físico, com roupa, com casaco, com tudo que tem direito. E, depois, a coisa vai... tirando os excessos.

Gabi – Não vira uma ideia, parece que faz parte... necessita daquilo.

Amália – Não é uma coisa extra.

Gabi – Como ela falou do “Pororoca”, a gente precisa saber se isso dá certo com roupa ou não.

Lia – Eu tô lembrando, olhando pra Gabi... não sei também se foi a estréia do Léo... que a gente fez uma performance com Tunga. E tinha rã (rã de verdade), objetos... E a gente ficou lá trabalhando, olhando as coisas que a gente ia inventa. E a gente viu que tinha que ter nu. Foi a sua primeira vez, né Gabi? E eu fiquei muito sem saber se ela ia topa. Léo também foi, né?

Amália – Léo foi, mas ele já tinha tirado a roupa antes. Se eu não me engano, no “Formas Breves”.

Lia – E aí, era uma superexposição mesmo, lá. Eu não ouvi nada dela. Eu me preocupei, porque talvez, ela é pequenininha (risos). E também fiquei preocupada com a família dela. O que eles iam achar. Porque talvez eles não tivessem muito contato com arte contemporânea.

Eu fiquei superpreocupada. O noivo dela: será que o noivo dela vai achar que tudo bem? Sabe como você fica preocupada em colocar? Porque eu também tenho uma relação afetiva com ela, grande. Eu fiquei preocupada, se seria causar problemas com a família dela. Mas eu não posso fazer nada, é trabalho. Ela só tem que me dizer não. Mas a preocupação foi só com ela, tá?!

4 – O que existia de diferente nessa família e com esse noivo para gerar essa preocupação?

Lia – Eu acho que é porque conheci a Gabi antes dela completar dezoito anos. A Gabi é aqui da Maré, então eu acho que (pode ser preconceito meu... a Gabi vai me falar) os pais dela, a avó, com quem ela morava, não tinham o hábito de ver este tipo de trabalho. Porque é uma realidade. Eu tô falando uma coisa que acontece mesmo. Por isso, eu estou aqui. Meu desejo é dialogar com as pessoas que não podem ter acesso à arte contemporânea. Então, eu tinha um cuidado especial de saber se isso ia causar uma indisposição na casa dela.

5 – E causou?

Gabi – Não. Eles foram assistir uma vez, só que eu não dancei. Foi na apresentação de todos os espetáculos, lá na outra casa. Ficaram super, assim, impressionados. Minha tia teve crises de riso. Ela ria sem parar. Mas eles não acharam uma coisa de outro mundo... assim, não acharam vulgar. Não passou isso pela cabeça em nenhum momento. E até o meu noivo também, quando ele foi assistir “Formas Breves”. Eu não dancei nua, mas outras pessoas dançaram. Aí, então, ele achou, assim, bem legal.

Lia – Eu achei isso maravilhoso! Isso me dá um entusiasmo! Porque eu acho que é uma questão de diálogo, uma questão de possibilidade de você falar. A gente apresentou aqui esse trabalho, e foi super legal! Mas me deu essa aflição. Mas eu só tive isso com a Gabi, com ninguém mais eu tive. Por que? Nem com esse menino eu tive.

Amália – A gente teve um trato especial no nordeste. Lembra? Quando a gente dançou no Crato?

Lia – Foi ótimo, não foi? A gente falava antes?

Amália – A gente falava antes. Em João Pessoa também. Porque eram cidades, assim, que não tem muito esse tipo de espetáculo. Não tem nudez, principalmente em dança. Não sei em teatro.

Lia – Tem na televisão.

Amália – Tem na televisão, tem na Playboy, tem em tudo que é canto, mas a relação com a cena é outra. E aí, Lia teve essa preocupação: de achar melhor conversar antes com o público do que ia acontecer, pra não ter motivos de riso.

Lia – Então, eu chegava antes e chamava os meninos: “gente, olha, tem um trabalho assim... eles vão ficar nus... vocês não vão escapar disso, tá?! Eles estão aqui vestidos, mas vai ficar todo mundo pelado. Mas é por causa disso, disso e disso...” E eu percebi que essa conversa inicial quebrava a possibilidade das pessoas ficarem no escurinho, anônimas, falando coisas. Deixava todo mundo mais assim, tranquilo. Até que tinha, mas melhorava muito. Mesmo aqui, na Maré, acho que eu falava antes.

Gabi – Falava.

Lia – Também por causa disso: “Encarnado” tem nu, “Formas Breves” tem nu. A gente dançou tudo aqui. “Encarnado” tem coisas com Ketchup, com tudo, você entende?

6 – Muda a relação entre espectador e artista quando altera-se a configuração do espaço?

Lia – Muda bastante. Muda, sim, sem dúvida!

Amália – A distância protege, né?

Lia – A distância dá uma protegida em ambos os lados.

Francisco – Acho que não tem muito tabu esse negócio da nudez. Desde que eu entrei na Companhia, eu nunca percebi algo de muito diferente do que é a nossa vida normal... de você pelado na frente de uma pessoa que você tem intimida, até de um amigo. Aqui na Companhia não tem muito essa relação, não tem a relação sexual do corpo. Dá uma segurança. Aqui, a gente convive toda dia, sete horas.

7 – E quando a exposição da nudez ocorre diante de pessoas estranhas, com quem você não tem essa intimidade?

Francisco – Eu penso que isso que a gente faz é cênico, é uma nudez cênica. Não é a nudez de outra ordem.

Lia – Pessoal, né?

8 – Existem vários tipos de nus?

Francisco – Totalmente!

Luana – Parece que não é o assunto. Eu não acho que a nudez da Companhia é uma ideia. A gente quer fazer aquela ideia. A gente viu que precisava ficar nu. Mas não é assim, não é de nudez que a gente tá falando, não é exatamente disso: eu quero mostrar meu corpo nu. Não. Tem uma ideia que a gente precisa passar. A gente pirou nessa ideia, e viu que... achou melhor fazer sem roupa.

9 – Sua família já assistiu seu trabalho?

Luana – Minha mãe já assistiu. Eu não vi nada diferente assim. Acho que esse próximo trabalho vai ser com meu pai, que nunca viu. Eu fico pensando, mas não me apavora a ideia. Eu acho que é mais uma vergonha dele comigo, de me ver. Tem um tabu. Na minha família tem um pouco. Mas, tipo, não tenho vontade de falar pra ele: “Oh, pai, só pra te avisar, tem nu”. Não, eu quero deixar, eu quero que ele venha e assista o meu trabalho, independente de qualquer coisa.

10 – Ao longo do processo de preparação dos bailarinos, foram utilizados referenciais teóricos como forma de embasamento e criação de caminhos para a exposição do corpo nu? Houve a referência e influência de outras linguagens e artistas na criação do trabalho, como por exemplo: Artes Visuais e Performance?

Lia – Ah! Muitas! A gente ficou um ano, ou mais?

Amália – Com “Aquilo”, dois anos.

Lia – Dois anos mergulhados no que a gente queria falar. Muitas imagens...

Amália – Muitos slogans, outdoors...

Lia – A gente tava trabalhando era na época da comemoração dos 500 anos de descoberta do Brasil. Então, esse foi... lembra? A gente começou a falar: “como é que tá hoje os brasileiros? Como é que é ser descoberto? O que tinha antes? O que que tá coberto? O que que tá descoberto?” Uma outra coisa era o início. Era um pouco depois dos movimentos de Seattle, do anticapitalismo. Aqueles movimentos... que começou no final da década de 1990. Tava todo mundo super assim, né? A gente tava. Parecido com hoje, um ressurgimento, digamos assim, de 68. E aí, isso foi muito inspirador. A gente trabalha na segunda parte toda com os slogans: “como é que as roupas colam, como os slogans colam no seu corpo?” A Primeira parte um corpo mais disponível pra você imaginar e, depois com a cultura toda assim... absorvida por esse corpo, com palavras de ordem, com um tipo de roupa, tipo de gesto que isso leva. Então, eu recebi muita inspiração de um monte de coisas.

11 – Então todas aquelas roupas são slogans?

Lia – Claro! E todos os gestos que a gente faz e todas as palavras que a gente usa. Então tem toda essa outra parte. Teve milhares de inspirações, né?

12 – Você citou uma série de acontecimentos que marcam a história recente. De que forma todos esses acontecimentos influenciaram na estrutura do espetáculo?

Lia – Me lembro que tinha uma tensão. Eu sou mais velha que os outros artistas. Quando eu era jovem... era na década de 70. Eu tenho 57 anos, né? Então, eu vivi isso. Eu peguei a rebarba de 68, né? Em 73, eu tinha 17 anos, sei lá. Eu vivi isso. Tinha a Ditadura. A gente ia na passeata, etc. Aí, eu trazia o desejo de falar sobre isso. E os meninos... Então, eu discutia com eles que achava que tinha uma passividade, mas que tava começando a ficar diferente. Que todas essas movimentações estavam acontecendo. E às vezes, eles me achavam cafona de tá falando dessas coisas dos anos 70. Então, eu tive que fazer uma viagem até eles, e fazer um novo acordo. Então, eu acho legal que esse trabalho é um acordo entre a minha juventude e a juventude das pessoas que fizeram na época. E a cada novo elenco, a gente dá uma mudada também. Tem uma hora que a gente faz um conjunto de slogans. A cada país que a gente vai, por exemplo, ele é totalmente modificado. Tem uma parte que tem que ser improvisada em cima do momento que a gente tá vivendo, do país que a gente tá, da língua. Por isso, talvez, a gente dance até hoje. Você pode imaginar um trabalho que, há 13 anos, é dançado? Sabe? Mais de 1000 vezes? E eu acho muito bacana! Ele tem alguma coisa nele que permanece vivo. Agora, por exemplo, a gente tá com uma experiência maravilhosa. Eu fiz uma adaptação desse trabalho para os jovens da nossa escola, aqui da Maré: Escola Livre de Dança da Maré.

E os jovens, quando chegaram, a gente fez um exercício de recriação desse trabalho. Meu Deus! Eles já pegaram esse trabalho, já transformaram, já é deles! Já tão dançando por aí. E fica tão atual! Ele é atualizado a cada momento. É tão bacana ver isso!

13 – E com esses alunos também há a exposição do corpo?

Lia – Não. A gente não faz nada dessa parte, porque tem menor de idade. A gente fez isso... eu só peguei a segunda parte. Mas quem sabe um dia.

Amália – Eles mesmos vão querer, eu acho.

Lia – Não vai ser legal, várias gerações? O trabalho puder sobreviver?!

14 – Outras referências?

Lia – Ai! Nossa! Tanta coisa. Eu lembro de Chomsky. Fazia parte do grupo de estudos que tinha aqui, com Roberto Pereira (um crítico de dança que faleceu), Sílvia Soter (que veio a ser minha dramaturga depois).

Amália – Tinha Antônio Damásio também.

Lia – A gente leu Antônio Damásio, toda parte desses neo-darwinistas. Eu tava lendo 1000 coisas nesse grupo de estudos. Meu Deus! Eu levava uma mala de livros. Pra mim foi uma descoberta o grupo de estudos. Eles me ajudaram a pensar o que eu fazia. Esse trabalho tem um monte de mãos aí dentro. Nossa! E os meninos, que a gente tavam fazendo junto... Nossa! A gente mergulhou nesse trabalho. Foi muito legal! E não é como agora. A gente tinha muito pouco lugar pra dançar. Não tinha dinheiro. O dinheiro era muito pouco. No programa de “Aquilo de que somos feitos” têm as contas que eu fazia de mágica, sabe? Como dona de casa.

Amália – A gente ganhava oitenta mil reais por ano ou cinquenta mil, se eu não me engano.

Lia – Para sete bailarinos, mais eu, mais todo o trabalho. Nem sei como a gente fazia. Não lembro isso. Graças a Deus! (risos). Nem eles, nem eu. Não sei. Era uma outra época. Não vou me preocupar com isso. Eu já sobrevivi. Tá bom, né? A gente dançava pouco. Eu consegui que a gente dançasse muito. Foi uma construção. Esse trabalho é um marco na minha vida e na vida da Companhia. Foi a partir desse trabalho, parece, que essa Companhia foi indo. Claro que o que veio antes... E a dedicação. Nada se faz sozinho, né? Quando começou a Companhia, erámos três, e sem dinheiro. Todos se dedicavam sem nada. Não existia. Então, toda essa dedicação inicial, da Denise, do Duda. Era eu, Denise e Duda.

15 – Referências artísticas?

Lia – Ah! Tem a Lygia Clark! Tem muito Lygia Clark! Porque, em 98, eu fui convidada para fazer a recriação, pela família, de obras de corpo da Lygia Clark, pra uma grande retrospectiva que teve. Eu conhecia Lygia Clark assim, de ler, né? Não era assim... eu não conhecia muito. A gente teve que mergulhar para reinventar aquilo tudo. Nossa! Foi o máximo! A gente fez essa performance no Paço Imperial. Depois disso também mudei. Uma

grande, grande influência desse trabalho, ou inspiração, sei lá... foi entrar no universo, não foi nem numa obra, foi no universo que Lygia Clark despertou em mim, sabe? Foi muito legal!

16 – Houve mais algum artistas?

Lia – Que eu me lembre... Eu não lembro outras coisas. Amália, você lembra?

Amália – Ele lembro de cenas, de presidiários, lembra disso?

Lia – Carandiru?

Amália – É. Tinha também aquelas pessoas assim, aqueles corpos assim.

Lia – Muitas imagens nos jornais. Isso mesmo.

17 – A linguagem da Performance influenciou o trabalho?

Lia – Naquela época não se falava nisso. Não tinha muito disso: “Ah! Eu sou performer!” Não tinha muito disso. Eu acho, quando a gente estuda História da Arte, tem a Performance, né? A Performance existe há séculos. Se você for pensar que, na Alemanha, o Oskar Schlemmer fazia Performance, né? A partir da década de 60... É claro que eu tava sabendo o que tava fazendo. Só que o meu background é da dança. Eu sou da dança. Sou influenciada pelo o que eu vi.

18 – As aparições dos corpos nus em sequências (individual, dupla, trio etc) receberam tratamentos diferenciados, além de nome/títulos/temas?

Lia – Esses corpos a gente fazia separados. Mas a gente não sabia em que ordem que seria. A gente nunca pensou sobre isso. Tanto é que tem um solo, um duo, um trio e todos. A gente foi fazendo separado e, depois, a gente via qual que ficava melhor. Pra tudo que a gente faz na dança, tem apelido. Tem um que se chama Ananias, tem os homens, o homem, a fila. Têm esses nomes pra facilitar. São códigos pra facilitar. Pra ser mais rápido na hora do ensaio.

19 – Quais foram as percepções em relação às reações dos espectadores diante da nudez dos artistas? Houve alguma situação na qual algum espectador (ou espectadores) reagiu de forma surpreendente e interferiu na dinâmica do espetáculo?

Lia – Amália fez a criação. A Amália esteve em todos os espetáculos. Então, ela tem nela, no corpo dela, a experiência de todos os espetáculos. Eu também estou em todos, mas teve alguns em que eu não estive. Ela talvez seja uma pessoa pra falar melhor sobre isso, com maior propriedade. Ela tem isso no corpo dela. É um trabalho que a gente adaptou pra tantos lugares: shopping center...

Amália – Com milhões de elencos. De elencos e de lugares diferentes.

Lia – Chão de cimento, chão de carpete, numa escola não sei onde, num lugar abandonado, num restaurante, nos teatros pela Europa inteira. Europa e Estados Unidos. A gente dançou

numa galeria de arte louquíssima. Então, a gente já fez mil coisas interessantes com esse trabalho.

Amália – Eu tô pensando a sua pergunta. Porque têm muitas diversidades de reação. Parece que não tem. Parece que é sempre o mesmo tipo de acolhimento. Tem uma emoção muito grande. Não têm grandes comentários. Tem sempre a questão do nu: Por que o nu? É a mesma resposta que a gente te deu: é pela necessidade.

Lia – A gente teve uma experiência muito engraçada. Não foi aqui, foi nos Estados Unidos. A pessoa resolveu tirar a roupa.

Amália – Ela já chegou nua para assistir ao espetáculo.

Lia – E aí, era uma pessoa bem gordinha.

Amália – Ela era obesa... obesa!

Lia – E aí, a menina chegou pra nós e disse: Lia, tem uma pessoa pelada. O que a gente faz?” Eu disse: “Deixa ela.” Aí ela ficou lá vendo. Quando acabou, tinha uma conversa. Aí ela se vestiu. E aí, falei: “Mas por que?” Ela disse: “Porque eu queria. Todos mundo ia ficar pelado, eu também queria ficar.”

Amália – O mais interessante dessa experiência é que, se por acaso há algum constrangimento da platéia em ver a gente nu, nesse dia, ela constrangeu a gente. A gente entrou muito nervoso para fazer o espetáculo. Foi demais dançar com uma pessoa nua assistindo!

Lia – E nos Estados Unidos, um lugar muito conservador.

Amália – E em Minneapolis, que era menos vinte e sete graus a temperatura. Mas o teatro era quente.

20 – Como foi essa experiência para vocês?

Amália – Foi uma novidade. O nosso nu era em prol do trabalho. O dela a gente não sabia porque. Era de livre e espontânea vontade. Era pessoal. O nosso não. Eu não estava nua para alguém. Eu estava nua para a ideia do trabalho. E ela estava nua pra gente. Pra assistir o trabalho. Foi muito estranho!

21 – Vocês ficaram com medo de alguma reação?

Amália – A gente não ficou com medo. Foi estranhíssimo! Deu vontade de rir. Deu um certo nervoso em ver uma pessoa nua o tempo todo, assistindo a gente.

Lia – Eu também tenho uma sensação quando estou com eles. É que parece que eu tenho que estar lá para protegê-los. Eu sinto isso. Qualquer coisa que acontece, eu pulo na pessoa, em qualquer pessoa, e fico gritando, sei lá. Quando eu tô lá, eu fico ciente de quando vai acontecer. Se alguém tentar alguma coisa, eu vou salvar todo mundo.

22 – Algum outro episódio?

Lia – Na estréia, quando o menino fica nu, teve um cara que foi atrás dele para olhar. Eu falei para não ir.

Amália – Mas nada demais.

Lia – Umas pessoas que não querem sair do lugar. Eu paro tudo, saio do meu lugar. Porque eu faço a luz. Eu digo: “Se vocês não saírem a gente não pode fazer. Vem pra cá. Vai pra lá.” Eu fico muito à vontade, como se estivesse em casa. Esse trabalho é como se eu estivesse na minha casa. Tantas vezes que a gente fez, que eu me sinto assim com o público, falando como se fosse uma família.

Francisco – Eu fiz poucas vezes esse espetáculo. Mas quando eu estava, aconteceu de muitas pessoas saírem. Sabe? As três vezes que eu fiz, as pessoas se incomodaram. Existe um certo pudor quando vê que tem a coisa do nu, quando vê que não é um espaço convencional, quando vê que não tem aquela caixa preta e o público tá perto da gente. Acho que, em São Paulo, umas três pessoas de mais idade se sentiram incomodadas por várias questões. Talvez pelo pudor por conta da nudez, talvez pelo desconforto da sala. A gente sempre oferece uma cadeira para quem precisa sentar. Mas, mesmo assim, as pessoas se incomodam quando não tem aquele lugar para ela ficar protegida. E eu acho que em São Paulo também aconteceu de alguns jovens saírem. A gente fica misturado entre as pessoas. A gente fica meio camuflado entre as pessoas. E aí, tinha essa reação. Eu presenciei.

Lia – Eles têm muito cuidado com o público. Eu acho que essa experiência na Maré nos deixou muito essa visão: o quanto é importante as pessoas não se sentirem distanciadas, mas sentirem que fazem parte. Isso não vai tirar a força do seu trabalho. É uma forma das pessoas se sentirem em casa.

23 – Qual o objetivo em transportar o público para dentro do trabalho?

Lia – No caso desse trabalho é necessário ter essa experiência. Não é possível ter essa experiência no palco italiano. Pra você ter a totalidade da experiência, que essa proposta tá oferecendo, é necessário estar próximo. Em “Aquilo de que somos feitos” a gente partiu se ia ser assim... foi necessário ser assim.

Amália – A gente pensou muito tempo qual seria o limite. Se teria limite ou não de distância.

Lia – A gente não teve a experiência. A experiência foi na estréia.

24 – E sobre a relação da nudez na cena e na vida?

Amália – O fato de trabalhar muitas vezes com a nudez em alguns espetáculos não me facilitou em nada a questão do meu nu pessoalmente. Eu não chego na minha família e fico nua para os meus irmãos e para o meu pai só porque eles já me viram nua em cena.

25 – E por que não?

Amália – Porque não fui criada pra ficar andando nua na sala, ou de cabeça pra baixo, dando cambalhota com meu pai, tomando café nua. Isso continua sendo um lugar cênico, entende? Eu não sei se minha experiência cênica com a nudez não transforma em nada a minha relação pessoal com a nudez. Eu acho que minha nudez particular tem muito haver com a minha intimidade. A minha intimidade é igual a um segredo, a uma fala que a gente quer conversar com um amigo. Não é uma coisa que eu acho que é pra todo mundo. É lógico que eu fui educada assim. Pra mim ter uma roupa... eu gosto dessa parte de ter roupa, de não estar pra todo mundo nua. Faz parte. Igual a uma conversa, quando tô afim de conversar com uma pessoa e tô afim de conversar com outra.

Francisco – A primeira vez que assisti “Aquilo de que somos feitos”, antes de entrar na Companhia, eu tive um sentimento muito grande de pertencimento. Eu vi aquelas pessoas peladas e, depois, tem o segundo momento que todo mundo levanta a bandeira meio da ordem do revolucionário: “Vamos mudar, vamos revolucionar!” E eu quis muito. Eu tive esse sentimento de pertencimento. E também já tinha essa visão: o desejo de me sentir livre de certas amarras, de certas convenções. Eu acho que no espaço de trabalho da Lia eu podia me inserir dentro disso. Eu, enquanto intérprete, tenho esse sentimento muito grande de ir contra um certo padrão, ir contra uma certa convenção de que a gente tá impregnado. A gente tem uma cultura muito forte. Eu sou do nordeste. Minha família é toda religiosa. Minha família tem essa coisa da religião muito arraigada. Não só minha família, mas os vizinhos, as pessoas da comunidade onde minha família vive. Então, poder ir contra esse fluxo, que seria natural, de ter certo pudor com meu corpo, é liberdade, sabe?

ENTREVISTA COM CLARISSA REGO – LIA RODRIGUES COMPANHIA DE DANÇAS  
[10 de outubro de 2013]

1 – Gostaria que falasse sobre sua trajetória na Cia. Lia Rodrigues de Dança.

Clarissa – Em 2007, fui ao Rio de Janeiro (eu morava em Natal) a passeio, mas aproveitei os dias que estava lá para conhecer alguns lugares onde eu pudesse fazer aulas ou ver o trabalho de alguns artistas da dança contemporânea carioca. Conheci uma bailarina que estava fazendo um tipo de estágio voluntário na Lia Rodrigues Companhia de Danças (acompanhando o trabalho do grupo) e ela me convidou para fazer uma aula com o pessoal. Eu não conhecia o grupo. Fui lá dois dias, fiz as aulas, mas não cheguei a ter contato com todos os integrantes da Cia., nem com a própria Lia Rodrigues, porque eles estavam fora do país, fazendo um trabalho. Fiquei interessada em saber mais sobre o grupo e o trabalho que eles faziam e, a partir de então, comecei a fazer algumas pesquisas na internet.

2 – Como foram os testes para ingressar na Cia.?

Clarissa – Na ocasião em que eu entrei na Companhia a primeira seleção aconteceu a partir do envio de currículo e carta de motivação. Feita esta seleção, os escolhidos passaram duas semanas fazendo aulas de balé, experimentando materiais do repertório da Cia., se apresentando e apresentando seus trabalhos, ocasião em que eram avaliados pela direção e pelo grupo de bailarinos da Cia. e também conheciam um pouco mais da dinâmica do grupo. Eram mais de 100 pessoas. Passadas as duas semanas, houve um intervalo de 1 mês até sair o resultado dessa segunda seleção, em que os escolhidos voltariam para mais um mês de experiência na Cia, quando então seriam escolhidos os novos integrantes. Decorrido esse mês, sete artistas permaneceram para compor o grupo, formado por onze pessoas.

3 – Já tinha ciência da nudez nos trabalhos da Lia Rodrigues?

Clarissa – Sim.

4 – O que é a nudez em trabalho artístico?

Clarissa – Considerando a dança contemporânea, que é o “lugar” de minha experiência, eu não entendo a nudez como um elemento apartado do trabalho artístico, como uma informação a mais ou especial. Nas experiências pelas quais eu passei ela existia tão dentro trabalho, havia surgido de maneira tão natural durante o processo criativo que não chegava a configurar um marco ou uma exceção dentre os outros elementos que compunham a criação. Na dança contemporânea o bailarino tem o seu próprio corpo como matéria dessa arte – um corpo com suas particularidades, aptidões e limitações –, não havendo a necessidade de obediência a preceitos e técnicas específicas. Trata-se não somente de um vocabulário de gestos ou formas, mas da consciência e ações de um sujeito no mundo.

5 – Como foi lidar com a questão da nudez no espetáculo “Aquilo de que somos feitos”?

Clarissa – Eu não participei do processo de criação do trabalho, que ocorreu no ano 2000. Participei de uma remontagem, oito anos depois, onde essa questão já estava dada. O trabalho já existia e a nudez fazia parte dele. Então o nosso trabalho foi mais o de encontrarmos caminhos que favorecessem a nossa existência naquela peça e que lhe reatualizassem os sentidos, tantos anos depois.

6 – Para você, quais os sentidos da exposição da nudez em “Aquilo de que somos feitos”?

O trabalho tem a ver com descobrir; manifestar; revelar; dar a conhecer; tornar-se claro; aparecer à vista... nisso, a nudez está incluída, mas ela não resume o trabalho. O trabalho é composto de duas partes: na primeira parte eu vejo a carne, corpos se transformando num tempo quase suspenso, revelando formas inesperadas, que muitas vezes nem se assemelham a um corpo humano; na segunda parte surge um corpo político, através de nomes de marcas famosas, de países envolvidos em guerras, de governantes, celebridades... vozes que bradam e que compondo-se com uma movimentação vigorosa, criam outro ambiente. Para mim, “Aquilo de que somos feitos” não foi elaborado de maneira a ser literal, mas para produzir afetos, de modo a abrir possibilidades para que cada um possa construir suas próprias interpretações, fazer as conexões que forem possíveis... para que cada um seja atravessado ou atingido da maneira que permitir, que desejar, que veja o que quiser ver.

7 – Ao longo da sua participação no espetáculo, você percebeu alguma questão, dificuldade ou objeção por parte dos outros bailarinos?

Clarissa – Não. Todos já conheciam o trabalho antes de chegarem a fazê-lo e havia uma partitura física complexa, que demandava muito mais atenção e preocupação do que o fato da nudez.

8 – Houve um processo de preparação dos bailarinos, no que diz respeito ao corpo e à nudez, no período de ensaio do espetáculo, como referências bibliográficas, de artistas, ou a realização de práticas/exercícios?

Clarissa – Quanto à nudez não houve nenhuma preparação específica, a não ser ensaiarmos algumas vezes sem roupa para percebermos a qualidade de atrito dos corpos entre si e dos corpos no chão. Havia mais uma atualização de temas para a segunda parte, que com o passar do tempo poderia perder alguns sentidos. Então todos contribuía com novos nomes, questões políticas, nomes de marcas, líderes, ídolos, músicas... Quando mudávamos de cidade ou país essas atualizações também aconteciam. Sobre alguma preparação física específica, não havia modificações no trabalho rotineiro do grupo em ocasião da apresentação do espetáculo. A preparação era a que considerávamos necessária para estarmos dispostos e disponíveis para nos movimentarmos, para atuarmos, e não porque ficaríamos nus.

9 – Você necessitou de algum tipo de processo pessoal para preparar-se física e psicologicamente para atuar no espetáculo?

Clarissa – Não.

10 – Qual a sua percepção sobre a relação dos bailarinos em relação à nudez no cotidiano do grupo?

Clarissa – Para mim havia uma relação extremamente natural. Frequentemente tínhamos que dividir espaços pequenos em muitos locais de apresentações, camarins, banheiros... então estávamos acostumados uns com os outros.

11 – Qual a sua percepção em relação à recepção dos espectadores sobre o espetáculo?

Mais ou menos parecida em todos os lugares onde me apresentei. O começo sempre causava um certo estranhamento. As pessoas ficavam geralmente um pouco desorientadas, sem saber como se movimentar no espaço, já que não havia separação entre palco e plateia, nem cenários ou cadeiras. Quando aparecia a primeira pessoa nua, que se dirigia ao público e os organizava em determinada posição, chegando muito perto e conversando com eles, havia um certo desconforto, um pouco de desorientação, risadas... Como as duas partes do trabalho são relativamente longas, cada uma com pelo menos meia hora (variando a cada apresentação), o público tinha um tempo para se acostumar, para conviver com as dinâmicas do trabalho, o que fazia com que eles fossem se sentindo mais confortáveis, inclusive com os corpos nus... Aos poucos o trabalho ia criando um ambiente de incitação, contágio, agitação, se transformando e, normalmente, ao final, as pessoas estavam muito envolvidas e grande parte delas emocionadas, inclusive indo às lágrimas.

12 – Como foi a experiência de ter o público tão próximo?

Foi uma experiência nova, bastante diferente de tudo o que eu já havia vivido. Ao mesmo tempo que causava uma certa insegurança, por estarmos sendo observados tão de perto, eu sentia que as trocas eram muito mais rápidas, tínhamos respostas o tempo todo, o que tornava a performance mais intensa. Inclusive havia momentos em que acontecia algum tipo de contato físico com a platéia, esbarrávamos neles... e haviam várias respostas: tinha gente que saía logo de perto, tinha gente que ficava petrificado, não se movia... tinham aqueles que pegavam nos cabelos, que protegiam de um pé de alguém que não visse que estávamos embaixo...

13 – Em algum das apresentações houve alguma situação na qual algum espectador tenha reagido de forma surpreendente a ponto de interferir na dinâmica do trabalho?

Ao ponto de interferir na dinâmica do trabalho eu acho que não. Mas existem algumas histórias que os mais antigos no grupo contam, como a de uma mulher no Canadá (dizem que ela era grande e gorda) que já entrou na sala de espetáculos nua, segurando a sua almofadinha para quando fosse se sentar e assistir a apresentação. E isso em pleno inverno! Pelo que sei o elenco foi informado e houve uma certa tensão antes de entrarem em cena, mas tudo correu tranquilamente.

## ENTREVISTA COM MARCELO OLINTO – COMPANHIA DOS ATORES.

[28 de outubro de 2013]

1 – Como foi o processo para a configuração da cena de confronto entre os personagens entre os personagens Hamlet, Guildenstern e Rosencrantz?

Marcelo – O “Hamlet” foi um processo muito rico de criação. Foi muito rico, muito particular pela disponibilidade dos artistas envolvidos, pela proposta de pegar um texto clássico, um alicerce da dramaturgia do teatro. Aí, pegamos esse texto que, bem ou mal, todo mundo tem no imaginário, no inconsciente, sem, necessariamente, conhecer a obra. Como acontece com a maioria. Então, nós nos debruçamos sobre a obra pra tirar dela toda a humanidade possível. É como se a gente tivesse fazendo uma autópsia dessa obra e desses personagens. E aí, com isso, a gente mergulhou neles. Ao mergulharmos nele, a gente fez, durante o processo de trabalho... a gente foi dissecando os atos. Lemos a obra inteira e, depois, fomos dissecando o primeiro, segundo, terceiro, quarto e quinto. Na dissecação desses personagens, fomos entendendo o que era mais importante nesses atos. O que era realmente a essência deles. O que precisamos contar desse ato. Que personagens precisam realmente existir nesse ato. Com isso, a gente foi chegando nesses alicerces. Um dos alicerces foi a cena de Guildenstern e Rosencrantz. E num workshop, porque a gente sempre tinha que apresentar workshops das cenas. A Bel Garcia veio com essa ideia desse confronto deles. E era um jogo. Enquanto ela fosse falando, enquanto o personagem Hamlet fosse falando, os personagens Guildenstern e Rosencrantz copiavam, que nem o jogo do siga o seu mestre, ou o macaco mandou. A gente tinha que copiar o que ele tava fazendo, enquanto a gente fazia a cena. Então, na verdade, a gente copiava fisicamente as atitudes de Hamlet, copiava as ações de Hamlet, falando o texto. Então, a gente tinha uma ação física e uma ação verbal. Então, enquanto essa brincadeira, esse jogo, esse workshop da Bel Garcia era isso. Ela ia tirando as roupas e a gente copiava ela. E aí a gente tava ficando sem roupa e ela continuava de roupa. Ela tava com uma roupa embaixo da outra. Ela tinha três calças, quatro camisas, tinha mais o casaco. E a gente só percebeu isso durante, né? Ela tirou uma, tirou duas, tirou três, e a gente sem, né? E aí a proposta era: “vamos até o fim.” E esse era o workshop. E esse workshop ficou. Aliás, como foi construída a dramaturgia da peça Hamlet... foi construída através dos workshops dos atores. Os workshops compunham essa dramaturgia.

2 – Qual o foi tempo de duração do processo de criação do espetáculo?

Marcelo – Quatro meses.

3 – Como foi a sua relação com o jogo proposto pela atriz Bel Garcia?

Olinto – Eu absorvi no sentido de estar fazendo parte do workshop dela, de estar no jogo. Eu fui convidado a esse jogo, e eu tinha que participar desse jogo. E esse jogo foi me levando para uma situação na qual eu não podia retroceder, porque era o amigo dele, que tinha feito faculdade com ele. A princípio, eu estou ali para levar as informações para o rei e a rainha que estão achando ele estranho. Ao mesmo tempo, a minha colega de cena propôs esse jogo. E eu estou ali para seguir ela. Então... eu detestei! Não tenho problemas com a nudez, não tenho problemas com o meu corpo. Isso não é uma questão para mim. Eu, necessariamente, não

tenho vontade de viver isso em cena. Eu nunca tinha ficado nu em cena. Fiquei nessa primeira vez. E isso foi curioso também, porque a dramaturgia foi composta pelos workshops. Essa dramaturgia foi composta pelo workshop da Isabel. E eu não queria ficar nu. Uma coisa é no ensaio, com meus parceiros de processo. Mas eu não queria ficar em cena. Não era uma coisa confortável. E aí, teve a votação e eu perdi. Só eu não queria, todos achavam ótimo. É muito louco, porque ficar nu em cena não é confortável. Acredito que deva ter muita gente que deve ficar confortável, mas não é confortável. A gente não anda nu na rua. Não é uma coisa que é socialmente absorvida, salvo criancinhas tomando banho de mangueira no verão. Ninguém fica nu na rua.

4 – Mas a nudez não tem lugar nem na cena?

Olinto – Nem na cena, nem nas festas, nem no jantar, nem no almoço. Você não almoça nu. Você não vai pra praia nu. Você não vai pro parque nu. Você não vive nu. Você não vai pra aula nu. Então, não é um código socialmente aceito. Pelos menos não aqui no Brasil. Mesmo que as pessoas andem seminuas.

## ENTREVISTA COM BEL GARCIAL – COMPANHIA DOS ATORES

[28 de outubro de 2013]

1 – Como surgiu a ideia de configuração da cena, na qual há o confronto entre os personagens?

Bel – O Enrique tinha recém voltado de NY, onde estudou com a Anne Bogart o seu método de improvisação composto por viewpoints e composições. A ideia do jogo era então bem presente e o processo totalmente colaborativo. A todos os atores foi pedido o seguinte: “Se você pudesse expor alguém, como faria para ele fazer alguma coisa que ele não quer?” O tema era a chegada dos amigos do príncipe. Então, imaginei um jogo simples e falei pra eles que tudo o que eu fizesse eles tinham que copiar. Aí fui tirando umas peças de roupa, só que eu tinha previamente vestido várias roupas sobrepostas. Assim, no final do exercício, eles estavam nus e o príncipe vestido.

2 – Qual a importância do corpo e da nudez na estruturação e apresentação da cena?

Bel - Tem a ver com a revelação dos personagens, literalmente.

3 – Como foi a relação dos atores com o processo de exposição do corpo?

Bel – Um dos atores não ficava muito a vontade com a exposição, daí surgiu a ideia.

4 – Quais são as reflexões acerca da nudez na cena contemporânea?

Bel – Ela deve estar a serviço da cena e não ser um artifício para chocar a platéia.