

RODRIGO GARCÍA- BREVE APROXIMAÇÃO DE SEU PROCESSO CRIATIVO EM *RIDICOLO*

Jacqueline Pinzon¹

Marta Isaacsson²

De modo geral, a literatura sobre as artes cênicas apresenta farto material sobre o processo de criação do ator e a arte da atuação. Em contrapartida, os registros acerca do processo de criação do encenador são vistos em número menor dentro do universo dos estudos teatrais. Não se pretende deter-se nas razões que fazem com que tal fenômeno exista, limita-se a constatar o fato e, de algum modo, contribuir através desta breve reflexão com a discussão acerca do tema. Neste sentido, aborda-se a prática de Rodrigo García, dramaturgo e encenador argentino de renome internacional que se encontra radicado na Espanha a mais de trinta anos. A análise toma como objeto de estudo o processo de criação de *A Un Certo Punto de La Vita Dovresti Impegnarti Seriamente e Smettere di Fare IL Ridicolo* (2007), ou de maneira mais sintética, *Ridicolo*³, dramaturgia e cena de Rodrigo García.

A perspectiva deste artigo enfoca suas metodologias de ensaio e de criação de texto e cena neste específico espetáculo, os quais foram construídos de modo improvisacional juntamente com sua equipe de trabalho. Para isso, são utilizadas declarações do encenador bem como de entrevistas realizadas junto ao elenco do espetáculo,

No entanto, antes de adentrar nas questões relativas ao processo de criação de García, parece oportuno recuperar, de forma breve, sua trajetória artística.

Rodrigo García

Minha obra costuma ser chamada de violenta, no entanto eu não concordo. A violência está nas ruas, na política, em países inteiros que a sofrem. Eu só me expresso usando minhas

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

³ Rodrigo García e seu espetáculo *Ridicolo*, foram matéria de investigação no projeto de Mestrado de Jacqueline Pinzon, - Montagem Revelada, - sob orientação da Professora Doutora Marta Isaacsson e junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, no período de 2009 a 2011. Deste modo, a maioria dos documentos aqui apresentados foram recolhidos durante o processo de constituição da citada dissertação de mestrado.

ferramentas, às vezes as mesmas são duras, mas nunca tanto como a vida. Assinalar a violência - o que é diferente de ser violento - é mais importante do que ocultá-la. Assinalando a violência podemos fazer algo, reformulamos coisas. Escondendo-a, não lhe damos o valor que tem, ocultar a violência é pessimismo, assinalá-la creio que é algo positivo. (García, 2009).⁴

Argentino radicado na Espanha a partir dos anos oitenta, Rodrigo García é conhecido como um diretor de montagens polêmicas e de acidez exacerbada, as quais não economizam na crueza de suas imagens. García iniciou sua carreira artística em terras espanholas, no chamado circuito de teatros alternativos de Madri e, a partir dos anos noventa, passa a fazer parte do circuito de festivais europeus, iniciando assim uma carreira internacional. Hoje, o artista argentino é considerado o mais importante diretor do teatro espanhol atual e dramaturgo reconhecido em todo o mundo⁵. Seus textos recebem ampla divulgação e tradução em vários países, sendo montados por companhias de teatro na Espanha, França, Suíça, Itália, Argentina e Chile.

Como encenador, o artista é responsável por encenações ousadas de cunho iconoclasta, as quais problematizam os valores éticos, com ênfase crítica nas relações de poder e na organização social e política. Suas montagens mesclam diferentes expressões, tais como a dança, a música, as mídias e a *performance art*, e nestas, a violência submete e expõe corpos humanos e animais, criando passagens imagéticas de forte impacto,

Eu faço um trabalho poético. Que eu me sirva das coisas populares, da merda, isto é outra coisa. Acontece que estes temas estão em minha obra, a política, a crítica a sociedade de consumo. Mas não gosto que reduzam minhas peças a estes temas. Existem muitos níveis de leitura em minha obra. Todos meus trabalhos são sobre o amor. Acontece que eu me expresso de uma maneira muito dura, mas no fundo falo do amor⁶ (García, 2002).

No momento de sua juventude passada na Argentina, o diretor confessa ter formado seu gosto pelo teatro, mas nunca ter incursionado na cena como criador. Neste

⁴ Original em espanhol. Tradução livre das autoras.

⁵ A obra de García está bastante coberta desde o ano de 2001 na França, através da editora Solitaires Intempestifs. Em 2010, sua dramaturgia completa foi publicada na Espanha pela editora Uña Rota.

⁶ Original em espanhol. Tradução livre das autoras.

período o jovem García assiste e se deixa influenciar por montagens de autores tais como Samuel Beckett, Fernando Arrabal, Eduardo Pavlovsky, Harold Pinter e o encenador Tadeusz Kantor.

A cena espanhola durante o regime de Francisco Franco (1939-1976), pautou-se pela tradição e pela encenação dos clássicos do idioma espanhol, bem como pelo pequeno apoio as artes e pela marca do isolacionismo em relação ao restante do continente europeu.

Nos anos de abertura política espanhola, em meados da década de oitenta, passaram a surgir no país alguns jovens artistas que apresentavam uma cena de experimentação e arriscavam uma dramaturgia que refutava os cânones clássicos. É neste panorama de renovação que Rodrigo García aporta na Espanha em 1986, tendo então vinte e dois anos.

Todo o meu trabalho profissional se desenvolve na Espanha. Eu na Argentina tinha uma paixão pelo teatro, mas como espectador. Eu sonhava algumas vezes em dedicar-me ao teatro, tinha essa inquietação, mas não fiz nada como profissional [...] Ter vivido metade de minha vida na Argentina e a outra metade na Espanha, claro que isto influencia em minha obra (García, 2008:177).⁷

Vivendo em Madri e adaptando-se ao novo país, o jovem recémchegado encontrou um teatro de caráter alternativo e de crítica social que igualmente não se preocupava com a perspectiva da dramática e optava pela valorização dos elementos da performance. Compunham esta experiência artistas como Angélica Liddel, Óskar Gómez, Carlos Marquerie e a estes se juntou García. Como resultado, em 1986 Rodrigo García funda sua própria companhia “La Carnicería Teatro”⁸ localizada inicialmente no teatro Cuarta Pared, em Madri. Na nova sede, García passa a escrever e montar seus próprios textos contando com a colaboração das improvisações do grupo de atores.

“La Carnicería” tornou-se conhecido ao longo dos anos, como um grupo que se pautava pelo impacto visual, e por montagens de cunho iconoclasta as quais punham em dúvida comportamentos usuais, valores éticos e morais, bem como as instituições que caracterizavam a sociedade espanhola de então.

⁷ Original em espanhol. Tradução livre das autoras.

⁸ Açogue ou casa de carnes. Assim, Carnicería Teatro pode referir-se tanto ao Teatro de Açogue ou Teatro da Carnificina.

Para fazer frente às poucas verbas da fase inicial, “La Carnicería” investiu numa estética sem grandes cenários, na forma de monólogos escritos por García, vistos num palco onde constavam apenas objetos estrategicamente colocados e atores vestidos casualmente, os quais falavam diretamente ao público com histórias de aparência autobiográfica.

No [teatro] Pradillo⁹ me encontrei com pessoas que vinham da dança contemporânea e da performance, onde eu percebia que os corpos expressavam coisas mais abstratas, que não eram possíveis de se alcançar com a literatura [...] Paralelamente me converti em um extraordinário público de artes plásticas. Comecei a ir à Documenta de Kassel e à Bienal de Veneza [...] [onde] um artista fazia coisas com multimídia, outro com barro, outro com plantas e outro com som e alto-falantes. Eu via uma liberdade expressiva enorme [...] ¹⁰ (García, 2010).

Nestas montagens, La Carnicería combinava modos conflitivos da atuação em relação aos demais elementos da cena, aliados ao humor e à violência casual, os quais obtinham um efeito inquietante dentro de uma perspectiva próxima da *performance art*.

A partir dos anos 2000 García apresenta montagens como *Aftersun* (2000), *Compré Una Pala En Ikea Para Cavar Mi Tumba* (2002), *La História de Ronald MacDonalds* (2002) e *Jardinería Humana* (2003), espetáculos ainda mais críticos e corrosivos, os quais terminariam por estabelecer as bases para o que se tornaria o “estilo” Rodrigo García.

No entanto, foi em território francês que o caminho internacional de Rodrigo García realmente se consolidou. Assim, o artista passou a receber ajuda francesa sistemática para estrear em festivais ou eventos naquele país, integrando a rede de festivais franceses, com destaque para o Festival de Avignon, onde normalmente seu trabalho se faz presente, juntamente com outros encenadores de prestígio com Jan Lauwers, Guy Cassiers e Jan Fabre (Orozco, 2009: 52). É importante observar, que a partir do período francês La Carnicería Teatro passa a se chamar Rodrigo García - Carnicería Teatro, deixando de ser uma companhia com elenco fixo, mas tornando-se uma equipe a qual poderia variar a cada montagem.

⁹Pequeno teatro do circuito alternativo da cidade de Madrid, conhecido por suas experimentações em dança, *performance art* e teatro.

¹⁰ Fala original em espanhol, a qual cito aqui em minha tradução livre.

[La Carnicería] como grupo não existiu nunca, por que nunca me interessou ter uma equipe fixa de trabalho. Eu já havia visto como funcionam os grupos permanentes, às vezes tem suas coisas boas, que são as pessoas que compartilham um projeto, mas pode ter também muitas limitações. Você sempre tem que estar criando para os mesmos atores, são muitas condições prévias, eu sempre quis trabalhar completamente livre (García, 2008:175).¹¹

A Produção do Espetáculo *Ridicolo*

Ridicolo é uma coprodução ítalo-suíça da qual participaram as seguintes instituições patrocinadoras: Studio Laboratorio Nove e Teatro Della Limonaia em Florença, Itália, e Teatro Saint Gervais em Genebra, na Suíça. O espetáculo estreou no ano de 2007 no Festival Intercity, em Florença, e depois cumpriu temporada no Teatro Saint Gervais, e também participou do Festival de Liubliana, na Eslovênia.

García foi convidado a fazer o espetáculo pelo Laboratorio Nove, instituição italiana de ensino das artes que respondia pela produção executiva do espetáculo. *Ridicolo* faz parte do período de carreira internacional de García, no qual ele já não trabalhava mais com um grupo fixo. Para o elenco, foram chamados o ator e diretor italiano Luca Camilletti, amigo pessoal de García há mais de vinte anos, além de Agnés Mateus e Jorge Horno, atores espanhóis com os quais o diretor já havia trabalhado no espetáculo *Aproximación a la Idea de Desconfianza* (2006),

[García] dirige os atores no momento em que escolhe as pessoas que vão trabalhar com ele, e é este fato que vai determinar a obra. [Ele] conhece a pessoa [que convidou] o bastante e sabe como ela lida com a cena e [como é] seu trabalho como ator: forma, estilo, qualidade técnica, corpo, o que lhe incomoda, sua experiência. Rodrigo não procura mudar as pessoas dirigindo-as, ele as toma pelo que são [...] Eu também vi obras de Rodrigo onde as pessoas na cena não eram atores de profissão, mas foram escolhidos pela sua compleição física ou por algum saber específico. Tudo depende de seu projeto artístico e do que [García] está querendo naquele momento (Camilletti, 2011).¹²

¹¹ Original em espanhol. Tradução livre das autoras.

¹² Original em espanhol. Tradução livre das autoras.

A Cena em *Ridicolo*

Ridicolo apresenta uma configuração visual na qual diferentes artefatos estão distribuídos pelo espaço cênico sem necessariamente criarem um contexto lógico. Assim, se espalham pelo palco objetos como um colchão disposto no chão, duas mesas de diferentes tamanhos, dois, microfones com pedestais, e uma série de pequenos objetos de uso cotidiano como um *mixer*, uma samambaia suspensa, um aquário, uma serra elétrica, entre outros. O encenador inicia o espetáculo expondo no palco tais elementos a serem usados no percurso da encenação, a estes vão se somando outros itens à cena, de maneira que o espaço termine por ficar completamente saturado de elementos dispostos sobre ele. Percebe-se que Garcia não tenta estabelecer um sentido de cenografia contextual, nem tampouco busca algum equilíbrio ou simetria espacial. De fato, a composição cenográfica da montagem configura-se numa exposição de excessos de várias ordens.

Tento mostrar no cenário outras realidades que não são os habituais. Isto de dizerem que o teatro é um espelho da realidade, a mim não interessa. Para mim o teatro tem que mostrar outras realidades, outras formas, realidades associadas sobretudo com maior liberdade [...] vivemos com tão pouca liberdade que não nos permitimos muitas coisas, gritar, cantar, se jogar no chão, existem muitas coisas que não nos permitimos, mas que são coisas humanas (García, 2009).

Do mesmo modo, o espetáculo não tem a intenção de instaurar uma narrativa fabular, e sim apresentar uma série de situações de dominação e violência entre os corpos, bem como estranhas relações e paradoxos entre estes e os elementos da cena. *Ridicolo*, tal qual outros espetáculos com texto e direção de García, assinala a experiência conflitiva e esvaziada do homem na contemporaneidade, que faz com que este encontre em episódios exacerbados o torpor necessário para continuar mantendo sua existência.

Explorando temas e formas tempestuosas, o encenador cria em *Ridicolo* um ambiente no qual a crueldade e a fragilidade humanas, aliadas à ausência de diálogo entre as figuras, termina por gerar passividade, dissociação e isolamento. *Ridicolo*, então, se mostra como um espetáculo de elaboração complexa, onde o olhar do espectador não descansa frente aos diferentes estímulos, e a todo instante este se obriga

a rever seu ponto de vista acerca da ambiguidade das ações e dos acontecimentos que se sucedem. São traços de uma poética que se pretende “*anti-espetacular e se utiliza de imagens brutais para aproximar-se do real por meio de uma imaginação desenfreada, desprezando a poesia do cotidiano*” (Sanchez, 2007)¹³,

Procedimentos de Criação em *Ridicolo*

A obra de Rodrigo García não é um experimento de linguagem, é um experimento de atuação [...] A pergunta que se faz neste espaço não é primeiramente acerca da linguagem, ainda que esta se faça presente em si mesma, mas sim, acerca da atuação (Cornago, 2008).¹⁴

De um modo geral, o encenador argentino costuma trazer para os ensaios iniciais algum tipo de imagem que possa estimular o trabalho, tal como uma obra cinematográfica, uma pintura, uma fotografia ou uma notícia de jornal. Mas este também pode simplesmente formular perguntas as quais os atores tratam de responder em cena, através de suas ações, muitas vezes silenciosas.

[No processo de ensaio de *Ridicolo*] Rodrigo não trouxe nem fotos, nem desenhos, nem músicas, ele propunha ações e nós as resolvíamos de diversos modos, ele selecionava alguns dos resultados e retrabalhava. Propunha perguntas como, por exemplo: como se pode ficar nu ao máximo, estando vestido? Ou: o que você pode fazer com uma melancia? (Horno, 2011).¹⁵

No caso de *Ridicolo*, García trouxe algumas ideias a respeito de como imaginava que deveria ser o espaço, bem como uma série de objetos de cena e uma seleção de situações para começar o trabalho. Tais processos despertaram uma atmosfera lúdica nos ensaios e terminaram sendo grandes facilitadores do trabalho e do sentido de autoria do grupo,

¹³ Original em espanhol. Tradução livre das autoras.

¹⁴ Original em espanhol. Tradução livre das autoras.

¹⁵ Original em espanhol. Tradução livre das autoras.

O entusiasmo no processo de criação vem, no meu caso, pelo que tem de aventura e de responsabilidade. Num dos primeiros dias [do processo de ensaios de *Ridicolo*] , ele nos propôs criarmos uma paisagem em pequena escala com materiais como folhas, plantas, pedras, como um pequeno mundo que colocamos em cena no ensaio, como um presépio (Horno,2011)¹⁶.

A intenção básica era uma atmosfera improvisacional na qual os atores fossem encorajados a criar material sob sua orientação. O processo foi conduzido com improvisações, mas ao final Rodrigo García foi quem tomou as decisões finais sobre a encenação. No entanto, o diretor deixava um espaço livre para que os atores não apenas criassem no ensaio, mas estivessem abertos para fatores tais como: realizarem transformações na forma de dizer o texto, ou ainda alguma atitude inesperada do espectador, e abertos também ao acaso, o qual é fruto de algumas situações que, por sua própria natureza, não tem como serem totalmente previstas durante a criação das cenas.

Como é usual no processo de García, os textos não foram escritos de antemão, e sim criados pelos atores e pelo diretor durante o período de ensaios. Depois que as cenas estavam em um estágio mais avançado, García levava os textos para casa e os reescrevia; na volta, propunha que os atores os trocassem. Como resultado, há cenas que foram criadas por um ator, mas terminaram destinadas a outro,

[Nos ensaios de *Ridicolo*] as coisas começaram e se transformaram com o passar dos dias, contribuíamos com novos detalhes, surgiram outras ideias e outras foram descartadas. O que poderia ter sido minha contribuição pessoal ao final já não se podia reconhecer, por que já tinha sofrido as consequências do nosso processo de trabalho e de sugestões dadas por todo o grupo durante a montagem do espetáculo (Camiletti, 2011).¹⁷

Em *Ridicolo*, as ações nasceram como improvisações, criadas de modo aleatório; posteriormente passaram por um momento no qual estavam deslocadas; e, com o tempo, foram sendo colocadas em equilíbrio e fixadas em blocos, os quais funcionavam como pautas a serem seguidas. Durante o período de ensaios, García todo dia propunha novas

¹⁶ Original em espanhol. Tradução livre das autoras.

¹⁷ Original em espanhol. Tradução livre das autoras.

situações para as improvisações, as quais poderiam ser postas de lado a qualquer momento, mesmo depois da estreia,

Acumulo muitíssimo e nunca repito, se fazemos um dia uma cena [mais difícil], não se repete mais e não voltamos a falar sobre isto. Nunca nos sentamos para tentar achar uma explicação para nada. Em meus ensaios não há mesas, nem cadeiras, estamos todos em pé, se trabalha fisicamente. Geralmente chega um momento em que me retiro por uns dez dias, me encerro com todas as imagens e as cenas que criamos [...]. Uma vez que decido tudo isto, os atores memorizam, eu observo [este novo ensaio] e volto a me encerrar por dois dias e faço um story-board bem rigoroso, no qual ponho a sequência das ações. Fazemos duas ou três vezes mais e estreamos, porque gostamos que o público venha logo (García, 2009).¹⁸

Esta característica performativa que García evidencia em seus processos criativos, fez com que, em *Ridicolo*, a ação dos atores tomasse maior importância do que qualquer instância representacional que pudesse ser configurada.

A ação é algo contrário à representação. A representação também é ação, mas como um bloco de papel machê. A questão é como **não** representar, isto é o que me leva a olhar um pouco mais para trás em direção da "performance". Fico surpreso (...) que muita gente me tome por alguém que faça "performances" (...) quando na realidade o que eu faço é **recorrer** ao formato da performance, minhas obras não tem nada a ver com ela (...) [Mas] tampouco tenho planos de fazer um teatro onde se apresentem personagens ou se contem histórias, coisa que a mim me "enchem o saco"¹⁹ (García, 2002). [Grifos nossos.]

Tal declaração de García faz ver a importância que este reputa a adoção de um posicionamento performativo²⁰ por parte de seus atores no processo de criação de uma encenação. No entanto, a perspectiva da subjetividade apresentada em *Ridicolo*, não se deu em termos da narração de experiências relacionadas à existência dos atores, mas

¹⁸ Original em espanhol. Tradução livre das autoras.

¹⁹ Fala original em espanhol, a qual aqui cito em minha tradução livre.

²⁰ Tal posicionamento não se ocupa da ilusão ou da simulação de mundos, mas sim, cria um contexto que propicia a irrupção do real na cena, desconfigurando então os limites entre realidade e ficção, pré-estabelecidos na convenção do teatro dramático. Da mesma forma, a performatividade no teatro pode igualmente se apropriar de elementos gerados pela própria subjetividade dos criadores da cena em questão.

sim, explorando as suas presenças e o caráter singular de quem estava compondo a cena no instante de suas apresentações. Este é um dos aspectos de *Ridicolo*, que igualmente se faz presente em outros trabalhos de García,

Toda a minha obra é uma espécie de autobiografia deformada. (..) [contudo,] ainda que eu parta de algo biográfico, não é exatamente autobiográfico porque ninguém vai se interessar por minha vida, certo? O importante disso tudo é como eu a transformo e a converto em uma obra de arte²¹ (García, 2008a).

Para que o leitor compreenda de modo mais cristalino a observação quanto a opção de García incentivar em *Ridicolo* um posicionamento performativo por parte de seus atores, descreve-se aqui uma breve passagem do espetáculo.

Em um dado momento da encenação, sobre uma mesa ao fundo do palco, um dos atores, Jorge Horno, deita-se de bruços com a cabeça virada para a plateia, enquanto sua colega de cena, Agnés Matheus traz uma câmera e regula o foco na direção das costas do colega, sobre as quais ela despeja um bom número de minhocas. Num telão branco ao fundo da cena é possível enxergar-se de modo visualmente ampliado os vermes arrastando-se por sobre o corpo do ator. Na sequência, a mulher bebe um líquido viscoso e de cor indefinida entre o marrom e o bege, e regurgita-o caminhando pelo palco, até que resolve ajoelhar-se junto ao outro ator, Luca Camiletti, o qual está posicionado mais para frente no palco deitado por sobre colchão que se encontra no chão do palco, e Agnés vomita sobre o corpo do colega; após, avançando em direção à mesa grande ao fundo, regurgita igualmente sobre os vermes que se arrastam junto às costas de Horno.

Nesta passagem, a materialidade dos indivíduos é usada como objeto da ação, na qual corpos são expostos e sofrem atos de violência e humilhação, acentuadas realçados através da imagem videográfica ampliada. Assim, esta experiência transgressora em *Ridicolo*, que viola e expõe a intimidade dos atores em cena, demonstra que com tais procedimentos operatórios o diretor busca anular o “*distanciamento estético*” (LEHMANN, 2007:228), existente no espetáculo de caráter dramático, o qual separa os atores de seus personagens, e os espectadores, da ilusão teatral. Da mesma forma, outras passagens com um caráter similar a estes se repetem ao longo de *Ridicolo*. Tais

²¹ Fala original em espanhol, a qual cito aqui em minha tradução livre.

resultados de cena somente podem ser obtidos se, ao longo do processo de criação o diretor saiba como conduzir seu grupo para o desnudamento e o enfrentamento da resistência emocional dos seus atores.

Por conseguinte, o que se tem ao final, é a percepção de que García em suas escolhas composicionais, opta por realçar a presença atorial que remete a si própria, fazendo com que está se relacione com os traços singulares de cada um dos sujeitos criadores da cena, mostrando “*sua[s] idiossincrasia[s]*” num processo que se torna “*muito mais extrojeção (tirar coisas, figuras suas) que por uma introjeção*” configurada num ato de “*receber a personagem*” (Cohen, 2004: 103-105).

Quando assisto suas obras [de Rodrigo García], imagino que até pessoas que vejo na rua, possivelmente poderiam estar trabalhando nelas [peças de García], gente que para mim diz algo, ou que tem alguma característica que Rodrigo poderia achar interessante e saberia aproveitar (...) Como ator, acredito que a minha essência como pessoa foi o motivo de [García] ter me escolhido, ele queria algo de mim e, quem sabe, isso se encaixou em Ridículo²² (Horno, 2011).

Para que fique mais claro as opções e os modos de criação de García, é importante assinalar que pela natureza de cena relatada acima, a qual inclui brutalidade ou sofrimento físico, o encenador opta por não repeti-la durante os ensaios. Neste tipo de processo de criação, tais cenas de violência são marcadas de forma exata e apenas repetidas durante a apresentação. Evidentemente que durante a criação todo o grupo está consciente de que estão performando algo que está próximo de suas vidas, e que pode ser expresso através de traços de seus corpos, de sua psique; ou oferecido através de sua presença compartilhada entre os integrantes do acontecimento teatral. No entanto,

[...] esse paroxismo da presença e da biografia pessoal não ocorrerá apenas por meio dos atores. Na medida em que a função precípua do diretor não é mais a passagem do texto à cena, **o campo de experiência do próprio encenador se abre também como material cênico. Suas memórias, histórias pregressas e busca de autodesenvolvimento são convocadas para a construção do espetáculo** (Araújo, 2008: 234). [Grifos nossos]

²² Fala original em espanhol, a qual cito aqui em minha tradução livre.

Por Fim

Pelo que foi exposto brevemente aqui, acerca de Rodrigo García e seus procedimentos criativos em *Ridicolo*, pode-se perceber que para o encenador, o trabalho de construção de um texto e de um espetáculo passa pela criação colaborativa de metodologia improvisacional com forte destaque para a influência da *performance art* em seu trabalho. Como outras características de seu processo de criação, ainda pode-se citar a busca pela cena de visualidade extremada a qual é obtida através da exposição de seus atores a situações intensas durante o processo de ensaios com vistas a um resultado final notadamente impactante.

De fato, o que se buscou com este texto, foi apresentar de modo sucinto uma parcela do processo criativo do encenador Rodrigo García, pinçando momentos de sua trajetória para contextualizar sua cena, bem como utilizando suas declarações e algumas falas dos atores que participaram da criação de *Ridicolo*. É claro que este breve comentário acerca da criação da montagem não pretende adquirir caráter definitivo ou definidor do processo composicional do artista ou da obra em questão, mas evidenciar alguns de seus procedimentos operatórios enquanto encenador teatral.

No entanto, qualquer que seja a episteme adotada na escrita de um artigo ou comentário, esta não esgota o seu objeto nem tampouco seus sujeitos. Evidentemente a carreira de García brevemente apresentada, bem como os comentários acerca da montagem de *Ridicolo* possuem outros potenciais de exame, os quais podem ser desdobrados em diferentes estudos, uma vez que estes continuam a lançar proposições que permanecem à espera de novos olhares investigativos.

REFERÊNCIAS

CAMILLETTI, Luca. Entrevista concedida a Jaqueline Pinzon via endereço eletrônico pessoal, janeiro de 2011.

COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORNAGO, Óscar. *Experiencia y Actuacion, Infancia e Historia. De Rodrigo García a Giorgio Agamben*. In: Artea- Investigación y Creación Escénica. Cuenca, s.d.

Disponível em: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/126/o-cornago-infancia-e-historia.pdf

GARCÍA, Rodrigo. *Arte Nuevo de Hacer Teatro: Entrevista com Rodrigo García*. (Entrevista realizada por Antonio Castro.) In: Letras Libres, febrero de 2010. Madrid: Vuelta, 2010. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=14463> Último acesso em: 15 de março de 2018

_____, Rodrigo. *La Carnicería Se Abre al Encuentro del Público*. (Entrevista realizada por Pablo Caruana.) In: Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral, nº 294, 2002, pp. 44-58. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2002. Postado no sítio TEATRON - Free Live Arts Community em 15/02/2011 Disponível em: <http://www.tea-tron.com/pablocaruana/blog/2011/02/15/la-carniceria-se-abre-al-encuentro-del-publico/>

Último acesso em: 07 de março de 2018

_____, Rodrigo. *Política, Identidad y Teatro: Entrevista a Rodrigo García*. (Entrevista realizada por Analola Santana.) In: Cartografía Teatral: Los Escenarios de Cádiz en el FIT 2008 - Ediciones Electrónicas de GESTOS. Irvine: UCI, 2008 Disponível em: <http://www.hnet.uci.edu/gestos/GESTOS%20ONLINE/18-GESTOSONL-Santana.pdf> Último acesso em : 05 de janeiro de 2018

_____, Rodrigo. *Señalar la Violencia Es Más Importante que Ocultarla*. (Entrevista realizada por Roberto Corte.) In: La Ratonera, revista asturiana de teatro, Número 26, maio de 2009. Valência: ORIS Teatro, 2009. Disponível em: http://www.la-ratonera.net/numero26/n26_rodrigo.html

_____, Rodrigo. *El Payaso Consume Cuerpos*. In: La Nación, 12/01/2006. Disponível em:

<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20060111/pags/20060111211515.html> Último acesso em: 28 de janeiro de 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*: São Paulo: Cosac-Naify, 2007.

OROZCO, Lourdes. *Rodrigo García and La Carnicería Teatro: From the Collective to the Director*. In: DELGADO, Maria M.; REBELLATO, Dan. (Orgs.) *Contemporary European Theatre Directors*. Nova Iorque: Routledge, 2010, pp. 299-316.

SÁNCHEZ, José A. *Rodrigo García y La Carnicería Teatro*. In: *Archivo Virtual Artes Escénicas*, 01/03/2007. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2007. Disponível em: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18> Último acesso em: 15 de março de 2018.

Sítios consultados:

<http://www.laboratorionove.it/a-un-certo-punto-della-vita-dovresti-impegnarti-seriamente-e-smettere-di-fare-il-ridicolo/>

<http://www.scanner.it/live/garcia3876.php>

Recebido 22 de janeiro 2019

Aprovado 11 de fevereiro 2019