

DISCURSOS DESLOCADOS, IMAGENS EVOCADAS: NOVA DRAMATURGIA E PERFORMANCE EM PROJETO BRASIL

Cauê Krüger¹

O livro *Na Tapera de Santa Cruz* tem início com a seguinte descrição pitoresca do teatro brasileiro do século XIX:

Alguém da plateia, conhecedor e amante do teatro, torce a cabeça de um lado para outro. Mas, impedindo-lhe a visão plena do palco, está o braço de um maldito rabeção que divide a cena em duas; há uma desesperada e sempre malograda busca a um tenor que, mal encontrado, revela-se antes barítono; há a figura engraçadíssima do ponto, artiloso e sempre maquinando peças a seus companheiros; pateadas levantam quilos de poeira do chão e, quando chove, a água invade os corredores e camarotes de um teatro semideserto; policiais passeiam, vigilantes, de baioneta calada e ocupam a plateia à cata de desordeiros; imensas coroas de flores, atiradas ao palco, quase assassinam diletas divas; impertinentes mostram seu desagrado arremessando moedas nos cantores, enquanto pétalas de rosas ou papeluchos de versalhada boiam no ar, enfumaçado por um lustre que deita pingos de azeite quente nos espectadores (Arrêas, 1987:5).

A potência narrativa do flagrante de Vilma Arêas desperta um imaginário sobre o teatro do século XIX, ao mesmo tempo em que apresenta as singularidades da situação nacional e sua enorme distância do ideal teatral europeu. O resultado não poderia ser outro senão o riso, acompanhado também de crítica: à inaptidão dos artistas, à inadequação da estrutura teatral, ao comportamento desrespeitoso do público. Tudo conspira para o fracasso do ilusionismo teatral e para a impossibilidade da imersão do espectador no acontecimento cênico. Arêas emprega essa narrativa para exemplificar a dupla obstinação de Martins Pena, autor de diversas críticas e obras de comédia de costumes nacional (conhecidas por repercutir e refletir sobre acontecimentos relevantes da época), que almejava, por um lado, historiar o teatro sem deixar de salientar “o detalhe incômodo” e, por outro, “exortar a um melhor desempenho atores e toda e qualquer pessoa envolvida com o trabalho teatral, a fim de que a cena brasileira saísse de seu estado lastimável de negligência e cessasse de servir de pilhéria aos estrangeiros que visitavam o Brasil” (Arrêas, 1987:7).

No início do século XXI o crítico teatral contemporâneo Luiz Felipe Reis escreve o seguinte acerca do espetáculo “Essa Criança”, da *companhia brasileira de teatro*:

¹ Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Brasil.

Refletores ganham carga e recortam uma silhueta ao fundo do palco. O verde-musgo surge no breu, e Renata Sorrah levanta-se, encosta na parede e desata a falar: ‘Finalmente eu vou poder me olhar no espelho. Todas as manhãs eu vou encontrar forças para ter finalmente o controle sobre a minha vida. Esta criança vai me dar forças. Eu vou mostrar aos outros quem eu sou. (...) Meu filho vai ter orgulho de ser meu filho’. Uma mulher. Uma criança. Uma mulher grávida de uma criança. Uma criança que virá à luz para lhe dar força, mudar sua vida e alterar a percepção que os outros têm de si. É isso que se pode imaginar a partir do que é dito. Há uma realidade em cena — mas não uma verdade. Afinal, não sabemos quem é essa mulher, qual o seu nome, de onde ela vem, de quantos meses ela está grávida... — por acaso ela está grávida? Nada indica. O que temos, então, é uma situação reconhecível, cotidiana, próxima do real, mas que não podemos determinar se é ou não verdadeira. E é justamente esse o objetivo de quem a escreveu (...) E é neste misto de identificação e estranheza que se desenrolam não apenas a primeira cena da peça, mas todas as dez que compõem ‘Esta criança’, que ganha direção de Marcio Abreu e concepção da Companhia Brasileira de Teatro. (Reis, 2012b)

As duas descrições confrontadas talvez se assemelhem apenas nos elementos estruturais do teatro: atores, texto, público em espaço-tempo compartilhado. As diferenças, entretanto, são diversas e demonstram os enormes desdobramentos históricos, as variações significativas nos gêneros e convenções teatrais² e também a paulatina superação de limites técnicos, materiais, estruturais e qualitativos testemunhados pelo teatro brasileiro sobretudo ao longo da segunda metade do século XX. Do ponto de vista do conteúdo, nota-se total ausência de dados sobre o espetáculo no relato da comédia de costumes nacional, ofuscado pelos inusitados acontecimentos fora do palco que comprometiam a ficção dramática. A crítica contemporânea, por sua vez, traz amostras do texto teatral, elementos visuais do espetáculo e revela também ambiguidades e incertezas, mas desta vez, produzidas intencionalmente. Entre ambas as descrições há um mediador comum, dificilmente notado: a noção de drama moderno.

Dramas da dramaturgia: ontem e hoje

Iná Camargo da Costa produz em *Sinta o Drama* um arrazoado sintético do conceito, com destaque para a contribuição do teórico alemão Peter Szondi. Segundo ela, o drama “tem por objeto a configuração de relações intersubjetivas através do

² Entre os contextos históricos desses dois relatos está a maior parte dos desdobramentos do drama brasileiro moderno, que conta com particularidades registradas pelos principais historiadores do gênero nacional (Prado, 1999, 2007; Magaldi, 1997; Costa, 1998) cujos desdobramentos não pretendemos acompanhar aqui.

diálogo” (Costa, 1998:56) cujo resultado é a ação dramática, geralmente organizada em direção a um desenlace. A temporalidade se estabelece no presente e os acontecimentos são sempre motivados (não há acasos), pois as personagens, densamente psicologizadas, expressam nas ações e falas suas decisões e respostas frente às circunstâncias dadas (Costa, 1998). Além disso, o drama é visto como um todo autônomo, absoluto, reconhecendo-se a si mesmo apenas, e estabelecendo forte separação com o mundo exterior. É por isso que “O autor se ausenta, ou mais rigorosamente, esta forma não admite um narrador. O drama não é ‘escrito’, mas exposto” (Costa, 1998:58) de forma a exigir do espectador total passividade, separação absoluta entre palco e plateia e identificação perfeita com a trama apresentada. Pelos mesmos motivos “o trabalho do ator exige identificação absoluta com o personagem (desaparece o ator para dar lugar à personagem) porque, repetindo, drama não é representação, ele se apresenta a si mesmo” (Costa, 1998:58).

Em *Para ler o teatro contemporâneo*, o teatrólogo francês Jean-Pierre Ryngaert identifica grande “descompasso” entre a expectativa do público e a expressão atual do teatro nos palcos, fenômeno associado à tendência de afastamento da concepção do drama burguês e à experimentação de outras possibilidades cênicas no teatro em especial no que tange ao texto dramático. A maior parte do público espera da dramaturgia uma “história a ser contada” e assimilada, pois nessa concepção, compreender a peça significa sintetizar o enredo. Entretanto, grande parte dos escritores de teatro contemporâneos desafiam essa convenção baseada na clareza, coerência e completude das informações e propõem uma espécie de “jogo” com o leitor ou espectador. O enredo ou narrativa é “convertido em enigma”, se apresenta fragmentário, incompleto, ou até, por vezes, incoerente. Esse panorama experimental da narrativa é “um território do qual não é possível sair sem bússola” (Ryngaert, 2013:103).

Entre as referidas alterações às convenções teatrais tradicionais, talvez a mais evidente seja a exploração dos limites do diálogo, ou a transformação das réplicas teatrais para além das interações verbais entre personagens em cena. Os diálogos se apresentam desestruturados, sem destinatários precisos, operando segundo múltiplos pontos de vista sobre a narrativa, não raro, ambivalentes ou contraditórios; pode haver justaposição de quadros sucessivos e desconectados bem como composição de réplicas

desequilibradas (diálogos rápidos e monólogos de longa duração, por exemplo), ou mesmo a imbricação de vozes anônimas na composição do texto.

Trata-se de um teatro em que as “trocas e as circulações de palavras prevalecem sobre a força e o interesse das situações, um teatro em que nada ou quase nada é ‘agido’, em que a fala, e somente ela, é ação” (Ryngaert, 2013: 137). “Teatro da conversação”, o termo escolhido pelo estudioso para classificar essa nova tendência, tem por objetivo salientar que as informações que circulam por meio dessas “conversas” são superficiais, “desimportantes” e sem relação direta com a situação teatral. Tornam-se assim independentes da ação, libertas da necessidade de caracterizar ou de fazer progredir a trama. Essa “encenação da fala” irá também liberar a cena “do peso dos personagens” (Ryngaert, 2013:151), transformados de algo “demais” em algo “de menos”. É por isso que o “personagem aberto é contemporâneo ao fim do império da fábula” (Abirached, *apud* Sarrazac, 2006: 359), ou, em outras palavras: “a crise do personagem não é senão um dos efeitos – sem dúvida o mais espetacular e o mais diretamente perceptível – de uma crise da mimese” (Sarrazac, 2006: 355).

O caráter supostamente aleatório do encadeamento das réplicas, da fragmentação do discurso ou do encavalamento dos assuntos põe em evidência a forma como se fala, que ganha precedência sobre o conteúdo da comunicação. Assim, fluxos dos discursos, hesitações, fracassos, obsessões, elementos rituais, de força, dominação ou movimentos de consciência constituem elementos centrais nos diálogos, levados a limite. Seja na encenação ou na leitura do texto, a dramaturgia contemporânea faz com que o aparelho extralinguístico subjacente ao discurso passe a ser o principal portador de sentido em detrimento do conteúdo do discurso ou do desdobramento da trama. Essas alterações impactam a própria convenção do drama burguês à medida que implicam desconexão entre fala e ação, revelando a tendência de “minar a situação e assim, fazer recuarem os limites do ‘dramático’” (Ryngaert, 2013: 138). Um dos principais valores e justificativas para essa nova configuração do teatro, por parte dos praticantes atuais, é a ambição de que esse arranjo possa “dar ao leitor e ao espectador um lugar capital em sua recepção” (Ryngaert, 2013: 103), obrigando-o a suprir as lacunas com elementos e interpretações de seu próprio imaginário.

Embora essa tendência tenha não-dramática ganhado visibilidade nas últimas décadas, esses embates são mais antigos do que parecem. Peter Szondi foi um dos

primeiros teóricos a assinalar o que denominou de crise do drama, ocorrida no teatro europeu desde o final do século XIX. Ele também identificou diversas “tentativas de salvamento ou resolução do impasse” feitas por dramaturgos do calibre de Ibsen, Tchékov, Strindberg, Beckett e Brecht, durante todo o século XX. Diminuição (ou supressão) da ação dramática, tornada menos importante; uso de estratégias narrativas ou épicas; recuos e saltos no tempo, deslocamento dos aspectos intersubjetivos para os intrasubjetivos por meio de articulações da memória, do sonho ou da utopia, são algumas dessas características.

O teórico francês Jean-Jacques Roubine (1998:45) acredita ser possível situar desde o século XVII “o início de uma tradição de sacralização do texto, que marcaria de modo duradouro o espetáculo ocidental, e especialmente o francês”. Essa tradição estabeleceu como critério inquestionável para a hierarquia dos gêneros teatrais a valorização do texto sobre a cena e submeteu todos os demais elementos “técnicos” e “artesanais” (cenografia, figurino, sonoplastia, imuminação, etc.) à tarefa de propiciar as melhores condições para a recepção do texto. A tragédia sempre figurou no topo da escala de prestígio, seguindo então para a alta comédia, baixa comédia e diversas expressões populares e espetaculares vistas como inferiores. Da hierarquização dos gêneros se derivou também a hierarquizações das profissões, com status consagrado ao ator e a vedete, passando por aqueles “cuja atividade é ainda tida como artística: os atores, que podem eventualmente conquistar o status do estrelato (ou revelar-se como diretores), os artesãos, cenógrafos e figurinistas, e, finalmente, no degrau mais baixo, os técnicos: iluminadores, maquinistas, maquiadores” (Roubine, 1998:46).

No contexto das transformações do drama burguês outra transformação profunda da linguagem teatral também ocorreu: a emergência do encenador. A consolidação desse ofício significou, portanto, uma rearticulação de forças, prestígios e de poder no universo da produção teatral. Colocar um texto admirável (porque tido sempre como prestigioso) em determinada perspectiva (ressaltando determinados elementos, ofuscando outros), gerando unidade, coesão interna e dinâmica específica da realização cênica logo foi visto como atividade criativa, de inquestionável estatuto artístico e grande importância ao fenômeno cênico.

A encenação aparece, portanto, “como uma justaposição ou imbricação de elementos autônomos: cenário e figurinos, iluminação e música, trabalho do ator etc.”

(Roubine, 1998:42) a serem integrados adequadamente por um artista soberano cuja “(...) vontade conferirá à encenação a unidade orgânica e estética que lhe falta, mas também a originalidade que resulta de uma intenção criadora” (idem). Roubine (1998) nos lembra que esse foi um processo histórico, de longa duração, resultando em uma educação e percepção visual moderna consolidada por meio do trabalho de diversas gerações de encenadores.

Se o início do século XX testemunhou o apogeu do encenador, seu fim também correspondeu ao ocaso: tal profissional passou a ser visto com desconfiança, condenado pela presença excessiva, onipotência artística, tornando-se “obeso”, hipertrofiado (Ryngaert, 2013). As mudanças na concepção de drama burguês atingiram também a articulação dos signos do teatro. Segundo o teatrólogo francês Bernard Dort, passamos de uma tendência harmônica, de integração dos elementos teatrais a serviço do texto para uma noção heteróclita, polissígnica, de “escrita cênica” (Dort, 2013). Essa “nova concepção da representação”, emancipada da pretensão da unidade orgânica ordenada fez com que texto, espaço, interpretação e os demais elementos cênicos apostem agora em sua independência dentro do espetáculo e visem uma polifonia significativa, aberta para o espectador, configurando uma espécie de “combate” pelo sentido do espetáculo em que o espectador aparece como juiz (Dort, 2013). Segundo Dort, nessa configuração:

(...) a questão “texto e cena” se mostra pouco pertinente. Não se trata mais de saber qual elemento vai prevalecer sobre o outro (o texto ou a cena). A relação entre eles pode nem mesmo ser pensada em termos de união ou subordinação. É uma competição, uma contradição que se revela diante de nós, espectadores. Sendo assim, a teatralidade não é apenas essa ‘espessura de signos’ da qual nos falou Roland Barthes. Ela é também o deslocamento desses signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador desta *representação emancipada*. Em tal prática, o encenador perde sua soberania. Isso não significa um retorno ao *status quo* anterior, a um teatro de atores ou um teatro de texto. A mutação que ocorreu no início do século XX não se anulou: pelo contrário, ela se prolongou e, possivelmente, se completou. Através da tomada do poder pelo encenador, a representação tinha conquistado sua independência e seu status. Atualmente, pela emancipação progressiva dos seus diferentes componentes, a representação se abre para a ativação do espectador e se reconecta com o que é talvez a vocação do teatro: não de encenar um texto ou organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em processo de significação. A interpretação reencontra todo o seu poder. Enquanto construção, a teatralidade é o questionamento do sentido (Dort, 2013: 55. Grifos no original).

Tais deslocamentos foram também sintetizados com sucesso pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann na estética teatral que denominou “pós-dramática”. A escolha do termo, embora sem intenção de decretar a extinção do drama para uma nova fase hegemônica do teatro, causou grande polêmica na academia (Sarrazac, 2010). Mesmo sem adentrar nesse embate terminológico, é fácil perceber o consenso na dissociação entre “teatro” e “drama”, e seus impactos sobre o texto e a cena:

Intermedialidade, civilização das imagens, ceticismo quanto às grandes teorias e metanarrativas acabaram com a hierarquia que havia assegurado não só a subordinação dos recursos teatrais ao texto, como também, dessa maneira, a sua coerência mútua. Já não se trata apenas da afirmação e reconhecimento da contribuição própria da encenação como projeto artístico-teatral. Ocorre que as relações constitutivas do teatro dramático se invertem, primeiro de modo velado e depois de modo evidente: não mais está em primeiro plano a questão de saber se e como o teatro ‘corresponde’ adequadamente ao texto que tudo irradia; antes, cabe aos textos responder se e como podem ser um material apropriado para a realização de um projeto teatral. O teatro já não aspira à totalidade de uma composição estética feita de palavra, sentido, som, gesto, etc. que se oferece à percepção como construção integral; antes, assume seu caráter de fragmento e de parcialidade. Ele abdica do critério da unidade e da síntese, há tanto tempo incontestável, e se dispõe à oportunidade (ou ao perigo) de confiar em estímulos isolados, pedaços e microestruturas de textos para se tornar um novo tipo de prática. Desse modo, ele descobre uma inovada presença do performer a partir de uma mutação do actor e estabelece a paisagem teatral multiforme, para além das formas centralizadas do drama. (Lehmann, 2007:91-92)

O teatro pós-dramático se apresenta como uma liberação dos elementos canônicos do drama, compreendido como uma fábula dotada de enredo ficcional, em direção a articulações múltiplas, radicais e libertárias dos diversos elementos cênicos. Como sintetizou Sérgio de Carvalho no prefácio da obra: “Não se trata apenas de um novo tipo de encenação delirante, mas de um modo de utilização dos signos teatrais que, ao pôr em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre o resultado, gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador” (Carvalho In: Lehmann, 2007:15). Assumindo o fragmento, a utilização do texto como um elemento de igual peso cênico, mas geralmente presente como “ruína”, como “escombros” a ser criticado e parodiado, com ampla utilização de imagens, mídias e centralidade do corpo do performer, o pós-dramático procura atingir o irrepresentável conscientemente, tendo como característica a reflexividade sobre a cena. Busca com isso responsabilizar o espectador e inseri-lo no jogo cênico seja através da interatividade, das cenas

simultâneas, da necessidade de deslocamento do público no espaço ou mesmo a expansão propositada e extremada do tempo das performances.

Em que se pese o legado das vanguardas modernistas europeias ou mesmo a tradição espetacular popular de feiras, circos e mercados, desde a Idade Média como precursores da *performance art* (Carlson, 1996), a maior parte dos pesquisadores caracteriza essa linguagem artística híbrida, formada por desdobramentos das artes plásticas e do teatro, como emergindo a partir da década de 1970, impulsionada pelos *happenings* dos anos 1960. O teórico brasileiro Renato Cohen compreende ambas as linguagens como parte importante do amplo movimento da *live art* (expressão que significa “arte ao vivo” e também “arte viva”), que objetivava efetivar uma “aproximação direta” entre arte e vida, isto é, uma tentativa de dessacralização da arte, enfatizando características de espontaneidade, aleatoriedade e participação do público sobre convenções, ensaios e elaborações rígidas.

Os *happenings* e *performances* caracterizam-se pela radicalidade das rupturas com a expressão teatral convencional. Tendem a abandonar completamente as estruturas narrativas e textuais, escapar dos teatros convencionais buscando espaços ao ar livre ou em localidades urbanas alternativas, promover aproximações (ou indistinção) entre palco e plateia, atadores e espectadores e entre atores e personagens. Essas características ficaram conhecidas por meio de expressões como “quebra da representação”, “acentuação do momento presente” ou “dimensão ritual” de tais eventos artísticos, que podem gerar uma atmosfera diferenciada de irrepetibilidade (a característica de evento) e de comunhão ou cumplicidade entre artistas e público (Cohen, 2002). Por outro lado, os *happenings* estão diretamente associados a contracultura e ao movimento hippie, enfatizando tendências coletivas, corporais e improvisadas, enquanto a *performance art* revelaria características conceituais, maior cuidado estético e uso de aparatos tecnológicos, imagéticos e midiáticos.

Simpson Stern e Handerson sistematizam algumas tendências gerais das múltiplas expressões da *performance art* sem pretender uma definição rígida:

- 1) postura performática de anti-*status quo*, provocativa, não-convencional, eventualmente intervencionista;
- 2) oposição à acomodação da cultura com relação à arte;
- 3) textura multimídia tendo como materiais não apenas os corpos vivos dos *performers*, mas também outras mídias, monitores de televisão, imagens projetadas, imagens visuais, filmes, poesia, material autobiográfico, narrativa, dança, arquitetura e música;
- 4) interesse nos princípios da *collage*, *assemblage* e simultaneidade;
- 5) interesse em utilizar materiais “achados” bem como “feitos”;
- 6) dependência intensa de justaposições de imagens incongruentes e

aparentemente não-relacionadas; 7) interesse nas teorias dos jogos (...) incluindo paródia, cômico, a quebra das regras e destruição de superfícies estridulantes e extravagantes; 8) finalizações em aberto e indecisões de forma (Simpson Stern e Handerson apud Carlson, 1996:80, tradução minha).

Carlson, por sua vez postula duas tendências da *performance art*, a primeira com base na obra de um artista solo, que tende a empregar material cotidiano, autobiográfico e corporal (enquadrando o comportamento habitual, expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou se submetendo a exigências e condições físicas extremas ou desgastantes), raramente desempenhando um personagem convencional; a segunda propondo espetáculos mais elaborados, com forte uso de imagens não-literárias, visuais ou orais, empregando tecnologia e articulação de mídias diversos.

Nas palavras da teórica francesa Josette Féral, (2015: 135) “tudo coloca a *performance* do lado das artes plásticas: sua origem, sua história, suas manifestações, seus lugares, seus artistas, seus objetivos, sua concepção de arte, sua relação com o público”. Entretanto, como mostra a própria autora: “se há uma arte que se beneficiou das aquisições da *performance*, é certamente o teatro” (2015: 114). À medida que a institucionalização da *performance* abalou os fundamentos do teatro dramático, isto é, “ilusionista” e “convencional” uma série de fundamentos da *performance* passaram a ser apropriados pelo teatro, que se tornou “performativo” (Féral, 2015) ou pós-dramático (Lehmann, 2007). Desse processo é possível enumerar, de forma provisória, a transformação do ator em performer, a derrocada da representação, substituída pela “mera ação”, a ampliação da importância da imagem em relação à anterior “sacralização” do texto dramático e a mudança da relação de passividade entre palco e plateia.

Segundo a estudiosa portuguesa Ana Pais as novas formas de organizar o espetáculo geraram outra arquitetura dos elementos teatrais e outra lógica ou relação, em direção à “democratização dos materiais e do processo criativo” caracterizada pela “abertura essencial a possibilidades de colaboração variadas”. Essas novas configurações são responsáveis pela atual concepção “estendida” de dramaturgia na cena contemporânea, tida como um “enclave ambíguo entre a encenação e o texto” que deve ser tratado como um “conceito-hidra, um ser com muitas cabeças que se multiplica em ramificações permanentes” (Pais, 2016:23). Apesar da pluralidade de usos e sentidos, a dramaturgia pode ser compreendida de forma ampla como o “modo de

estruturação das relações de sentido no espetáculo” (Pais, 2016:25), uma práxis invisível ao espectador “porque ela lhe é apresentada sob a máscara dos componentes estéticos do espetáculo. De fato ela é como um segredo escondido, um meio através do qual o espetáculo se dá a ver ao público” (Pais, 2016:30). Essa forma de “dar a ver” pode associar dramaturgia e encenação uma vez que “ambas constituem escolhas do espetáculo, sendo que a primeira o fundamenta e a segunda o revela. Qualquer opção da encenação será sempre, simultaneamente, uma opção dramaturgica. São decisões que estruturam e relacionam os elementos do espetáculo” (Pais, 2016:79). Em contrapartida, a dramaturgia pode ser vista em sua especificidade como “o outro lado do espetáculo (...) simultaneamente aquém e além da encenação. Aquém das escolhas da encenação, que fundamenta, e além dela, projetando-se em todas as opções do espetáculo e participando nele ao longo da sua representação” (Pais, 2016:79-80). Atualmente cabe às múltiplas dramaturgias (da luz, do som, do espaço, etc.) a tarefa de orquestração do sentido do espetáculo, mesmo que esse se baseie na desarmonia.

Entre Curitiba e Paris, a brasileira antes de bRASIL

“No nosso trabalho na *companhia*, a gente não busca textos para montar. O que a gente faz é pensar como potencializar, como materializar, expandir a ideia do teatro”. Essa foi uma das frases impactantes através das quais Márcio Abreu explicava a lógica identitária e de trabalho de sua equipe ao público da oficina de dramaturgia, ocorrida em uma das unidades do SESC-SP, em julho de 2014. Pude registrar em meu caderno de campo³ diversas outras expressões proferidas pelo diretor como: “não é procurar o que dizer, mas construir coisas, estabelecer relações, fazer existir” ou “nossos trabalhos tem mais relações de ‘como fazer’ do que ‘o que dizer’. A obra subterrânea [o repertório] da companhia não ‘quer dizer nada’” e “o principal do teatro não é comunicar, mas estabelecer relações. A potência do teatro está em expandir manifestações e vivências”.

³ As citações de Márcio Abreu foram anotadas em caderno de campo, entre 3 e 18 de julho de 2014, durante a Oficina “Dramaturgia e encenação nos processos criativos da Companhia Brasileira de Teatro” ministrada na unidade “É logo ali” do SESC-SP e, por isso, podem conter algum grau de imprecisão.

A *companhia brasileira de teatro* foi fundada no ano 1999, em Curitiba por Marcio Abreu⁴ que sempre ocupou o papel de diretor dos espetáculos e principal mentor do grupo. Em sua narrativa (Abreu, 2016a) o nome “brasileira” teria sido fruto do acaso ou circunstância, um mero “nome de batismo” escolhido durante uma viagem para um festival teatral latino-americano em que a equipe figurava como única representante brasileira. O grupo foi reconfigurado e, por mais que o nome tenha sido visto como “pomposo”, “pesado” ou até “cafona” por alguns participantes, permaneceu grafado em letras minúsculas.

A singularidade do nome espelha a especificidade da formação do núcleo estável da equipe, ocorrida em 2004, no contexto da concepção da segunda montagem da equipe, quando a iluminadora teatral Nadja Naira⁵ e a atriz e produtora Giovana Soar⁶

⁴ O site da *companhia brasileira de teatro* apresenta extenso currículo do ator, diretor e dramaturgo Márcio Abreu, que sintetizaremos aqui. Natural do Rio de Janeiro, teve como formação passagens pela EITALC (Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe e pela ISTA, (Escola Internacional de Antropologia Teatral). Fundou o Grupo Resistência de Teatro, em 1990 e a companhia brasileira de teatro em 1999. Entre os principais trabalhos pode-se destacar sua participação como ator em *A Vida é Cheia de Som e Fúria*, dirigido por Felipe Hirsch; dramaturgia e direção dos espetáculos da companhia brasileira de teatro: *Volta ao dia...* (2002); *Suíte 1*, de Philippe Minyana (2004); *Daqui a duzentos anos*, de Anton Tchekhov (2004/2005); *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce, (2005/2006); *Vida* (2010); *Oxigênio*, de Ivan Viripaev (2010); *Isso te interessa?*, de Noëlle Renaude (2011); *Esta Criança* (2012); *Nús, ferozes e antropófagos*, em colaboração com a companhia francesa Jakart/Mugiscué e o Centro Dramático Nacional de Limousin (2013); *Krum*, de Hanock Levin (2015); *PROJETO BRASIL* (2015); *PRETO* (2017). Recebeu diversos prêmios nacionais e regionais por seus trabalhos de direção e criação de textos para teatro. Em 2016 dirigiu o renomado Grupo Galpão no espetáculo *Nós*, texto escrito em parceria com Eduardo Moreira.

⁵ Nadja Naira é iluminadora, diretora teatral e atriz, formada pelo Curso Superior de Artes Cênicas – PUC/PR e Centro Cultural Teatro Guaíra em 1993. Como iluminadora, trabalhou há mais de 20 anos com importantes diretores de teatro, companhias de dança, grupos musicais, e iluminou óperas, shows e concertos. Recebeu diversos prêmios nacionais e regionais referentes aos seus trabalhos de iluminação. Dirigiu os espetáculos: *Mesmas Coisas* (2017), com textos de Manoel Carlos Karam; *A cidade sem mar* (2016) e *A Viagem* (2009) em co-direção com Giovana Soar; *Mar Paraguayo* (2015) de Wilson Bueno; *Bolacha Maria* (2008), com textos de Manoel Carlos Karam; *Os Leões* (2006), de Pablo Miguel de la Vega y Mendoza. Integra a companhia brasileira de teatro desde 2002, tendo atuado como atriz em *PRETO* (2017); *PROJETO BRASIL* (2015); *Nus ferozes e antropófagos* (2014); *Isso te interessa?* (2011); *Vida* (2010); *Distracts Nous Vaincrons* (2010); *Descartes Com Lentes* (2009); *Polifonias*, (2006); *Suíte 1* (2004). Atuou em espetáculos de importantes diretores paranaenses desde 1995, quando integrou o elenco de *O Vampiro e a Polaquinha* (1995), de Dalton Trevisan, dirigido por Ademar Guerra.

⁶ A atriz, diretora, produtora e tradutora, Giovana Soar atua na equipe da companhia brasileira desde 2004.

Formou-se em 1991 pelo Curso Superior de Artes Cênicas – PUC/PR, e Centro Cultural Teatro Guaíra com habilitação em Direção Teatral. Fez licenciatura e mestrado em Teatro, pela Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle e também cursos com diretores de destaque nacional. Entre mais de 30 trabalhos como atriz, e dentre seus principais estão: *Os Saltimbancos*; *Alice no País das Maravilhas*; *As Bruxas de Salém*; *O Menino Maluquinho*; *Hamlet*; *Dorotéia* (em francês); *O Pequeno Mago*; *Um chão é um chão*; *No final vire a esquerda*; *O Rato no Muro*. Em cooperação com Nadja Naira, dirigiu *A Cidade sem Mar* (2015) e *A Viagem* (2009), e com a companhia Nossa Senhora do Teatro Contemporâneo A peça sobre o Amor (2004) e *A Melhor Parte do Homem* (2003). Atuou como interprete e assistente de diretores franceses como: Claude Regy, Georges Lavaudant, Sotigui Kouiaté, Gildas Milin, Benoit

se uniram à dupla de atrizes Christiane de Macedo e Maureen Miranda do espetáculo de estreia “Volta ao mundo...”, inspirado nas obras de Julio Cortázar, concebido em 2002 e que alçou premiações e projeção regional. No desenrolar dos demais espetáculos, entretanto, as atrizes fundadoras deixaram a companhia, que abarcou posteriormente a atriz e produtora Cassia Damasceno⁷.

“Gente de teatro” foi como Nadja Naira (2016) identificou os membros da equipe em contraste com uma companhia “de atores”. O núcleo criativo da equipe é formado por artistas dramaturgos, diretores, técnicos e também atores, isso é, “fazedores de teatro” que pensam o teatro enquanto linguagem e totalidade. A crítica teatral e estudiosa Luciana Romagnolli (2017) corrobora o diagnóstico, ao salientar que ao invés de uma equipe de elenco fixo que convida diretores externos, “a Brasileira convoca atores e atrizes, isso mantém coerente uma poética centrada na direção e na dramaturgia”.

Tendo estreado nos palcos em 2002, o coletivo que figura hoje como um dos mais importantes em atividade no país, acumulou trinta e sete premiações locais, regionais e nacionais, conquistou diversos editais de fomento, constituiu uma sede fixa, construiu uma estrutura profissional de produção artística e formou vasta rede de relações artísticas (e de admiradores) em todo o território nacional. A *companhia brasileira de teatro* é vista como uma das mais ativas divulgadoras do movimento da dramaturgia contemporânea no Brasil, tendo trazido ao contexto nacional obras de

Lambert, Jean Damien Barbin, Guy-Pierre Coulout e Léa Dant, e desenvolveu parceria artística com o grupo francês Théâtre de la Tentative (2001 a 2005). É membro do comitê de tradução de língua portuguesa da Maison Antoine Vitez desde 2013. Traduziu e editou dois volumes bilíngues da coleção Palco Sur Scène, Apenas o Fim do Mundo de Jean-Luc Lagarce em 2006 e Suite 1, de Philippe Minyana em 2008. Editou *Eva Perón* de Copi pela editora 7 Letras em 2007 e *Krum* pela editora Cobogó em 2017. Traduziu os textos das montagens de Isso te interessa? de Noële Renaude, Oxigênio de Ivan Viripaev, e Esta Criança de Joël Pommerat, encenados pela companhia brasileira. Entre 1999 e 2002 foi membro da equipe de Programação do Teatro Alfa de São Paulo. Em 2000 e 2001 acompanhou a residência da companhia de dança Wuppertal de Pina Bausch e participa do espetáculo Água, em suas apresentações em São Paulo.

⁷ Cassia Damasceno é atriz, diretora e produtora cultural, e integra a companhia brasileira de teatro, tendo desempenhado principalmente a função de produção executiva, desde 2008. Graduada em artes cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná em 2000, atua como atriz, diretora e produtora cultural. Trabalhou com várias companhias e diretores de destaque regional e nacional. Entre os trabalhos destacados como atriz figuram: *PRETO*, direção Marcio Abreu (2017); *Cabaré Dalton*, direção de Nena Inoue (2016); *Billie*, texto e direção de Alexandre França (2014); *Nus, ferozes e Antropófagos*, criação da companhia brasileira em parceria com companhia Jakart/Mugiscuê da França e do diretor Pierre Pradinas (2013); *Divorciadas, Evangélicas e Vegetarianas*, texto de Gustavo Ott (2009). No cinema participou do filme Curitiba Zero Grau do diretor Eloy Pires Ferreira (2008), atuou na série Rarfeito (2017) – produção Diadorim Filmes”.

dramaturgos de grande destaque na Europa, especialmente na França, como Phillipe Minyana, Jean-Luc Lagarce, Ivan Viripaev, Noëlle Renaude, Joel Pommerat e Hanoch Levin.

Como se esforçava por demonstrar Márcio Abreu na referida oficina, a *companhia brasileira de teatro* “não busca textos para montar”, mas desenvolve um amplo processo de pesquisa, tradução, criação e, não raro, publicação de material dramático inédito no país⁸. Ainda que diversas, as dramaturgias dos referidos autores favorecem leituras plurais que potencializam o trabalho de pesquisa e criação. Esses textos são positivamente descritos como “incompletos”, “abertos” e “não absolutos”, e gerariam, por isso, formas de fruição mais criativa e ativa por parte do leitor ou espectador, à medida que poderiam ser acessados, trabalhados, “habitados” (expressão metafórica recorrentemente utilizada por Abreu) de variadas maneiras. Como o diretor da companhia também sentenciou na oficina, o texto tem que “acontecer com o outro, senão, é palavra tirana” (Abreu, 2014).

Em um artigo recentemente traduzido e publicado na revista *Urdimento*, Philippe Minyana profere uma autoanálise sintética, que abarca também a dramaturgia de autores como Jean-Luc Lagarce e Noëlle Renaude (igualmente encenados pela companhia brasileira de teatro). O escritor francês ressalta o desaparecimento do herói, ofuscado por “figuras anônimas familiares e ordinárias que se assemelham a cada um de nós” (Minyana, 2015: 218) por um lado centrais ao enredo (de pouca ação) e por outro, carregando nomes “genéricos” que sugerem desimportância como “Um, Dois, ou O Pai, A Mãe, ou ainda O Pequeno Homem, A Mulher Alta. Forma-se assim uma polifonia de vozes sonantes, que são reais e coerentes” (idem). Os espaços privilegiados são “lugares íntimos: salões, quartos, escritórios e todos os lugares de trabalho ou de vida. E por fim, a língua, que adquire uma importância primordial: ela é ação e ela é música” (ibid.). A importância concedida ao que o autor entende por “língua musical”, “língua escrita” ou “língua trabalhada” é absoluta:

Age-se assim como se fosse tudo real, pois é constituído de amostras do real, de efeitos de realidade. Ora, a conversação é feita de trançados, de cruzamentos. O que nos fascina é essa mistura e proximidade das falas que conferem algo vivo, algo real. Não se procura

⁸ A companhia publicou os seguintes livros: “Suite 1” de Phillipe Minyana e “Apenas o fim do mundo” de Jean-Luc Lagarce, edição bilíngue pela Imprensa Oficial de São Paulo, traduzida por Giovana Soar; Krum de Hanoch Levin e “PROJETO BRASIL / Maré” pela editora Cobogó.

reproduzir esse sistema da palavra múltipla, mas antes reinventá-lo ou reconstituí-lo. Fala-se então de partitura, de organização, de música e de polifonia (Minyana, 2015: 218-219).

Em consonância com a perspectiva de Minyana, o que move o trabalho da *companhia brasileira de teatro*, portanto, não é exatamente a compreensão de uma “mensagem” pela plateia, mas a indagação constante acerca da possibilidade de o trabalho “existir entre as pessoas”. Como mencionou Abreu “a obra de arte existe como obra de arte porque desperta uma potência de vida”. É por isso que, de acordo com o diretor, “a fala que buscamos no teatro é sempre polifônica. Nunca é uma fala autoritária, unívoca, realista” (Abreu, 2016c). O teatro, para a equipe é “uma presença que se construa na hora em que se manifesta, e que é, por isso, da ordem do ‘entre’” (idem), envolvendo atores e público e articulação de texto e linguagem “o texto traz mas não determina a peça” (idem). Em reportagem concedida ao jornalista Luis Felipe Reis (2012a) Márcio foi mais claro:

- Não inicio um trabalho só porque gosto do texto ou da temática. Esses não são os meus pontos – diz Abreu – Qualquer tema me interessa, acho possível falar de diversas questões a partir de uma perspectiva singular, que pensa em como algo pode ser apresentado. Penso num teatro que comunica a partir da realização da estrutura. É ela que leva a comunicar algo que não necessariamente é dito. O teatro para mim é uma língua, eu digo algo a partir do idioma do teatro, que é sua estrutura.

O texto é, portanto, elemento estruturante, mas não determinante nas peças do grupo, que demandam um exercício de linguagem, de dramaturgia e encenação para sua plena efetivação. O dramaturgo, encenador e diretor de elenco concebe seu trabalho como voltado a “pensar estruturas, tentar criar meios de expansão da sensibilidade, de diálogo com o outro, de afirmação da presença” (Abreu, 2016a).

Mesmo correndo o risco apontado pela socióloga canadense Nathalie Heinich de uma análise que transforme a “particularidade” em “generalização”, isto é, que transforme uma interpretação da trajetória da *companhia brasileira de teatro* em uma leitura fechada de sua “obra” (Heinich, 1997), recaindo em certa “predestinação” e silenciando sobre um contexto mais múltiplo e plural, creio ser possível afirmar que a equipe se constituiu e se consolidou pela afinidade com as dramaturgias francesas contemporâneas, até *Vida*. Essa montagem, de 2010, agraciada com o edital Petrobrás cultural, foi o “texto original” de maior repercussão da equipe e permaneceu como um modelo ideal de criação até a recente produção do espetáculo PROJETO bRASIL, que consistiu novo divisor de águas na trajetória do grupo.

Em seus diversos estudos sobre o grupo, Luciana Romagnolli (2013, 2014, 2016) postula a utilização da noção de “presença”, compreendida com base na obra de Hans-Ulrich Gumbrecht e também a de “convívio”, do filósofo argentino Jorge Dubatti como chaves interpretativas fundamentais. Se o primeiro conceito questiona a supressão dos componentes de presença pelos componentes de sentido na tradição estética ocidental, advogando sobre a importância dos mesmos, o segundo enfatiza a dimensão do acontecimento e da materialidade concreta da cena. Nas palavras da autora (Romagnolli, 2014:88-89):

O que a Filosofia do Teatro (Dubatti, 2007) e a produção de presença (Gumbrecht, 2010) permitem pensar, então, é o resgate dessa dimensão fenomênica. Na contemporaneidade, o teatro joga justamente com a “multiestabilidade perceptiva” entre as dimensões da materialidade e do sentido – sobretudo por meio do momento desestabilizador da passagem do corpo fenomênico ao semiótico. Tratam-se de criações teatrais forjadas na crise da representação e que reagem potencializando a presença e o convívio para valorizar a especificidade da arte teatral. A disposição por parte de artistas a refletir sobre os fundamentos da arte - e realçá-los na cena - é uma forma de reencontrar possibilidades de afirmação do teatro diante do acelerado desenvolvimento das linguagens audiovisuais e da internet, que se configuram como cultura de massa e estabelecem o “tecnovívio”, definido por Dubatti como aquele que ocorre com intermediação tecnológica e, necessariamente, em condição de sustação do corpo. O autor argentino entende que o teatro é arte do convívio por não admitir a supressão do corpo nem, conseqüentemente, sua desterritorialização ou desaturação. O teatro, para Dubatti (2007), é valorizado, então, como potência restabeecedora de uma experiência perdida: a do convívio humano.

Essa tendência, potencializada pelas imbricações da performance, pela crise do drama e da representação, pelo teatro “pós-dramático” (Lehmann, 2007), “infradramático” (Sarrazac, 2017) ou “teatro performativo” (Féral, 2015) ainda que fundamental à *companhia brasileira de teatro*, seria também partilhada por um contexto artístico mais amplo como revelam produções dos grupos “Magiluth, Luna Lunera, Espanca!, Quatroloscinco, Primeira Campanha, Foguetes Maravilha, Teatro Inominável, Cia. Vértice, Opovoempé, CiaSenhas e Companhia Brasileira de Teatro, entre tantos outros” (Romagnolli, 2014:86).

Tais elementos, como aponta Romagnolli, estão também presentes em *Vida*, que subsidiou a manutenção da equipe em longa pesquisa acadêmica e artística sobre a biografia e obra de Paulo Leminski, que envolveu a leitura de seus romances, poemas, traduções e textos críticos, bem como a promoção de uma série de palestras, realização de entrevistas com personalidades relevantes, levantamento de fontes diversas e realização de eventos de formação, como leituras públicas e outras atividades.

Ainda que a peça carregue o mesmo nome de um livro do intelectual paranaense composto por quatro biografias (do poeta japonês e inventor do *haikai* Bashô, do poeta simbolista brasileiro Cruz e Souza, de Jesus Cristo e de Leon Trotski) o que se vê no palco não é uma transposição dos textos para a cena mas a exploração das biografias dos próprios atores, em uma construção ficcional inspirada no procedimento efetivado por Leminski em seu livro.

Segundo o programa da peça, a trama traz “quatro pessoas exiladas em uma cidade qualquer (...) se encontram numa sala vazia e sem janelas para os ensaios de uma banda que deverá se apresentar no jubileu da cidade” (Abreu, 2010, s/p). Tal como diversos outros textos encenados pelo grupo, a situação dada é banal (uma banda), enigmática (artistas exilados que se apresentam no jubileu da cidade) e ambígua (carregam os mesmos nomes próprios dos atores). Estas escolhas colocam em suspenso as referências de tempo, espaço, ação e representação habituais do drama moderno. Além disso, diversas situações cênicas tem por objetivo trazer os espectadores à consciência do tempo presente e da situação da encenação do espetáculo.

Nadja Naira (2016) destaca a explicitação da linguagem de Leminski como o maior mérito da montagem. O autor estaria “presente na estrutura da peça, e não necessariamente nos textos da peça”. Como explica a atriz e iluminadora: “A gente não fez uma colagem de textos do Paulo Leminski. Nós estudamos a linguagem dele para descobrir como ele fala, do que ele está falando, como ele conecta as coisas”. O mergulho no universo eclético, erudito, coloquial e diverso do intelectual paranaense foi apropriado pelo grupo, que conseguiu “levar para a cena a linguagem e não só as palavras... claro que elas são importantíssimas no Vida, mas as palavras são nossas”. (Naira, 2016, grifos meus).

O espetáculo, de autoria de Márcio Abreu, traduzido por Tomas Quillardet e publicado na França em 2012, é certamente o que mais se assemelha aos almejados modelos dramaturgicos contemporâneos analisados por Ryngaert e Sarrazac. Há personagens enfraquecidos, espaço-tempo incertos, quase total ausência de ação dramática, ambiguidades real-ficcionais, monólogos que simulam diálogo com a plateia (ou conforme expressão recorrentemente empregada pela companhia “endereço à plateia”), réplicas velozes e alternadas, linguagem autorreferencial, presença de línguas

estrangeiras em cena. Ele carrega uma série de aspectos biográficos dos atores e estratégias múltiplas de evidenciar o aqui-agora do fenômeno teatral.

Deve-se também salientar não ser mera coincidência a opção do emergente coletivo curitibano em adotar a biografia e obra de um dos mais destacados intelectuais paranaenses, com projeção nacional para uma elaborada produção “autoral” voltada a circular por todo o país. *Vida* tornou-se, efetivamente, um atestado de “maturidade” da companhia brasileira de teatro.

A singularidade do processo criativo revela o *ethos* da equipe, que tende a não dissociar a visão de si mesmos, enquanto artistas, e também como um coletivo teatral, do trabalho de investigação e pesquisa. Essa imbricação entre trabalho, carreira e estilo de vida (Velho, 2016) se revela clara na entrevista abaixo, quando Marcio Abreu questiona a expressão “teatro de pesquisa”:

Isso não faz o menor sentido: o que é “teatro de pesquisa”? Eu faço teatro, e me relaciono com uma dimensão artística, uma mira numa ideia de arte, uma espécie de utopia. E isso não tem nada a ver com esse ou aquele rótulo. E para desenvolver meu trabalho eu estou em estado de pesquisa permanente. E em uma conjuntura que envolve uma parte significativa (a maior dela, do meu trabalho) junto com uma companhia, que é a Companhia Brasileira, mais ainda... essa conjuntura da companhia, ela amplia esse estado permanente de pesquisa, um “estado” de pesquisa, é um comportamento (individual e coletivo), uma maneira de olhar e de se relacionar com o mundo, um tipo de vida que se escolhe viver... por isso eu falo de um estado: um estado de permeabilidade constante, que nos exige muito como indivíduos, e que também nos devolve muito em experiência, em riqueza de vida, em encontros... e em desenvolvimento intelectual e sensível, né? (Abreu, 2016a).

Essa é outra forma de justificar o que Abreu queria dizer com “a companhia não busca textos para montar”. Não se trata de mera seleção de peças para gerar eventos artísticos, mas de um processo criativo permanente, inseparável de um estilo de vida e de uma concepção específica de arte que revela atributos associados à vanguarda artística, à intelectualidade e ao cosmopolitismo como traços diacríticos da *companhia brasileira de teatro*. É também importante frisar a consciência do grupo de que suas próprias ações são fundamentais para gerar os dispositivos de percepção e fruição de suas obras. A articulação das diversas atividades exercidas pela *companhia* cotidianamente (em especial por Marcio Abreu) e que extrapolam o palco, como: formações em cursos, workshops, participação em palestras, debates, traduções ou publicações, parcerias, consultorias, trabalhos com outros coletivos, ações de construção

da história e da memória da companhia, são formas de “dar a ver” a produção do grupo tão importantes como as criações estéticas em si.

A rede incomensurável de relações profissionais e artísticas, a constante presença na mídia, em festivais e eventos de teatro no país, o forte assédio dos fãs (principalmente da classe teatral) e o sucesso na obtenção de fomento e patrocínio por meio de editais são indícios não apenas do evidente prestígio do grupo, mas de imperativos do “fazer teatral contemporâneo” cujas múltiplas ações transbordam as fronteiras anteriormente restritas da criação artística.

Do “Brasil profundo” ao bRASIL em cena

PROJETO bRASIL não propõe “falar do Brasil, mas a partir do Brasil”, como sustentou inúmeras vezes Márcio Abreu. A grafia do espetáculo, dando destaque para a letra “b” minúscula evidencia a intenção de “evocação” e não-representação (Tyler, 2016) que anuncia o paradoxo da não-representação (tal como o nome da própria companhia). O Brasil não seria abordado, esquadrinhado, analisado ou narrado diretamente pelo espetáculo, mas permaneceria em cena enquanto ausência, enquanto não-totalidade, enquanto conceito irrepresentável. Essa estratégia criativa da equipe, aliás, revela um interessante paralelo com a dramaturgia contemporânea, pois tal como o drama burguês, pode-se dizer que o Brasil aparece no palco apenas como “escombros”, enquanto referência ausente, suprimida, enfraquecida, ressignificada. A isso se soma a orientação da equipe de fugir dos estereótipos nacionais, ou, mais corretamente, de desestabilizá-los, deslocá-los, subvertê-los, complexificá-los.

A montagem teve vários começos, inúmeras versões e, certamente, não tem fim. Não apenas porque, tal como as demais peças da equipe, não se desdobra em uma fábula ou narrativa plenamente compreensível ou racional, desprovida de desfecho. Tampouco pela profunda influência dos livros *Ódio à democracia*, de Jacques Rancière (2014), que trata de mutações contemporâneas da noção de democracia, a ponto de concebê-la como materialização de uma única forma de sociedade voltada a proteger direitos e desejos ilimitados de indivíduos “supostamente universalizáveis” ou *Há mundos por vir?*, de Eduardo Viveiros de Castro e Deborah Danowski (2014), que promove uma interessante articulação de cosmologias indígenas, de narrativas de ficção

científica literária e cinematográfica, bem como de pesquisas ecológicas e textos de pensadores diversos sobre o “fim do mundo”. Mais do que isso, o espetáculo não tem fim pelo fato dessa obra poder ser vista como manifesto do grupo, a materialização de um “espetáculo-devir” (tendo por isso assumido o termo “projeto” no nome). PROJETO bRASIL marcou uma clivagem na trajetória da *companhia brasileira de teatro* e suscitou reverberações variadas, entre elas, a peça PRETO que estreou em novembro de 2017.

O “primeiro início” do espetáculo foi *Descartes com Lentes*, o conto de Leminski que deu origem a *Catatau*, integralmente transposto para a cena em um solo de Nadja Naira em 2009, que fantasiava uma improvável vinda de René Descartes ao Brasil. A segunda menção ao país ocorreu em *Nus Ferozes e antropófagos*, montagem franco-brasileira de 2014 com elenco composto por atores de três companhias diferentes, que abordou dilemas da interculturalidade e estereótipos entre os países. A *companhia brasileira de teatro*, que há tempos carregava ares de “francesa” (incômodo qualificativo para quem tem no nome próprio o adjetivo nacional), vinha manifestando crescente desejo de tratar cenicamente do Brasil contemporâneo.

A viabilidade dessa expressão foi assegurada pela conquista, entre mais de duzentos e cinquenta propostas⁹, do prestigioso Edital de patrocínio da Petrobrás Cultural no final de 2012. Trata-se do mesmo edital que havia subsidiado o processo de pesquisa e elaboração de *Vida*, e que possibilitou uma nova leva de ações, que lentamente foram compondo a forma “continuamente em aberto” da montagem de PROJETO bRASIL. Entre elas figuraram ampla pesquisa bibliográfica dos clássicos do pensamento social brasileiro e de obras recentes com destaque para a antropologia; ciclos de palestras ocorridos na sede da companhia, em Curitiba, de abril a outubro de 2014, com a participação de diversos acadêmicos, pesquisadores e realizadores¹⁰; trabalhos intensivos de ensaio entre outras atividades.

⁹ Os demais grupos contemplados foram: Coletivo Alfenim (PB); Cia de Teatro Nu Escuro (GO); Caixa Do Elefante Teatro De Bonecos (RS); Companhia do Latão (SP); Cia Os Dezequilibrados (RJ); Cia Vértice de Teatro (RJ).

¹⁰ Os participantes do ciclo foram: o historiador, antropólogo e professor da universidade espanhola de Salamanca Mário Helio Gomes de Lima; a professora, performer e teórica do teatro Eleonora Fabião (que também promoveu um workshop exclusivo para a companhia); o historiador e professor de música da Faculdade de Artes do Paraná André Egg; a professora de literatura da UFPR Sandra Stropparo; o animador cultural, artista, pesquisador da cultura popular nacional e coordenador do grupo Mundarêu Itacírio Rocha e o cineasta Aly Muritiba.

Diferentemente do processo criativo de *Vida*, que gravitou em torno de Curitiba e das obras de Leminski, PROJETO bRASIL apontava para um duplo imperativo de deslocamento: a necessidade da circulação de espetáculos de repertório inscrita no próprio edital da Petrobrás e um desejo de pesquisa de campo por parte do elenco. Desta forma a Companhia percorreu capitais das 5 regiões do país: Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, Manaus e Porto Alegre articulando apresentações das peças com a realização de atividades formativas, como bate-papos com a plateia, leituras públicas, workshops ou palestras durante a temporada em cada localidade. Mobilizando a vasta rede de relações dos membros da equipe cujos amigos e parceiros funcionaram como mediadores fundamentais nas cidades, ocorreram também visitas e conversas com artistas locais, personalidades, moradores de comunidades ou localidades específicas, bem como aberturas “ao turismo convencional” e ao imprevisto. Como registrou a equipe em seu site: “Esta experiência, na estrada, é o ponto de partida para o desenvolvimento de um espetáculo que pretende pensar o Brasil de diferentes formas” (CBT, 2017).

Um dos incidentes mais significativos no processo de construção de PROJETO bRASIL foi um encontro do diretor da equipe com um senhor, na antiga residência de Juscelino Kubitschek, tornada ponto turístico de Brasília, batizado de “velho do Catetinho”. A interação entre ambos inspirou o primeiro e central eixo dramaturgicamente que por longo tempo se almejou construir todo o espetáculo. Para Abreu (2016a) esse homem

(...) falava uma língua, outra língua, ele contava tudo (...) eu queria que a peça fosse só isso. Só essa grande narrativa. Então é um homem de um conhecimento, de uma riqueza, de uma experiência de vida, de uma linguagem tão extraordinária, não é? Ali. Um pontinho de humanidade num lugar assim, que quase ninguém enxerga, você passa ali, aquele sujeito sentado embaixo da árvore e você passa ali, queimado de sol, esperando que alguém dê um dinheiro para ele, em um lugar de passagem... e ele carrega a história do país nele, a história do mundo (Abreu, 2016a).

A recriação dessa interação, publicada no livro *Maré/PROJETO bRASIL*, foi concebida para o ator Rodrigo Bolzan, sozinho no palco, que desenvolve uma fala angustiada e ininteligível, direcionada diretamente para a plateia, na qual apenas frações de palavras são ouvidas pela audiência. Após, alguns minutos, entretanto, o discurso passa a se tornar articulado e eloquente:

(...) do do o negó de morr as fora a pra quilo mas é bom do mundo e eu não ro que guém m
 ça a gente preser to um lu a vida lem de do acontece não desis eu vi e iss me impre de den o
 susto o fim ainda não chegou fiquei hora a gargalhadas procura o o lu casa é loucu a bater a
 beleza você poss a vi dagente olhar isso re eu ain isso realmente me impressionou ainda não
 terminei a pele torrada de sol ele sentado no chão o velho alinhado em pleno planalto vindo
 de longe falando de tudo embaixo de um árvore a pele torrada de sol e todo mundo sorriu e
 saiu pra comprar e pintaram as fachadas das casas e ficou lotado de gente a gente não sabe
 no que acreditar nem pra onde olhar quando o cachorro grudado na perna do sujeito quase
 morreu não se sabe quantos policia se recusaram a bater e o governador vai pra televisão e
 cara-de-pau uma tragédia a gente não sabe no que acreditar nem pra onde olhar eles
 jogaram tinta vermelha na fonte na frente do palácio e baixaram a bandeira a meio mastro e
 eu acordei uma chuvarada na hora de voltar do trabalho o ônibus parou na enchente uma
 ventania todo mundo desceu água pela canela a gente não consegue pensar bom é ter um
 lugar pra voltar eu fico me deslocando e quando a gente volta é um conforto chegar em casa
 e saber que ali você descansa todo mundo comendo isso é bom eu me lembro da minha
 primeira professora e a festa do livro para a vida toda e eu acordei uma chuvarada na hora
 de voltar do trabalho a gente viaja pra fora e aqui dentro um susto e você procura e é
 impossível encontrar num preço que você possa pagar vai financiar para a vida toda é uma
 loucura o preço das coisas é enorme não dá para conhecer tudo uma chuvarada uma agua
 sem fim naquele rio que é mar que a gente não entende um mundo inteiro ali dentro cheio
 de bichos e gente e árvores gigantes na água e eu fiquei horas para chegar um
 engarrafamento de quilômetros é uma dimensão muito grande isso aqui é enorme não dá
 para conhecer tudo é avião para cima e para baixo a gente viaja para fora e aqui dentro um
 susto eu tomei quando vi aquela gente vindo para cima aqueles guardas armados até os
 dentes bomba de gás e todo mundo correndo é medo de tudo uma beleza de lugar às
 gargalhadas, eu ainda não terminei, como é que eu vou voltar e achar essa papelada eu vim
 faz tempo um calor danado não tinha trabalho mas aqui também não e esses políticos são
 todos uns filhos da puta e os homens saíram de suas casas a casa fria a rua quente a
 presidenta uma fila enorme a mulher-boto ela nada com os botos a mulher marrom naquela
 água negra um chá que eu bebi Roberto Carlos cantando e o mundo gira gira na selva
 imensa eu ainda não terminei fui pedir um emprego e disse que tinha que providenciar
 todos os documentos na minha cidade a coisa tá feia, como é que eu vou voltar e achar essa
 papelada os filhos todos crescidos (...)” (Abreu, 2016b: 66-67, grifos nossos).

O recurso a uma “autoridade popular”, revestida de “autenticidade” e “legitimidade” suficiente para falar sobre o Brasil, porque subalterno, marginalizado, portador de longa experiência se acoplava perfeitamente ao interesse formal, relativo à linguagem fragmentada, embaralhada, desarticulada e repleta de imagens fantásticas que se articulam em uma forte alusão nacional. O conteúdo do longo trecho de fala reproduzido acima revela, por um lado, forte consciência crítica e conotação política, e, por outro, sofrimento e sensação de impotência na luta cotidiana desse brasileiro. Alusões à incomensurabilidade do território, da natureza e do ecossistema nacional se fazem evidentes, bem como a burocratização do Estado brasileiro, a violência, a desigualdade, a opressão, a exploração do trabalho, articuladas com dimensões mais prosaicas da existência.

Entretanto, a equipe não teve sucesso em desenvolver qualquer enredo envolvendo esse “personagem” que se constituísse como eixo narrativo de todo o

espetáculo, como era pretendido. Aliás, quase nenhuma situação de interação desdramatizada entre atores, o que a equipe chama de “pequena ficção”, fábula ou “ficção original” (em consonância com a maior parte dos demais trabalhos da *companhia brasileira de teatro*) foi vista pela equipe como satisfatória. O interesse se dirigiu então à pesquisa de “discursos sobre o Brasil” que, posteriormente, seriam alinhavados por meio da linguagem da performance. A peça foi então concebida como uma “composição dramática articulada em 16 discursos verbais e não verbais, de natureza performativa (...)” (Abreu, 2016b: 51) construída com base em jornadas exaustivas de exercícios de improvisação e de escrita.

MARÉ / PROJETO bRASIL livro em que o texto do espetáculo foi publicado, apresenta uma nota explicativa que indica a autoria dos discursos incorporados pela peça e identifica também os processos criativos empregados na criação. Uma das cenas foi proveniente de improvisações de Rodrigo Bolzan; há dois “textos originais” concebidos por Márcio Abreu; dois blocos de criação coletiva musicados por Felipe Storino; uma cena composta por citações de frases de Viveiros de Castro e Danowski; dez cenas construídas com base em performances corporais e vocais do elenco, acompanhadas de músicas nacionais icônicas como “Um índio” de Caetano Veloso, “Aquarela Brasileira” de Ary Barroso e “Bacchianas n.º 5” de Villa Lobos.

A maior parte do texto teatral proferido no espetáculo foi proveniente de dois discursos políticos reais, da então ministra de justiça da França Cristiane Taubira no parlamento de seu país, ao defender o casamento homossexual e a adoção de crianças por essas famílias e do ex-presidente do Uruguai, José Mujica na ONU, em setembro de 2013, quando proferiu uma sólida crítica ao capitalismo contemporâneo, ao armamentismo, à política neoliberal e à destruição ambiental do planeta. Os discursos foram mantidos na íntegra (ou com pouquíssima adaptação), gravados nas vozes dos mesmos atores que permaneciam em cena. Não houve qualquer referência aos autores dos textos durante o espetáculo (embora o nome dos políticos seja mencionado no programa do espetáculo), mas o contexto de endereçamento direto aos espectadores como “deputados” no primeiro caso e “assembleia” no segundo (acrescido da manutenção da fala em espanhol, com legenda em português projetada no cenário) forneciam algumas chaves de interpretação importantes. A longa duração das falas foi um risco deliberadamente enfrentado pela equipe que objetivava, nas palavras de Abreu

(2016a), “mudar a fala de audiência” e “partilhar um momento comum de escuta” (ou de leitura, no caso das legendas).

A intenção de romper com o ilusionismo teatral e estabelecer canais de relação direta com a plateia ficam evidentes desde o início do espetáculo. Os espectadores eram recebidos pelos próprios atores que, na plateia, interagiam e criavam um clima festivo de recepção do público, potencializado por “músicas brasileiras” (MPB e bossa nova) tocadas ao vivo por Felipe Storino e pelo compartilhamento de alguns copos de cachaça que circulam pelas poltronas até que todos se acomodassem. O clima festivo contrastava com o cenário absolutamente negro, composto por uma plataforma, um ciclorama e por um tapete que se estendia do palco até a plateia, agindo para diminuir a divisão do espaço cênico à italiana. Em seguida o ator Rodrigo Bolzan tomou a palavra na plateia e proferiu um discurso de agradecimento aos espectadores, que se tornava progressivamente ambíguo e contraditório a medida que o ator dava a entender que a ação cênica poderia ocorrer independente da presença da audiência: “(...) tudo o que eu tenho a dizer já foi dito, já foi escrito e vivido por alguém muito mais emocionado do que eu, com uma voz muito mais potente do que a minha” (Abreu, 2016b: 55). Na sequência o ator proferia uma frase contraditória, que colocava a comunicação cênica em suspeita: “essa voz deve ser esquecida por todos vocês, assim como eu esqueci, não há uma voz dizendo nada para vocês aqui” (idem).

Após um blecaute, a performance que seguia materializava a intenção do espetáculo ao colocar o próprio discurso sob escrutínio em cena. Giovana Soar, sozinha no centro do palco em frente a um microfone tentava realizar uma fala de agradecimento, mas sofria sucessivas quedas que a impediam de executar seu ato. O quadro, evidentemente, se referia a uma instabilidade muito maior do que a mera impossibilidade de agradecer: ele consolidava a contradição e reflexividade característicos de todo espetáculo. Aludia à dificuldade de se tomar a palavra, de falar pelo outro e, a rigor, à impossibilidade de se falar “do Brasil”, de se “representar o país”.

A performance seguinte tem início com os atores Rodrigo Bolzan e Nadja Naira, em estado de desequilíbrio, caminhando lentamente do fundo do palco em direção à plateia enquanto o referido discurso de Christine Taubira, gravado pelas vozes dos mesmos intérpretes é reproduzido. Em certo momento a trajetória de ambos se

encontram e a disputa de espaço vai se configurando em um beijo caloroso. A medida que os performers alcançam o espaço da plateia, o beijo passa a ser compartilhado com os espectadores que se predispõem ao ato, sob o som contagiante da música “Dimokránsa” da cantora caboverdiana Mayra Andrade. A ação cênica ganha novo significado a medida que o discurso havia acabado de questionar fortemente a estrutura familiar patriarcal dominante e as permanentes formas de discriminação sexual, de gênero e a contraposição conservadora de casais homoafetivos adotarem crianças. A cena constituía o momento mais polêmico, capaz de gerar, diversos incidentes e incômodo em grande parte dos espectadores, a ponto de parte dos mais afetados abandonarem o teatro. Essa situação, foi tratada com naturalidade pela equipe (embora revelando sempre alguma preocupação), que compreendiam que sua atividade artística não deveria ser orientada a agradar o público.

O processo criativo da *companhia brasileira de teatro* foi muito penoso, marcado pela laboriosidade em trazer a multiplicidade das experiências de campo para a cena. O caminho adotado nos ensaios foi centrado em dinâmicas de criação coletiva baseadas na aleatoriedade, semelhantes à criação de poemas dadaístas. Em um desses procedimentos, diversas palavras foram escritas em papéis dispostos no chão e combinados, de modo a resultar em uma composição ambígua e polissêmica, posteriormente musicada por Felipe Storino, que transcrevemos abaixo:

Ai, Neide caverão/
Titia Mirian/
Sr. Antônio polaco/
Oi, Miséria real/
Fora vocês, amigos/
104 índios morto caiu na calçada /
Ai, brasileiro
Estava enfiado nos continente invadido /
Chefe mortinho, tadinho /
Travessias lagrimas daí
Entre ficção /
Realidade /
O sangue sangrento subiu enjoado /
Uzôme /
Cadeado gente fina fulano bagaça sem sentido pressão /
Pelamordedeus (ai ai ai ai) /
Dona violência (ô yes ô yes) /
Frágil criança (si si si si) /
Noel sabia /
Tiziu pauzudo fodeu alemão /
Profundamente /

Dentro o Carlos perdeu pra vovó Ceição /
 Balançando as bijuteria bruxaria /
 D. Eva dança uma dancinha e de repente será será /
 As-sas-si-nada /
 Atirai encarei diferença /
 Eu sou muito melhor brasil /
 Moldura cocaína 100% pura claridade existe fome sim /
 Nossa Sra. Que pariu! Caralho bunda suja como autoridade /
 Cervejinha Jurubeba Badulaque Fedentina /
 Estrelas na Rua Miséria /
 Estrelas miséria infernal /
 Estrelas infernal Sr. Coiso /
 Sr. Coiso fugindo xiii /
 Greve geral /
 Chuva inédita /
 Ponte aterro
 Locomoção
 Ônibus van barco quebrado /
 Encheu enchente submersa /
 Maré cultural lugar rotineiro /
 Futuro Oásis Amarelo /
 Futuro Oásis Amarelo
 (Abreu, 2016b: 64-65)

Roger Sansi, em recente livro, salientou a importância conferida ao acaso em movimentos da vanguarda histórica que exercem impacto na produção artística atual, como o dadaísmo e o situacionismo. Em sua análise os dadaístas “buscavam tornar-se primitivos eles mesmos, desaprendendo a civilização e a arte acadêmica, e abrindo a si mesmos para as coisas cotidianas” (Sansi, 2015:23). Um dos exemplos fundamentais dessa forma de criação artística foram os “objetos encontrados”, que ao subsumir a agência artística pela aleatoriedade se tornavam uma espécie de evento. Assim “a arte seria obtida no encontro mais do que no objeto” (Sansi, 2015:25), encontro esse catalizador de “efeitos reveladores da mágica que existe ao nosso redor, por baixo da fina camada da civilização” (idem).

O situacionismo da década de 1960 teria enfatizado ainda mais o evento do encontro em detrimento da obra de arte, independentemente da multiplicidade de suas linguagens: “performances, instalações, montagens, ações, intervenções, situações, eventos” (Sansi, 2015:28). Nesse movimento destaque deve ser dado às estratégias “psico-geográficas”, que tornavam a cidade o principal objeto a ser investigado e trabalhado por meio das estratégias de “deriva”. Sansi reproduziu a análise de Grant Kester que sustentava que a proposta de escapar da materialidade da arte, dos processos canônicos e dos lugares de culto, comuns a esses movimentos e à criação contemporânea, poderia ser vista como um repúdio da agência em detrimento do acaso.

Tais características também podem ser percebidas no processo criativo de bRASIL, seja pela aposta em derivas realizadas durante a “pesquisa de campo” para encontrar eixos de criação do espetáculo, seja pelas estratégias de composição poética de caráter dadaísta, fragmentada e fundamentadas no acaso como a que citamos acima.

Embora a aleatoriedade tenha servido de gatilho para evocar encontros, linguagens, História e discursos diversos sobre o Brasil que se converteram em cenas, há também outra chave interpretativa fundamental no espetáculo que se relaciona com o impacto dos textos de Eduardo Viveiros de Castro e sua teoria do perspectivismo ameríndio. A atriz e iluminadora Nadja Naira tratou dessa influência da seguinte maneira:

Não precisamos ficar falando “do” Brasil, das questões “do” Brasil. E é por isso que os discursos estrangeiros entram aí. De alguma maneira, eles nos balizam, eles nos dão uma limitação (...) e aí entra a questão do ponto de vista. É o que nos leva ao circular, é o que leva a gente a mudar de posição com a plateia é o que faz a gente fazer a plateia entrar e a gente sair. “Mudar o ponto de vista”, a gente tem esta “neura” da coisa que gira, que muda de lado, e agora a gente realmente consegue fazer. É claro que no “Krum” a gente também consegue um pouco, no “Essa criança” a gente invade a plateia e tenta fazê-la pensar sobre isso... *Mas uma coisa é fazê-la pensar sobre isso e outra coisa é ela se sentir nesse outro lugar.* E acho que no “PROJETO bRASIL” a gente consegue isso, fazê-la mudar o ponto de vista e questionar por que o espetáculo se chama “PROJETO bRASIL”: ‘ - Não está falando do Brasil, não é um discurso brasileiro, não é especificamente do Brasil, o que estão falando do Brasil, com essas outras palavras que não são brasileiras? Por que é que tem essa linguagem?’ Mesmo que as pessoas não pensem sobre isso racionalmente... não pensarão mas *sentirão essas coisas*, elas vão perceber isso. E isso estava na lista de prioridades: mudar de ponto de vista. Quando a gente encontra o Viveiros de Castro, por exemplo, antropólogo que vai falar sobre o índio, sobre o lugar do outro, aí meu bem, aí a gente encontra argumentos para falar de uma outra sociedade, de uma outra forma de vida, de uma outra cultura, que a gente talvez tenha por objetivo utópico, ou desejoso, que seria lindo se fosse assim, mas não é (...) nós não vamos dar conta de chegar lá, vamos acabar antes. O Viveiros foi para gente um ‘cair na real’. Acho que o Viveiros tem essa responsabilidade dentro do projeto. E se for falar de cena mesmo, das escolhas que a gente fez para a cena, a referência foi a Eleonora Fabião (Naira, 2016).

Diversas materializações cênicas ocorreram com base nessa influência observada desde os primeiros momentos criativos. Uma delas foi uma performance sem texto em que os atores Rodrigo Bolzan e Giovana Soar encontravam-se nus no palco, sobre a plataforma giratória e desempenhavam uma movimentação corporal coreografada em que determinadas posturas aludiam a “bichos” (em quatro apoios), “crianças” (sentados com as pernas cruzadas) e “adultos” (eretos), em evidente problematização dos estatutos de “animalidade” e “humanidade”. A iluminação

composta para a cena, contraluz posicionado nas laterais da plataforma e o efeito giratório do sobrepalco circular geravam forte impacto poético, de modo a “naturalizar” os corpos nus do casal de atores, a aludir a passagem do tempo em uma expressiva metáfora da espécie humana.

Outra cena de grande impacto também se relacionava diretamente à questão indígena: Giovana Soar se posicionava no centro do palco, de frente para a plateia e realizava, com os braços, mãos e rosto, uma série de expressões, gestos e sons inicialmente ininteligíveis, mas que, ao serem repetidos em sincronia com a canção “Um Índio” de Caetano Veloso (interpretada por Gal Costa), demonstrava que os movimentos eram a tradução da letra da canção para a Língua Brasileira de Sinais. Essa estratégia não apenas aludia à dupla condição de alteridade, das populações indígena e surda, mas evidenciava o objetivo da equipe em deslocar o ponto de vista, colocando o público ouvinte em posição marginal pelo estranhamento da linguagem, só posteriormente compreensível. A dramaticidade da cena era ainda ampliada na repetição da música, por meio do uso de tinta guache vermelha nas mãos da atriz, em dupla analogia ao urucum e ao sangue impunemente derramado em casos de genocídio indígena da história nacional.

O último “discurso” da peça era uma composição de falas de Viveiros de Castro e Debora Danowski de *Há mundos por vir* e de alguns outros textos ou entrevistas do famoso antropólogo brasileiro. A imagem derradeira do espetáculo ocorria quando Giovana Soar, em meio ao público, olhava para os demais atores no centro do palco. Os equipamentos de iluminação realizavam *fade out* gradual até o blecaute à medida que as vozes gravadas dos próprios atores aludiam ao fim do mundo com os dizeres:

- “- O que nos marcou?
 - Vivemos um tempo do fim.
 - No fim não haverá nada, só seres humanos. E não por muito tempo.
 - Gente de menos com mundo de mais. Gente de mais com mundo de menos
 - A morte não é um acontecimento, pois quando acontece já não estamos lá.
 - Depois do futuro, o fim como começo
 - Há muitos mundos no mundo
 - Estamos diante de algo grande
 - Sonhar outros sonhos
 - Só o homem nu compreenderá
- escuro*
- Ele flutua.
- (ABREU, 2016b:82-83).

A composição tinha forte tom utópico, crítico e melancólico, referenciando o discurso de caráter ecológico e solidário anterior, de José Mujica, com a vantagem de aludir a uma condição não-dramática ocorrida “depois do fim”. Novamente a mera presença da atriz em meio à plateia, olhando para o palco gerava, nos espectadores, um nível reflexivo adicional acerca de tudo o que foi testemunhado e compartilhado por meio do espetáculo.

Considerações finais: o fim como começo

Promovemos neste artigo uma breve análise da trajetória de consagração da *companhia brasileira de teatro*, associada à promoção da nova dramaturgia francesa no horizonte teatral nacional. Salientamos as marcas diacríticas do grupo: a centralidade do texto teatral, proveniente de um dramaturgo contemporâneo inédito ou de criação coletiva orquestrada por Márcio Abreu; a exploração de territórios íntimos e de situações de ação rarefeita em espaço-tempo incerto, entre personagens ordinários, enfraquecidos ou mesmo “atores em estado cênico”.

Argumentamos que PROJETO BRASIL significou uma clivagem em direção a tema explicitamente nacional, que ofereceu grandes desafios à equipe, resultando em um processo de criação coletiva mais radical, com estratégias cênicas fortemente influenciadas pela *performance art*, por procedimentos de evocação e de supressão da autoria em favor da aleatoriedade. A sintética descrição do espetáculo apresentada aqui (ou até mesmo a leitura isolada do texto da peça) permitiram destacar a precedência da visualidade e da evocação imagética sobre a palavra, que até então consistia também forte marca da produção artística do grupo.

A noção de dramaturgia como estruturação do sentido, compartilhada por Márcio Abreu e diversos diretores atuais foi elemento interpretativo chave do espetáculo, por gerar estratégias perceptivas variadas, seja calcadas na convergência ou divergência da perspectiva teatral contemporânea e do olhar antropológico informado por Viveiros de Castro. Essa articulação, ora tensa, ora harmônica, mantida por esforço constante de deslocamento do ponto de vista não apenas foi capaz de “fazer ver” mas também de “fazer sentir”. Em PROJETO BRASIL os elementos do universo teatral se

apresentam em combate não apenas contra a representação do país mas em uma disputa da mais consistente experiência cênica da alteridade entre o palco e a plateia.

Referências Bibliográficas:

- ABREU, Marcio. “Vida”. Encarte de espetáculo, 2010.
- ABREU, Marcio. “Vida” In: *Revista Ensaia*, n. 1. Dezembro de 2015. Disponível em: <http://www.revistaensaia.com/edicao-n-1>. Acesso em outubro de 2018.
- ABREU, Marcio. Entrevista concedida a Cauê Krüger no Teatro José Maria Santos, em Curitiba, em 14 de fevereiro de 2016 (não publicada), 2016a
- ABREU, Marcio. *PROJETO BRASIL/Maré*. Rio de Janeiro, Ed: Cobogó, 2016b.
- ABREU, Marcio (2014). Entrevista concedida para o programa “Noites Curitibanas” da rede de televisão Ótv disponível em <https://www.youtube.com/>. Acesso em dezembro de 2016c.
- ARÊAS, Vilma. *Na tapera de Santa Cruz*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996.
- COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. “Projeto Brasil” disponível em: <http://www.companhiabrasileira.art.br/projeto-brasil/>. Acesso em março de 2017.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSTA, Iná Camargo da. *Sinta o drama*. São Paulo, Vozes, 1998.
- DANOWSKI, Deborah, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundos por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro, 2014
- DORT, Bernard. “A representação emancipada” In: *Sala Preta*, São Paulo, vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 47-55, 2013.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HEINICH, Nathalie. *The glory of Van Gogh: an Anthropology of Admiration*. Princeton University Press, 1997.
- KRÜGER, Cauê. A arte do encontro: uma etnografia da companhia brasileira de teatro e do PROJETO BRASIL. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, 2017.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, Global, 1997.
- MINYANA, Philippe. “A escrita teatral” In: *Urdimento*, v.1, n.24, p216-223, julho 2015.
- NAIRA, Nadja. Entrevista concedida a Cauê Krüger na sede da *companhia brasileira de teatro*, em Curitiba, em 22 de julho de 2016 (não publicada).
- PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa, Colibri, 2016
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, EDUSP e Imprensa Oficial, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. São Paulo, Boitempo, 2014.
- REIS, Luis Felipe. “Entre Rio e Curitiba, em busca de novas rotas para o teatro”. *O Globo*. 16 de Março de 2012a.

- REIS, Luis Felipe. “Peça de Joël Pommerat une Renata Sorrah e a Cia. Brasileira de Teatro”. *O Globo*. 4 de Novembro de 2012b.
- ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. *Convívio e presença como dramaturgia: A dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte da Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- ROMAGNOLLI, Luciana. “Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em Vida”. In: *Sala Preta*, v. 14, n.2, 2014.
- ROMAGNOLLI, Luciana. ““Do que vocês estão falando?": ressonâncias formais e políticas de uma dramaturgia do convívio” In: *Sala Preta*, v. 16, n.2, 2016.
- ROMAGNOLLI, Luciana. Comunicação pessoal eletrônica, 2017.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Para ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Ed: Martins Fontes, 2013.
- SANSI, Roger. *Art, Anthropology and the Gift*. London and New York, Bloomsbury Publishing, 2015.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. “A reprise (resposta ao pós-dramático)”. Tradução de Humberto Giancristofaro. *Questão de crítica*. Vol. 3, n.19, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo, ed: Cosac & Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. “El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, n.8, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés*. São Paulo, Perspectiva, 2017
- TYLER, Stephen. “A etnografia pós-moderna: do document do oculto ao documento oculto” In: CLIFFORD, James; MARCUS, George. *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Rio de Janeiro, EDUERJ, Papeis Selvagens, 2016.
- VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade*. Rio de Janeiro, Ed: Vozes, 2016.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: *Mana*. Rio de Janeiro, vol.2, n.2, 1996.

Recebido 22 de janeiro 2019

Aprovado 11 de fevereiro 2019