

O Teatro, o Luto e a Cidade: um estudo acerca do espaço não convencional na perspectiva da estética pós-dramática

The Theater, the Grief and the City: a study about unconventional space from the perspective of postdramatic aesthetics

Elisabete de Paula de Lemos Neris

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

E-mail: elisa291990@hotmail.com

Marcia Berselli

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, Santa Maria/RS, Brasil

E-mail: bersellimarcia@gmail.com

Resumo

Quanto de vazio, luto e perda há em cada esquina, rua e viela de uma cidade? O espaço público carrega consigo, silenciosamente, as cicatrizes de seus(suas) transeuntes, afetados(as) pela negligência a seus sentimentos de dor. O presente artigo busca pensar a relação entre aspectos que caracterizam o teatro pós-dramático e a temática do luto pela morte de uma criança a partir da análise de uma encenação desenvolvida e compartilhada em espaços não convencionais de teatro. Ao realizarmos a referida montagem em espaços da cidade, nos deparamos com uma poética cênica que dialoga diretamente com o imaginário das pessoas espectadoras, destacando o paradoxo do teatro que carrega uma dimensão tanto coletiva quanto individual, assim como a relação com os espaços públicos e com a própria temática da encenação aqui analisada, que remete aos sentimentos de vazio que carregamos em nosso ser.

Abstract

How much emptiness, grief and loss are there in every corner, street and alley of a city? The public space silently carries with it the scars of its passerby, affected by the negligence of their feelings of pain. This article seeks to think about the relationship between aspects that characterize postdramatic theater and the theme of mourning the death of a child from the analysis of a staging developed and shared in unconventional theatrical spaces. When carrying out the performance in spaces of the city, we are faced with a scenic poetics that dialogues directly with the spectators' imagination, evidencing the paradox of the theater that carries both a collective and individual dimension, as well as the relationship with the public of the spaces and with the theme of the performance analyzed here, which refers to the feelings of emptiness that we carry in our being.

Palavras-chave

Encenação. Teatro Pós-dramático. Espaço não convencional. Encenadora.

Keywords

Staging. Postdramatic Theater. Unconventional Space. Director.

Introdução

A experiência acadêmica permite explorações que, despojadas da necessidade de afirmativa profissional, sem, contudo, dispensar a responsabilidade e comprometimento com o fazer artístico, engendram modos e meios criativos envoltos em uma mescla de ingenuidade e ansiedade. A ingenuidade própria do ímpeto sonhador que não reconhece limites como impedimentos e a ansiedade da aceleração do tempo, das ideias, dos desejos. Foi em meio ao percurso acadêmico de uma jovem encenadora que nasceu o interesse pela pesquisa que aqui buscaremos apresentar. Pensar a relação entre aspectos que caracterizam o teatro pós-dramático e a temática do luto pela morte de uma criança foi objeto de estudo de um projeto de Encenação vinculado à Universidade Federal de Santa Maria. No entanto, no decorrer do desenvolvimento do projeto, intitulado *Três pessoas em torno do sol*, o estudo do espaço como recurso primordial da criação passou a determinar caminhos investigativos, estabelecendo um novo impulso ao processo de criação e à própria encenação ao ser compartilhada em espaços não oficialmente institucionalizados como teatrais.

Ruas, praças, becos e esquinas tornaram-se, aos poucos, locais para compartilhar sobre o vazio, o luto e a perda. Ao convocar espaços da cidade para integrarem o acontecimento cênico, como elemento central, há uma mobilização dos locais que têm suas naturezas transformadas momentaneamente durante a realização da encenação. Talvez a única questão indiscutível a cada nova montagem cênica realizada em espaços não convencionais é que essas ações favorecem e impulsionam a democratização do acesso de atividades culturais a diferentes camadas da população, de resto tudo é e pode vir a ser imprevisível. Cada espaço gerando novos atravessamentos sensoriais por meio das atmosferas constituídas no limiar entre a realidade e a ficção e, com isso, promovendo um acontecimento específico que carrega os traços daquele local geográfico. Em relação ao processo que iremos aqui analisar, com a mobilização de diferentes espaços,

cada compartilhamento implicava a necessidade de aperfeiçoamento dos demais recursos constituintes da montagem.

O presente artigo apresenta um recorte e síntese do estudo realizado enquanto Trabalho de Conclusão de Curso da primeira autora contando com orientação da segunda autora¹. A montagem que será analisada neste estudo, intitulada *Todos em torno do sol*, foi desenvolvida vinculada ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)². Como metodologia para o estudo, retornamos a diversos documentos escritos durante o desenvolvimento da disciplina, tais como: projeto de encenação, planejamentos dos ensaios, anotações, relatórios de ensaios e relatório final da disciplina, os quais tornam-se documentos que neste momento fundamentam o escrito. Alguns escritos, que outrora foram elaborados como forma de trabalhos avaliativos, possibilitaram o desenvolvimento deste estudo que busca compreender o uso do espaço na perspectiva da estética pós-dramática, a partir da análise da montagem *Todos em torno do sol* (2018).

Uma tentativa de distrair-se: Todos em torno do sol

A montagem *Todos em torno do sol* aborda a busca de cinco pessoas que tentam distrair-se das lembranças e emoções provocadas pelo suicídio de uma criança e a perda de um cachorro. A dramaturgia, criada pela encenadora do trabalho, é inspirada em fatos verídicos. Em novembro de 2017 uma criança de três anos deu um tiro na própria boca. Brincava distraída com a arma do pai e sem querer apertou o gatilho. Esse fato perturbou o município

1 O trabalho completo está disponível em <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/20459>. Acesso em 27 abr. 2022.

2 Trata-se da disciplina Encenação IV, com carga horária de 60 horas, cursada no ano de 2018 e ministrada pela segunda autora deste artigo. O objetivo da referida disciplina é que os e as estudantes elaborem e desenvolvam uma montagem cênica, exercitando-se na função de encenadores(as).

de São José do Norte, localizado no extremo sul do estado do Rio Grande do Sul, que possui 27.721 habitantes.

A notícia foi apresentada à encenadora pela sua família, a qual reside na cidade vizinha a do fato ocorrido. Família predominantemente composta por mulheres de ascendência italiana, característica de algumas regiões do Rio Grande do Sul, tem seus domingos regados à gritaria, comida farta e caudos. Foi num destes domingos típicos que surgiu a notícia, falada com naturalidade durante o almoço da família, entre as crianças presentes, momentos antes de passarem o prato de salada de maionese.

A morte, aquilo que se vai e se perde, é temática presente nas artes da cena. Não apenas enquanto núcleo aglutinador da dramaturgia, como é o caso da montagem aqui analisada, mas, também, na perspectiva de permanência própria do teatro.

O pertencimento do teatro à cultura vivente complica as possibilidades de estudo, já que o acontecimento é efêmero e não pode ser conservado como zona de experiência. Esta, por suas zonas *in-fantis*, é irreduzível a sistema e intransferível. Consequentemente, a história do teatro com acontecimento não é a história dos materiais ligados ao acontecimento que se conservaram, mas a história do acontecimento perdido (DUBATTI, 2016, s/p, grifo do autor).

Na vida, a morte pode ser uma aleatoriedade, em seu caráter de fatalidade e imprevisibilidade, ou, como dolorosamente observamos em território brasileiro durante a pandemia de covid-19, uma política de destruição operada enquanto projeto de governo.

No teatro, espelho da vida, a partir de uma montagem podemos retomar essa temática trazendo diferentes perspectivas, conservando a memória dos mortos e problematizando o descaso com a vida. Tratar sobre a morte de uma criança em cena abre margem para nos depararmos com esse fato – as crianças morrem diariamente, seja uma morte física ou subjetiva através do abandono nas ruas, da marginalidade, da exploração sexual, da exposição e participação no trabalho infantil, da fragilização das

políticas públicas no campo da saúde.

Essas são algumas das diversas formas de morte na infância, ou seja, da anulação da possibilidade de ser criança efetivamente. As dores das crianças são importantes, diárias e frequentemente anuladas especialmente se observarmos uma perspectiva que as coloca como incompletas em uma condição de subalternidade ao mundo adultocêntrico³. Talvez ninguém tenha percebido, talvez não tenha sido possível escutar direito, mas uma criança se matou em *Todos em torno do sol*. Uma criança puxou o gatilho. Isso aconteceu por causa de um fato – o gatilho? Não. A ingenuidade?

O texto dramático foi escrito previamente à encenação. Com o processo de criação buscou-se materializar as ideias, situações e atravessamentos da dramaturgia textual. Pensamos em Torres (2009), que diz:

É importante considerar e não perder de vista que o trabalho de montagem de um espetáculo cênico é a possibilidade de se dizer alguma coisa que não se poderia dizer de outra maneira, em outro formato. A pertinência da ideia ou da questão reivindica a cena teatral, e não outro meio, como lugar artístico precípuo para a expressão dessa ideia, desse problema que aí se traduz de forma poética (TORRES, 2009, p. 2).

O que se pretendia dizer através da montagem é que a vida é um acúmulo de acasos e, mais cedo ou mais tarde, as pessoas sempre são postas em frente à arma. Arma enquanto signo que adquire significados diversos para cada pessoa. Porém, a desumanização com que nossa sociedade trata a perda é revoltante. Somos estimulados a produzir, mesmo em meio à dor somos convencidos que sorrir é o melhor remédio, distrair-se é o melhor para superar a dor. Atropelamos as emoções, os momentos, os processos, a vida e a própria perda.

A montagem *Todos em torno do sol* foi um

3 O campo de estudos intitulado Sociologia da Infância vai abordar a criança em sua condição de ator social específico, portadoras e produtoras de cultura. (BROSTOLIN, 2020).

processo de criação realizado na companhia de cinco performers⁴, sendo desenvolvida durante o ano de 2018 sob direção da primeira autora. A história passa-se num espaço ficcional indeterminado, os performers têm apenas alguns objetos com os quais se relacionam, esses objetos remetem ao calor, mor-maço, verão.

Quanto à utilização do texto, em *Todos em torno do sol* o texto é inserido como um dos recursos, entre os diversos, constituintes da encenação. Esse fato altera toda uma dinâmica de trabalho baseada na supremacia do texto teatral e da organização dos diversos elementos constituintes como componentes subordinados a ele. Enquanto estética, a montagem dialoga com o teatro pós-dramático a partir do exposto por Lehmann “[...] mas o passo para o teatro pós-dramático só é dado quando os recursos teatrais se encontram para além da linguagem, com o mesmo peso do texto e podendo ser sistematicamente pensados também sem ele” (LEHMANN, 2011, p. 89). Para Lehmann, o teatro pós-dramático parte da dissociação entre teatro e drama, e a ruptura com a estética dramática consiste em mudanças nos modos de expressão do teatro.

O surgimento do teatro pós-dramático deriva da contribuição de uma série de fatores e acontecimentos, tais como: a reflexão sobre os modelos e heranças teatrais europeias, a separação e visibilidade dos elementos do teatro, as propostas teórico-práticas das vanguardas do século XX, porém um dos fatores que julgamos ser destaque foi o surgimento do cinema e seu modelo de representação e reprodução de imagem que provocou um abalo na estrutura da representação teatral, gerando uma redescoberta fundamental para o teatro, sua capacidade única e insubstituível de presentificação.

[...] o fator do processo vivo (à diferença dos

4 O elenco de *Todos em torno do sol* foi originalmente formado pelos(as) performers Allan Luidi, Douglas Leopold, Jade Sanches, Rafaela Weber e Shaiane Machado. Num segundo momento Mateus Fazzioni também fez parte do elenco, ocupando a função de atuação e Lucas José ocupando a função de sonoplastia.

fenômenos reproduzidos ou reprodutíveis) como diferencial específico do teatro. Essa “redescoberta” do potencial de representação próprio do teatro e apenas do teatro traz à tona a questão, ora em diante constitutiva e incontornável, de saber o que o teatro contém de inconfundível e insubstituível em comparação com outras mídias (LEHMANN, 2011, p. 82).

Eis que o teatro pós-dramático propõe novos meios de relação entre a linguagem e o público, assim como busca estabelecer outras relações entre os elementos, anulando a subordinação dos recursos teatrais ao texto, incentivando a valorização do processo.

Recursos do teatro pós-dramático no processo de criação: o espaço

Se partirmos do interesse de romper a submissão da dramaturgia textual e da estrutura personagem-representação-ilusão, como ocorre na montagem citada, iremos nos deparar com o conceito de teatro pós-dramático proposto pelo crítico e professor alemão Hans-Thies Lehmann. O conceito de Lehmann parte do reconhecimento dos recursos da composição que não estejam atrelados à forma dramática, ou seja, a recusa da narrativa por meio da interdependência e continuidade entre os elementos de composição (ISAACSSON, 2008). Segundo a pesquisadora Marta Isaacsson:

[...] assim, o termo pós-dramático precisa ser entendido não como particularidade de um movimento artístico, como foi o Romantismo, o Realismo, etc., mas um novo modo de organização dos elementos significantes através do qual a construção das obras cênicas vem, segundo Lehmann, se fazendo (ISAACSSON, 2008. p. 148).

Eis que o teatro pós-dramático propõe outros meios de relação entre os elementos, anulando a subordinação dos recursos teatrais ao texto, assim como, valorizando a autonomia da cena, desvinculando-se da característica de linearidade e de causa/consequência. A emancipação dos elementos cêni-

cos contesta a harmonia e submissão perante a dramaturgia textual, anula a representação sustentada no modelo dramático, adere a outras linguagens artísticas presentes no processo e instiga novos modos de pensar a cena e de se relacionar com ela.

Dessa forma, identificamos no acontecimento cênico aqui analisado algumas características apresentadas por Lehmann (2011). O espaço não formal como potencialidade cênica e estética, a utilização de signos abertos, a simultaneidade de ações e a singularidade na formação dos sentidos da obra são alguns aspectos presentes em *Todos em torno do sol*, em que se busca diferentes formas de acessar o público diante das propostas cênicas. Segundo o autor,

No teatro e na arte em geral, você sempre tem essa situação, que é essa estrutura e essas várias ideologias, ou esse tipo de construção, e a possibilidade de destruir essa tradição de contar histórias. Isso é de novo o conceito negativo, quer dizer, o teatro como um incômodo, como uma perturbação. Essa perturbação se torna possível porque esses vários elementos estão agora dissociados, eles podem ser construídos de outra maneira (LEHMANN, 2011, p. 12).

Dentre as características que estão alinhadas ao teatro pós-dramático, consideramos que o uso do espaço seja a de maior relevância nos trabalhos da encenadora de *Todos em torno do sol*, estando presente nesta montagem e nas criações precedentes, tais como *Sintomas ou a poética do descaso*⁵ e *O beijo no buraco*⁶. A investigação de diferentes locais como espaço de criação, proposição e compartilhamento permite observarmos o estabelecimento de

5 *Sintomas ou a poética do descaso* (2017): montagem que se realizava em espaços abandonados, como casas e edifícios ou apenas escombros.

6 *O beijo no buraco* (2018): Processo de montagem vinculado à disciplina de Encenação III do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria. Disciplina com carga horária de 60 horas, ministrada pela professora Dra. Miriam Benigna Lessa Dias. Tratando da temática LGBTQIAP+ esta montagem composta por 12 performers realiza-se nas ruas e em eventos LGBTQIAP+.

uma poética do espaço. As potencialidades que o espaço do compartilhamento apresenta e suas possíveis ressignificações com o uso de determinados recursos favorece a construção de um espaço coletivo co-habitado por diferentes pessoas, democratizando o acesso a ações de intervenções no cotidiano da cidade, tornando-o um ambiente cultural, assim como ressignificando esses espaços e o próprio fazer artístico.

O espaço para o teatro pós-dramático pode ser considerado como “uma experiência essencialmente imagético-espacial.” (LEHMANN, 2011, p. 262). Por vezes diminuindo a distância entre atores e público, por vezes evidenciando o espaço da atuação. No teatro pós-dramático, segundo Lehmann, “[...] o apagamento das fronteiras entre a vivência real e a fictícia tem ampla consequência para a compreensão do espaço teatral, ela deixa de ser um espaço metafórico-simbólico e passa a ser um *espaço metonímico*” (2011, p. 267, grifo do autor).

Podemos compreender o espaço metonímico como um local que propõe a preservação do caráter real que o espaço dispõe, em outras palavras, o espaço permanece sendo um componente real, concreto, do teatro, e não uma estrutura simbólica que representa uma nova realidade. Ou seja, o espaço perde a característica de servir como suporte simbólico e vem a ser um espaço fenomenal que existe por si, desvinculado do acontecimento cênico e que, quando sendo parte constituinte do acontecimento, pode desempenhar sua própria dramaturgia.

Muito mais do que ser um espaço adequado, que encaixa em determinado texto em uma relação de convergência, a importância da escolha do local (ou locais) se dá pela relevância que o espaço oferece enquanto linguagem visual ao acontecimento. O espaço na estética pós-dramática é percebido como um local que busca proporcionar a extinção da estrutura de espelhamento, que vem a ser uma estrutura que propõe que o público possa “reconhecer-se no mundo fechado do drama” (LEHMANN, 2011, p. 265). Rompendo com a estrutura de espelhamento proposta no modelo dramático, a pesquisa do espa-

ço pós-dramático volta-se ao acontecimento cênico, interessado em estabelecer diversas possibilidades de relações entre performer e público, instituídas a partir do espaço. Mantendo suas características e sua atmosfera própria, o espaço também opera como um convite ao e à espectadora para que recuperem suas memórias observando a manifestação de lembranças e vivências simbólicas.

Todos em torno do sol se efetiva a partir da forte relação com o espaço. Assim, seu compartilhamento não se dá em espaços convencionais como palcos e edifícios teatrais. A cena, assim, sofre alterações de acordo com cada espaço, sendo a definição do local de compartilhamento o primeiro ponto para a revisão de cada momento do acontecimento cênico. Percebemos aqui um cruzamento com o pós-dramático, o rompimento com o aspecto de ilusão proposto pela caixa cênica. A montagem se organiza em blocos, ou seja, as cenas não necessariamente propõem um elo linear de causa e consequência. Desta forma a estrutura da peça possui uma autonomia em relação ao seu desenvolvimento, a disposição dos blocos está à mercê das potencialidades do espaço de compartilhamento.

Como exemplos de locais em que compartilhamos o trabalho, citamos a Olaria da Universidade Federal de Santa Maria, a praça Saturnino de Brito na cidade de Santa Maria, o prédio do Círculo na cidade de Santiago e antiga estação férrea da cidade de Santa Maria. O primeiro compartilhamento deste trabalho foi realizado na área interna da Olaria mencionada, no ano de 2018. O local foi sede de uma parte dos encontros do grupo durante o processo de criação, contribuindo de maneira decisiva para a estética proposta.

Julgamos pertinente ao estudo apresentar uma, dentre várias, estéticas espaciais apresentadas no livro *Teatro pós-dramático* (2011), denominada como “Teatro específico ao local”. O teatro específico ao local é uma expressão oriunda das artes plásticas (*site specific*) e caracteriza-se pela participação do local como fator determinante para a escolha do compartilhamento. Como sugere Evil

Rebouças, “[...] sem usar a palavra como base para essas experiências, evidencia-se a criação de situações e cenas que surgem em função da especificidade do local de encenação e, conseqüentemente, não contempladas nos experimentos em sala de ensaio” (REBOUÇAS, 2009, p. 53).

Por ser um lugar em que se produziam tijolos o espaço era abafado, estabelecendo uma aproximação com o calor através de outra perspectiva: a da produção. No espaço havia uma presente tensão. Sendo o chão de terra bruta, no local havia bastante terra, com paredes empoeiradas e com os tijolos compondo também o local ao estarem empilhados ao longo do espaço constituindo, em alguns momentos, espécies de labirintos. Assim, não foi mera coincidência falar sobre a perda mantendo as pessoas dentro de uma fábrica de tijolos, comumente usados para construir coisas, em um ambiente abafado e carregado de tensão, tal qual a sensação de quem reprime uma dor. No espaço de jogo ali estabelecido, no cruzamento entre realidade e ficção, os atores estavam arruinados em um lugar de construção. Em diálogo com Rebouças:

No trabalho de apropriação do espaço – e levando em consideração a sua arquitetura, a sua atmosfera e as pessoas que o circundam – conseguimos projetar novas possibilidades para as personagens. Interferência o campo tátil, olfativo e da própria geografia do espaço colaboram para a ampliação dos discursos. (REBOUÇAS, 2009, p. 58).

Tratar da temática da morte em um espaço que promove a sensação física de calor e sufocamento ampliava as possibilidades de causar nos espectadores um certo desconforto, ainda que o espaço não convencional, sem portas controlando entradas e saídas, oferecesse a todo tempo a possibilidade de abandono do acontecimento. Percorrendo os diversos espaços da Olaria, quase em um circuito que passava pelas diversas etapas de produção dos tijolos, os e as espectadoras eram convidados(as) a revisitar suas memórias da infância, da brincadeira no chão de terra ou na calçada da rua, da agonia

provocada pelos pequenos machucados, da sujeira de pó na roupa. No entanto, esse lembrar não era determinado pela dramaturgia, sendo apenas evocado, e, assim, dependendo de uma reconexão de cada pessoa com seu repertório de vida particular. As análises apresentadas a seguir foram realizadas a partir de três cenas da montagem *Todos em torno do sol*. As cenas escolhidas para a análise são intituladas: *Brincadeira*, *Trem* e *Banho*. Cada uma traz relação com especificidades presentes na estética pós-dramática e aqui previamente esboçadas na relação com o recurso espacial na cena.

Brincadeira e Trem: a rua como espaço propositivo

Brincadeira é uma das primeiras cenas que compõem a estrutura do acontecimento cênico. A encenadora estabelece, inicialmente, uma conversa com o público, enquanto ela fala, um pouco atrás dela já há uma ação iniciando, com os e as cinco performers brincando. As brincadeiras são escolhidas conforme os locais do compartilhamento, opta-se por brincadeiras que possibilitem a locomoção dos performers e a utilização da maior dimensão possível do espaço onde a proposta começa. Brincadeiras como esconde-esconde, pega-pega, cabo de força ou pula corda são algumas recorrentes.

Neste momento não há um texto pré-determinado, os e as performers se chamam por seus nomes próprios e, da mesma forma, quando há pessoas conhecidas entre o público, os e as performers também chamam seus respectivos nomes, convidando as pessoas a participar da brincadeira. A indicação da direção é que os e as performers proponham duas ou três brincadeiras diferentes e que as aproveitem, não representando a diversão, mas vivenciando-a de fato.

A cena Brincadeira se constitui em dois momentos, um composto por descontração e improviso marcado pelo comportamento dos e das performers, ao correrem, pularem corda, desempenharem ações que exigem força, e outro momento marcado por uma lentidão dos movimentos. Sem nenhuma

indicação aparente o momento de espontaneidade vivido na brincadeira dá espaço à pausa e percebemos que os e as performers mergulham dentro de si, seus corpos vivenciam um hiato e o que o público vê são corpos em aparente inércia no espaço. Na cena brincadeira oscilamos entre um momento e outro, a brincadeira dá espaço para a pausa e a presença da pausa é o que faz surgir uma nova brincadeira.

Figura 1 – Brincadeira



Fonte: Foto de Dartanhan Baldez.⁷

Como apresentado anteriormente, *Todos em torno do sol* é uma montagem que transita por entre espaços, iniciando em determinado local e finalizando em outro. Durante o desenvolvimento da proposta, elementos que pertencem aos espaços escolhidos são inseridos compondo juntamente com os e as performers o trabalho. Por exemplo, uma lixeira contêiner é o objeto em que um dos performers se

⁷ Descrição da imagem: Fotografia em preto e branco. Em uma rua de paralelepípedos em descida, com construções antigas ao fundo, duas mulheres, que estão no centro da cena, correm. Uma delas está de costas e a outra se posiciona lateralmente, ao lado da primeira. Elas são brancas e vestem saias longas e tênis, uma delas está com uma camiseta de mangas curtas e a outra veste uma regata. A que veste a regata tem dreadlocks e segura ao alto, acima da cabeça, uma pistola de água de brinquedo. Mais ao fundo da imagem há uma pessoa, branca, vestindo apenas um calção, que parece abanar com a mão direita em direção às mulheres. Fim da descrição.

protege durante a brincadeira de bomba d'água com balões. Postes de luz são utilizados pelos e pelas performers para se esconder ou contar na brincadeira de esconder. Uma cerca de arame é um empecilho para os e as performers que reproduzem figuras de zumbis. Alguns espaços que tenham elevação, como escadas, são utilizados em momentos para evidenciar a fala de alguém.

Os objetos, estruturas e elementos que compõem os espaços são incluídos no desenvolvimento da montagem. Durante o percurso trilhado são estabelecidas relações com esses recursos de maneira que a materialidade destes elementos cause um novo olhar sobre o espaço. Há um cruzamento entre a realidade do local e a realidade da ação cênica, em que o espaço ora contrasta com o jogo dos e das performers, ora ocupa o protagonismo da cena.

Como na cena **Trem**, aqui analisada a partir do compartilhamento realizado em dezembro de 2019 na antiga Estação férrea de Santa Maria, em que os e as performers, em determinado momento, pararam em linha reta de olhos fechados sob o trilho de um trem e permaneceram algum tempo ali. Enquanto isso, de longe, escutava-se o barulho de trem se aproximando. O protagonista desta cena era o que não viria, a ausência, ou seja, o trem que não existia estava presente ali, representado pelo espaço, pela materialidade dos trilhos e pela sonoplastia.

Ao propor que os e as performers ficassem parados, de olhos fechados em cima dos trilhos na estação férrea, buscamos que o espaço contribuísse acarretando um desconforto visual: a ausência produzindo a iminência do desastre. A sensação de uma perda que está por vir. No entanto, a presença desse desconforto só se consolida a partir da composição formada pela pausa dos e das performers, a sonoplastia, o espaço e o investimento imaginativo dos e das espectadoras. Essa composição apenas foi possível a partir das possibilidades concretas que este espaço oferecia e o que ele permitia conectar em relação à memória e repertório da expectativa.

Figura 2 – Trem



Fonte: Foto de Dartanhan Baldez.⁸

A relação com o espaço proposto em *Todos em torno do sol* consiste na interferência do espaço como um elemento que compõe a proposta, durante o desenvolvimento do acontecimento cênico. No exemplo citado acima, a ação do que não está – o trem em deslocamento – compõe com a imagem vi-

⁸ Descrição da imagem: Fotografia em preto e branco. Quatro pessoas estão posicionadas sobre trilhos de trem. Três delas olham em e direcionam seus corpos para suas direitas, como que buscando observar algo que está distante. São dois homens brancos, que vestem apenas bermudas e calçam tênis de tecido. Ao lado deles, uma mulher, branca, que veste saia longa e blusa regata e calça tênis de tecido. A quarta pessoa está de costas, olhando para a direção oposta dos demais, veste apenas uma bermuda e calça tênis de tecido. Tem os cabelos divididos em duas tranças longas. A expressão das três pessoas é de apreensão e dúvida. As pessoas se posicionam um pouco antes dos trilhos se bifurcarem em dois caminhos possíveis. Ao fundo dos trilhos há uma vegetação rasteira e mais ao longe árvores, uma construção de concreto e dois postes. Uma camada de céu e montes definem o fundo da imagem. Fim da descrição.

sual dos elementos concretos que ocupam aquele espaço: performer, trilho, apito do trem, edifício da antiga estação. Na manipulação desses elementos, o espaço potencializa a construção de uma imagem que joga com as referências prévias dos e das espectadoras.

Na cena Brincadeira, apresentada anteriormente, evidencia-se esse interesse, pois é a partir do espaço que as brincadeiras são escolhidas, ou seja, a brincadeira está em consonância com o espaço, quando o espaço não caracteriza uma possibilidade de muita movimentação inicial, brincadeiras em roda são as mais recorrentes. A importância do espaço nessa cena está também na aproximação com o público visto que, a partir de cada brincadeira, tentamos estabelecer diferentes formas de relação com o público.

O espaço favorece a execução de determinadas brincadeiras e a dramaturgia visual começa a estabelecer-se a partir das imagens que os e as performers compõem através dele, contando com a presença do público ou não. Como por exemplo, em determinado compartilhamento em que um espectador foi pular corda com os performers e, depois, participou da brincadeira de esconder, criando uma experiência entre encenação e espaço diferenciada para ele, por ter sido a única pessoa a participar do jogo proposto.

Ambas as cenas, Brincadeira e Trem, contam com a interferência do espaço para desempenhar efetivamente a relação proposta, que consiste na participação dos elementos concretos presentes nos espaços de compartilhamento, de maneira que estes recursos interfiram nas composições criando a dramaturgia da cena. Dessa forma, são significativos para a montagem locais que apresentem diferentes contribuições estéticas, de maneira que o local seja respeitado pela sua possibilidade concreta. Proporcionando diferentes experiências não só pela narrativa da proposta, mas também pelo jogo estabelecido entre espaço, imagem e performance.

É através das composições criadas na interação direta com o espaço que *Todos em torno do sol*

torna-se uma experiência estética sensorial nova a cada compartilhamento. Visto que cada compartilhamento em diferentes espaços oferece relações específicas para a proposta cênica que está sendo realizada.

Banho: os espaços e os signos abertos

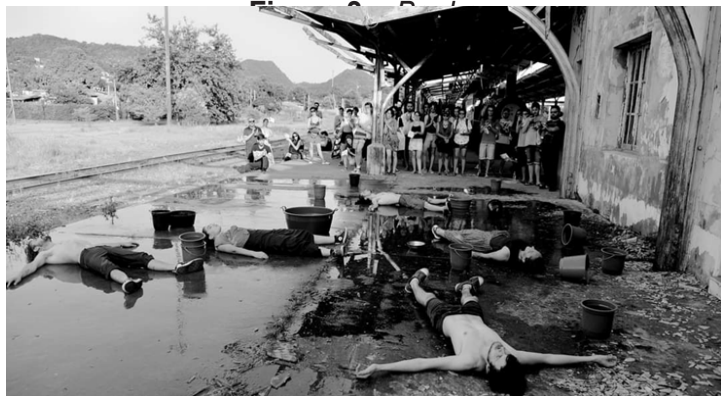
A cena **Banho** é a última cena da peça e nela há baldes e bacias de diferentes tamanhos espalhados pelo espaço. Quando o público chega acompanhado pela performer que ficou na cena anterior, eles encontram os e as demais lentamente banhando-se, um(a) em cada balde e/ou bacia. A performer direciona-se a uma bacia e assim como os e as demais começa a se lavar suavemente.

Cada performer escolhe uma parte do corpo para lavar e enquanto estão executando essas ações começam a falar seus textos. Os textos tratam sobre a perda e a saudade estabelecendo uma linha de concordância entre si, mas que não se configura como diálogo, pois cada performer fala para si mesmo(a) e o que aproxima a concordância é a temática da saudade e da perda.

Nessa cena a trilha sonora proposta é um sinal para os e as performers, pois quando ela é inserida quatro deles(as) devem aumentar o ritmo de suas ações e um deles deve sair. A partir da inserção da trilha cada performer vai criando um percurso entre os baldes e bacias, sendo que a velocidade e ritmo das ações nesse percurso vai aumentando gradativamente, assim como, suas frases vão sendo repetidas com mais rapidez. Nesse momento, assim como em outras cenas, percebemos que os e as performers gradualmente aumentaram a velocidade e ritmo de suas ações até chegarem em um movimento frenético e exaustivo.

O performer que havia saído quando a trilha sonora começa, deve jogar nos demais baldes de água e/ou pás de terra (quando há terra no espaço). Quando a trilha termina os e as demais performers deitam no chão e este que estava jogando água ou terra aproxima-se lentamente e vai derramando um balde de água e/ou uma pá de terra em cada um(a)

deles(as), dessa vez lentamente. Depois de executar essa ação nos(as) quatro, ele deita-se no chão e todos(as) permanecem deitados(as) até o público ir embora.



Fonte: Foto de Dartanhan Baldez.⁹

Discutir sobre o modo de compreensão dos signos teatrais na perspectiva do teatro pós-dramático é um aspecto fundamental nesse escrito, pois há um deslocamento significativo na maneira como os signos se apresentam ao público. Os signos abertos propõem uma nova orientação na percepção do e da espectadora, transformando a compreensão homogênea de um significado predominante em significa-

dos ambíguos. Dessa forma, desdobrando-se para diferentes formas de compreensão e percepção do mesmo experimento cênico. Segundo Lehmann:

No teatro pós-dramático é manifesta a exigência de substituir a percepção uniformizante e concludente à uma percepção aberta e fragmentada. Desse modo a abundância de signos simultâneos pode se apresentar como uma duplicação da realidade, parecendo simular a confusão da experiência cotidiana real (LEHMANN, 2011, p. 138).

Muitas vezes a utilização de diferentes recursos no teatro pós-dramático propõe sua inserção na esfera dos signos abertos. A manipulação e relação com estes elementos possibilitam diferentes dimensões de significados e assimilações. Embora as e os espectadores percebam a presença dos mesmos elementos nas cenas, a maneira como cada pessoa compreende sua utilização na proposta pode ser singular.

Ao apresentar signos que não são fixos, os e as artistas não estabelecem e não direcionam a compreensão de apenas um significado absoluto. Os signos abertos oferecem aos(às) espectadores(as) formas subjetivas de se relacionar e assimilar a experiência teatral. No entanto, o(a) espectador(a) está sujeito a construir sentidos fluidos, que a partir do desenvolvimento da encenação podem também transformar-se rapidamente.

Na cena citada, Banho, a presença de terra ou água e o ato de banhar-se não são apresentados em uma lógica casual e nem estão em concordância com o espaço, apresentando antes aos(às) espectadores(as) a materialidade dos elementos manipulados pelos e pelas performers. Do contato dessas materialidades com a ação dos e das performers, na manipulação dos recursos e na apresentação do texto, os(as) espectadores(as) são convidados(as) a preencherem os hiatos que estão ali propositalmente. Buscando em seus repertórios, em suas memórias corporais e sensíveis, conexões entre as ações apresentadas e a temática da saudade e da

⁹ Descrição da imagem: Fotografia em preto e branco. Em uma estação de trem abandonada, várias pessoas observam a cena Banho. As pessoas que observam estão de frente, algumas em pé, outras sentadas no chão. Elas ocupam uma construção com aspecto de abandono, com tinta descascada e sensação de insegurança da construção. Não é possível precisar a quantidade de pessoas que acompanha a cena. Elas observam cinco performers que estão deitados no chão, em meio a poças de água e chão batido. Duas mulheres brancas, vestindo saia comprida e blusa e calçando tênis de pano e três homens brancos vestindo apenas bermudas e calçando, eles também, tênis de pano. As mulheres têm os braços próximos ao tronco, na lateral, enquanto os homens mantêm os braços abertos, mais afastados do corpo. Entre as cinco pessoas deitadas há baldes e bacias. As poças de água refletem elementos do espaço, tais como as pessoas assistindo e algo da vegetação do local. Ao fundo, vegetação rasteira, um poste, uma árvore de tamanho grande. Montes e o céu definem o fundo da imagem. Fim da descrição.

perda que, de certa forma, em um discurso articulado, podem atuar como guias na atribuição de sentidos. Sendo guias, não são, contudo, determinações fechadas, mas brechas que buscam convocar o(a) espectador(a) a unir os elementos que lhe chegam pelos diferentes sentidos – visão, audição, olfato (especialmente no caso da manipulação da terra).

O espaço em observação: aspectos (in)conclusivos

Para a pesquisadora francesa Anne Ubersfeld, a utilização de outros espaços que não o edifício teatral é uma evolução na prática teatral contemporânea. Segundo Ubersfeld citada por Rebouças:

O trabalho imediatamente contemporâneo consiste em mudar eventualmente o lugar cênico, em fazer teatro em toda a parte e nos lugares menos feitos para isso: fábricas, terrenos baldios, praças públicas, cinemas [...] a descentrar o espaço, a fraturá-lo em zonas diversas, a explorar as suas várias dimensões; a jogar com as oposições espaciais para exaltá-las ou apagá-las (o fechado e o aberto, o contínuo e o descontínuo); a salientar os signos teatrais da teatralidade, a nunca deixar o espectador esquecer que está no teatro (UBERSFELD apud REBOUÇAS, 2009, p. 130).

Assim, o fazer do(a) artista, e aqui especialmente pensando o fazer da encenadora, parece estar centrado em investigar elos, pôr em relação recursos diversos de modo a revirar os espaços cotidianos preenchendo-os de carga poética. Alguns procedimentos presentes no acontecimento cênico aqui analisado, tais como a valorização da imagem, a composição da cena por blocos, a recorrente utilização do recurso da colagem como elemento estruturante da encenação e a relevância da relação entre espaço e performance revelam o interesse em convocar o(a) espectador(a) a preencher a cena com sua subjetividade, estabelecendo conexões e atribuindo significados que nascem do atravessamento entre a cena e a memória, o repertório prévio de cada pessoa como ser social, especialmente vinculada à temática da morte.

Todas as culturas teatrais reconhecem, de um modo ou outro, essa qualidade fantasmagórica, a sensação de algo que volta no teatro, o que torna as relações entre teatro e memória cultural profundas e complexas. Assim como se poderia dizer que toda peça pode ser chamada Espectros [como a de Henrik Ibsen], com igual fundamento seria possível argumentar que toda peça é uma obra da memória (CARLSON apud DUBATTI, 2016, s/p.).

Anulando a representação como elemento principal do envolvimento entre público e montagem cênica, o compartilhamento passa a assumir outros modos de relação. A conexão que se estabelece com o público numa montagem em espaços não convencionais e atrelada à estética pós-dramática, como é o caso de *Todos em torno do sol*, sugere atravessamentos singulares. Um fator que contribui para a construção de diversas leituras sobre uma mesma montagem, como já mencionado, é a presença dos signos abertos, isso porque através deles diversos elementos teatrais oscilam e ocupam protagonismos na condução da cena.

Em *Todos em torno do sol* o público é convidado a intervir no acontecimento cênico de modo solitário, visto que não é indicado um caminho a seguir ou um modelo padrão de como agir durante o luto, tão pouco uma receita de como lidar com a perda. Assim como o modo de encarar os espaços públicos, os sentimentos, embora habitados coletivamente, são individuais e, portanto, a ressignificação da perda ou da ausência também. São os desejos de cada espectador(a), aquilo que mais o(a) envolve que, assim, vai ser recuperado para compor a cena.

O signo aberto, nesse sentido, reforça a perspectiva da ausência, daquilo que falta, de um vazio que precisa ser preenchido. São essas relações que dão vida ao acontecimento que, no investimento em características do teatro pós-dramático, materializa as imagens iniciais que atravessavam a encenadora no início do processo. A efetivação de uma poética do espaço é um dos principais objetivos da encena-

ção aqui analisada, e, é a partir de sua instauração visual e atmosférica que o texto escrito soma-se à montagem.

Para finalizar, destacamos a importância de produzir registros sobre os processos de criação que são desenvolvidos ao longo da formação acadêmica do(a) artista, sendo eles registros escritos, visuais e sonoros, pois estes registros são fontes concretas do percurso do nosso trabalho, assim como, das mudanças que o mesmo sofre com o passar dos anos e com as novas experiências. Os rastros dos processos criativos nos auxiliam a melhor compreender as criações, e, da mesma forma, os rastros de nossos processos formativos contribuem não só para o entendimento sobre nossos percursos, mas, também, para a valorização das etapas vivenciadas, revelando limites, potencialidades e desejos que formam nossas identidades, em seus aspectos permanentes e mutáveis.

Referências

BROSTOLIN, Marta Regina. *A Sociologia da Infância na contemporaneidade*. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, [S. l.], v. 12, n. 23, p. 316–330, 2020. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10833>. Acesso em: 25 mar. 2022.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. [Trad. Sérgio Molina]. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. (e-book).

ISAACSSON, Marta. *A criação de Robert Lepage e o modelo pós-dramático*. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 147-155, dez. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008147>. Acesso em: 20 jan. 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. [Trad. de Pedro Süsskind.] São Paulo: Cosac e Naify, 2011.

REBOUÇAS, Evil. *A dramaturgia e a encenação no*

espaço não convencional. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

TORRES, Walter Lima. *Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador*. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, a. 12, n. 13, p. 34-47, 2009. Disponível em: . Acesso em: 20 jan. 2021.

Recebido: 11/04/2022

Aceito: 29/04/2022

Aprovado para publicação: 16/05/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.