



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

CAMILA DAMASCENO SILVA

**A DRAMATURGIA PERFORMATIVA DE RODRIGO GARCÍA E A PRODUÇÃO
DE CORPOREIDADES**

CAMPINAS

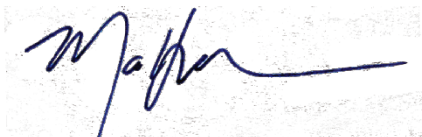
2015

CAMILA DAMASCENO SILVA

**A DRAMATURGIA PERFORMATIVA DE RODRIGO GARCÍA E A PRODUÇÃO
DE CORPOREIDADES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na Área de Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADOR: PROF. DR. MATTEO BONFITTO JR.



ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA CAMILA DAMASCENO SILVA E ORIENTADA PELO PROF. DR. MATTEO BONFITTO JR.

CAMPINAS

2015

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2013/26717-9

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Si38 Silva, Camila Damasceno, 1984-
A dramaturgia performativa de Rodrigo García e a produção de corporeidades / Camila Damasceno Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Matteo Bonfitto Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1.

Garcia, Rodrigo, 1964-

. 2.

Dramaturgia

. 3.

Performance (Arte)

. 4.

Representação teatral

. 5.

Teatralidade

. I. Bonfitto, Matteo, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The performative dramaturgy of Rodrigo García and the production of corporealities

Palavras-chave em inglês:

Garcia, Rodrigo, 1964-

Dramaturgy

Performance art

Acting

Theatricality

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Matteo Bonfitto Júnior [Orientador]

Renato Ferracini

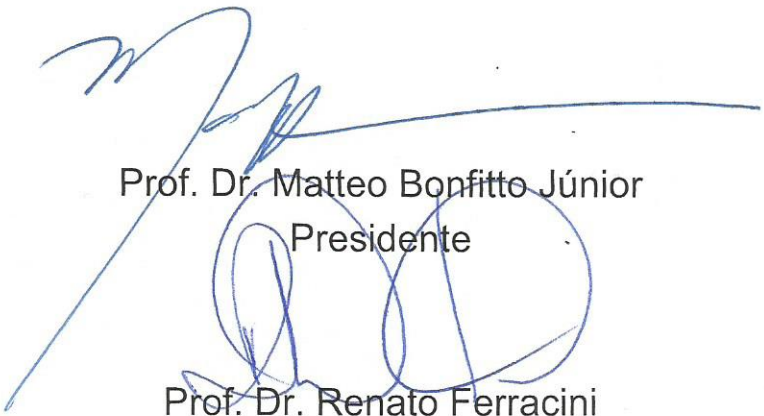
Stephan Bäümgartel

Data de defesa: 15-12-2015

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela
Mestranda Camila Damasceno Silva - RA 142962 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Matteo Bonfitto Júnior
Presidente

Prof. Dr. Renato Ferracini
Titular



Prof. Dr. Stephan Baümgartel
Titular

DEDICATÓRIA

Ao meu filho Arthur, minha força motriz.

À Cynthia, por todo amor, suporte e paciência.

À minha avó Geysa, por plantar em mim

a semente do gosto pelas artes

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Matteo Bonfitto, pela orientação, escuta e parceria nesses mais de dois anos de pesquisa.

Aos artistas e profissionais envolvidos nas obras do La Carnicería Teatro: Rodrigo García, John Romão, Juan Navarro, Juan Lorient, Jean-Benoît Ugeux e Alice Fabbri, pela disponibilidade e o compartilhamento de experiências e materiais essenciais para a realização desta pesquisa.

Aos meus pais e irmãos: Maria das Graças A. Damasceno, Aramis da Silva Jr, Alessandra Damasceno, Natália Damasceno, Matheus Damasceno e a meus primos, tias, tio e avós que foram determinantes para que eu seja quem sou hoje.

Aos companheiros de Núcleo Tumulto! pelo entusiasmo e compreensão nesses dois anos de investigações e pesquisas paralelas.

Ao José Carlos Gomes, pela qualidade incontestável do trabalho de me fazer sentir capaz de realizar o que desejo.

Aos professores e amigos: Alessandro Toller, Marici Salomão, Jucca Rodrigues, Caco Mattos e Evill Rebouças, imprescindíveis para meus primeiros passos na dramaturgia.

Ao Ricardo Marques, por me apresentar o trabalho do La Carnicería e seguir incentivando meus escritos.

À SP Escola de Teatro, que me proporcionou os primeiros passos na vida artística e na pesquisa de dramaturgias.

Aos professores Prof. Dr. Renato Ferracini e Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici pela importante contribuição no momento da qualificação.

Aos professores Prof. Dr. Stephan Bäümgartel e Prof. Dr. José Da Costa, por aceitaram fazer parte da banca de defesa desta pesquisa.

Aos colegas do grupo de pesquisa com os quais pude compartilhar momentos desse processo nem sempre tranquilo.

Ao Rodolfo Marini Teixeira, pelo suporte técnico eficiente em todos os momentos em que tive que lidar com burocracias.

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP/ **Processo nº 2013/26717-9**) e à CAPES, pela concessão de bolsa de estudos que tornou possível minha dedicação exclusiva à pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa consiste na investigação da construção dramática de Rodrigo García (dramaturgo e encenador do grupo La Carnicería Teatro) e a produção de corporeidades a partir da análise dos processos de criação e das obras selecionadas, considerando a perspectiva de um Teatro Performativo, com foco na co-presença de uma camada de exploração das materialidades cênicas – como as palavras, corpos, objetos, cenários, sons e luzes – e uma camada de criação de significados e discursos carregados de conteúdo fortemente político. A metodologia baseou-se na fenomenologia e os caminhos da pesquisa indicaram um trabalho específico de dramaturgia performativa que busca articular não somente os sentidos, mas também as corporeidades, a partir de uma constante fricção, proporcionando uma multiestabilidade perceptiva tanto nos atores quanto no público.

Palavras chave: Dramaturgia, Atuação, Performatividade, Teatralidade, Cena

ABSTRACT

This research is to investigate the dramaturgical construction of Rodrigo García (playwright and director of the group La Carnicería Teatro) and the production of corporealities from the analysis of the processes of creation and the selected works, considering the prospect of a Performative Theatre, focusing on co-presence of a layer of exploitation of scenic materiality - as the words, bodies, objects, scenery, sounds and lights - and a layer of creating meanings and speeches laden with strong political content. The methodology was based on phenomenology and the search paths indicated a specific work of performative dramaturgy that seeks to articulate not only the senses but also corporealities from constant friction, providing a perceptive multistability both in the actors and in the audience.

Keywords: Dramaturgy; Acting; Performativity; Theatricality; Scene;

“Não é verdade
que o artista é um herói
ou um conquistador audacioso e intrépido
como quer uma lenda convencional...

Crede em mim
é um homem pobre
sem armas e sem defesa
que escolheu o seu lugar
face a face com o medo”

Tadeusz Kantor

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
Teatro do Açougue ou Teatro da Carnificina?	17
Quase lá	19
1. DILUINDO FRONTEIRAS	21
Algumas questões sobre a performatividade	21
Teatro Pós-dramático / Teatro Performativo	23
1.1 PROCESSOS DE CRIAÇÃO	25
Por dentro do processo - <i>Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba</i>	47
1.2 PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO	50
2. O CORPO DA PALAVRA	55
2.1 O TEXTO PARA A CENA E O TEXTO DA CENA	56
2.1.1 Texto para a cena – <i>Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta</i>	58
Primeiras aproximações	59
Rastros do Barroco	61
A profecia de Saturno	64
Profanação como contradispositivo	67

2.1.2 Texto da cena - <i>Accidens. Matar para comer</i>	69
PARTE 1	
Análise a partir de gravação em vídeo e materiais textuais referentes à obra...	69
PARTE 2	
Análise a partir da experiência de assistir ao vivo em Bogotá.....	77
3. CORPOREIDADES PERFORMATIVAS	82
O que torna o trabalho de atuação do La Carnicería específico?	82
3.1 Corpos presentes	84
3.2 Escombros e os rastros da experiência - <i>Gólgota Picnic</i>	89
3.3 Dramaturgia Performativa e produção de corporeidades	93
“Me desnudo no salto através do vazio”	96
EXTRAS	98
BIBLIOGRAFIA	101
ÍNDICE DE IMAGENS	105

INTRODUÇÃO

Fui apresentada a obra do grupo espanhol *La Carnicería Teatro* durante o curso de dramaturgia que fiz na SP Escola de Teatro em 2012. Naquele momento, a dramaturgia de Rodrigo García foi indicada como possível referência para um projeto individual que eu desenvolvia sob orientação do dramaturgo português Ricardo Marques. O discurso direto e verborrágico que aparecia em cena nos espetáculos do grupo, além da violência enquanto tema e forma, eram muito próximos ao que eu tentava desenvolver na ocasião.

Assistindo a fragmentos de gravações de espetáculos da companhia, senti a necessidade de ter acesso aos textos escritos. Minha primeira curiosidade sobre o trabalho dizia respeito à utilização de indicações cênicas por parte do dramaturgo. Eu queria entender se o que via em cena eram propostas da dramaturgia – e desta forma, eu imaginava que estariam indicadas nos textos publicados – ou se se tratava de um trabalho de atuação e encenação. Já naquele momento, me chamava atenção o contraste entre o que se dizia e o que se fazia em cena. Entre discurso e ação física dos atores. A percepção imediata de uma fricção entre uma camada discursiva e perceptiva/ sensorial da cena e os discursos das palavras proferidas e/ou projetadas.

Minha segunda e determinante aproximação à obra do grupo aconteceu quando adquiri a edição de *Cenizas Escogidas* (publicação da editora La Uña Rota, com diversos textos de Rodrigo García desde 1986 até 2010). A leitura das peças e a descoberta de uma quase inexistência de indicações cênicas nos textos me proporcionaram então outros questionamentos, principalmente quanto ao lugar daquela dramaturgia nos espetáculos do grupo. Uma análise inicial dos textos e vídeos me aproximou do que Lehman nomeou teatro pós-dramático e que, posteriormente, Josette Féral define como teatro performativo. A

qualidade corporal que vi em cena, mesmo ainda somente através de vídeos, me parecia muito próxima às reflexões que aproximam características da *Performance Art* a um tipo de teatro atual.

No ano seguinte, apresentei como pré-projeto de pesquisa para ingresso no curso de mestrado da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) “A dramaturgia performativa de Rodrigo García e a produção de corporeidades”. Naquele momento minhas principais questões residiam nas relações entre texto e atuação, entre processo de criação dramaturgico e processo de criação cênica. Impulsionavam-me questões como: Como o dramaturgo escreve considerando a dupla condição do ator enquanto corpo presente, com suas linguagens e signos próprios, e canal de um discurso elaborado pelo autor? A forma como um texto dramaturgico é escrito pode provocar um estado de presença do ator em cena, quebrando com uma atuação meramente representacional? Quais as características deste texto que indicam a forma como os atores irão lidar com ele? Como o estado de presença dos atores afeta a percepção dos espectadores quando se ambiciona gerar uma obra que propõe um deslocamento, pondo o espectador em uma posição ativa, onde os signos remetem a outros signos (FISCHER-LICHTE, 1995, tradução nossa) gerando conexões infinitas segundo os repertórios prévios? De uma forma geral, meus questionamentos envolviam a qualidade de presença dos atores e o processo de passagem do texto para a cena.

Ingressei no mestrado em agosto de 2013 e já no primeiro semestre, em função de disciplina sobre dramaturgia barroca, fiz uma análise dramaturgica de um dos textos de García – *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* - percebendo então como (tanto temático quanto formalmente) o texto de García se valia de questões caras ao Barroco como o uso de alegorias e paródias, a ideia de um tempo cíclico e a profanação. A análise textual dramaturgica não considerou naquele momento a totalidade da obra cênica, já que não tive acesso a uma gravação completa do espetáculo, nem a

possibilidade de assisti-lo presencialmente. No entanto, debruçar-me sobre o texto de forma mais detalhada me fez notar a reincidência de determinados elementos como: aforismos, metáforas, metonímias, paródias, iconografia, coloquialismos, repetições, frases curtas, verbos imperativos e uso do discurso direto em primeira pessoa. Estas características estão presentes na quase totalidade dos textos de García e foram chaves importantes para compreender a influência da formação publicitária do dramaturgo nas obras da *Carnicería*. Há ainda outra forte influência no trabalho de García, citada pelo dramaturgo/encenador em inúmeras entrevistas e que se mostrou de grande relevância no processo de pesquisa.

(...) vi Tadeusz Kantor no Teatro San Martín e voltei quebrado pra casa: me dei conta de que se podia utilizar o teatro de outra forma e que pouca gente conseguia. (...) *Wielopole-Wielopole* me deixou paraplégico. (GARCÍA, 2009, tradução nossa).

Aspectos da obra e das reflexões de Tadeusz Kantor podem ser notados tanto nos processos de trabalho quanto nos espetáculos da *Carnicería* (e ainda no discurso de Rodrigo García sobre o trabalho do grupo), principalmente os que concernem à fase de trabalhos que o encenador polonês chamou de Teatro-Happening.

Como happening eu tomo A REALIDADE ‘COMPLETAMENTE PRONTA’ (*ready made*), os fenômenos e os objetos mais elementares, os que constituem a ‘massa’ e a ‘pasta’ de nossa vida de todos os dias, eu me sirvo, eu brinco com, eu subtraio-lhes uma existência autônoma, de dilatação e desenvolvimento livre e sem objetivo. (KANTOR, 2008, p.136).

Nos capítulos abaixo veremos como o La *Carnicería* lida com os fenômenos e objetos cotidianos de forma análoga ao que Kantor expõe nesta passagem, valendo-se de noções como a materialidade e a corporificação (*embodiment*) como propulsores de uma criação cênica em forma de quadros (*frameworks*) que se estabelecem e se esvaziam sucessivamente.

Em março de 2014 ocorreu então a terceira aproximação relevante à obra do grupo e uma virada nos rumos da pesquisa. O espetáculo *Gólgota Picnic* foi convidado a se apresentar na primeira Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. A presença do grupo na mostra me

proporcionou não somente ter um contato direto com a obra, como participar de palestras e entrevistas e entrevistar pessoalmente o dramaturgo e encenador Rodrigo García, o assistente de direção John Romão e os atores Juan Navarro e Jean-Benoît Ugeux. Este material passou a ser de grande importância para o desenvolvimento da pesquisa, principalmente porque, naquele momento, descobri que o processo de criação do grupo não pressupõe uma dramaturgia prévia. O texto é o último material que chega aos atores. Meu questionamento sobre “a passagem do texto à cena” estava superado. Ao menos nos moldes que imaginava até então.

A quarta e última aproximação, até a data de produção deste texto, se deu em Bogotá, quando por ocasião do evento Experimenta/Sur, a Carnicería levou as obras *Accidens* + *Flame* ao Mapa Teatro. Fui à Colômbia para assistir as obras e em busca de uma nova oportunidade de entrevistar o dramaturgo e os atores. Meus encontros com Rodrigo García e Juan Lorient neste momento da pesquisa foram determinantes para a elaboração de determinadas ideias que serão apresentadas a seguir; além de me proporcionar uma revisão crítica do material que já havia produzido até então. Assistir ao vivo à *Accidens* - obra sobre a qual já havia traçado algumas considerações a partir do vídeo - me proporcionou outra experiência, a partir da qual a compreensão de ideias como produção de presença e criação de corporeidades se expandiram consideravelmente.

Nas ocasiões das entrevistas, tanto em São Paulo quanto em Bogotá, García me disponibilizou alguns textos e vídeos (mais recentes do que a edição da *La Uña Rota*), inclusive uma edição de *Gólgota Picnic* e vídeos curtos de trechos de ensaios. Munida deste material e de outros tantos vídeos, artigos e entrevistas, me aventurei por este campo de pesquisa a fim de compreender as especificidades do trabalho do grupo, em busca do lugar do dramaturgo no teatro performativo.

Teatro do Açougue ou Teatro da Carnificina?

Rodrigo García nasceu na Argentina em 1964, onde passou sua infância e adolescência entre as salas de cinema e os teatros e o açougue da família no bairro de Grand Bourg, no subúrbio de Buenos Aires. Em 1986, migrou para a Espanha, estabelecendo-se em Madrid, onde trabalhou como publicitário enquanto tentava começar a produzir seus primeiros textos teatrais. Não encontrando apoio nos teatros oficiais, que subsidiavam primordialmente um tipo de teatro comercial, muito diferente do que García desejava fazer, buscou refúgio nas iniciativas de pequenos teatros fundados por companhias menos conservadoras. Foi no teatro Pradillo, dirigido por Carlos Marquerie, que Rodrigo encontrou abrigo para suas investigações cênicas e um companheiro para os trabalhos futuros. Nascia ali o *La Carnicería Teatro*.

Com uma ideia de grupo menos tradicional, onde não há a exigência de uma “fidelidade” dos membros, a Carnicería viu fazer parte de suas obras um grande número de atores e atrizes, além de músicos e “não-atores” que contribuíram de formas diversas em muitos trabalhos. Carlos Marquerie passou a assumir a iluminação cênica da maior parte das obras do grupo, que conta com Rodrigo García como dramaturgo e encenador e uma série de outros profissionais encarregados dos vídeos, da sonorização, dos cenários e etc. No percurso de mais de vinte cinco anos do *La Carnicería*, alguns destes profissionais se tornaram mais assíduos, como John Romão, assistente de direção em produções mais recentes. Os atores Juan Lorient, Patrícia Lamas, Gonzalo Cunill, Juan Navarro, Núria Lloansi e Jean-Benoît Ugeux formam a lista de artistas com participação mais ativa no grupo; sendo os três primeiros os que estão a mais tempo trabalhando ao lado de Rodrigo García.

A primeira obra do grupo a alcançar maior reconhecimento de público e crítica foi *Notas de Cocina*, de 1994. De lá para cá foram dezenas de produções, algumas vezes chegando a três ou quatro por ano. Dentre elas estão *Borges* (1999), *After Sun* (2000), *La*

historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's (2002), *Compré una pala em Ikea para cavar mi tumba* (2002), *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* (2004), *Accidens. Matar para comer* (2005), *Aproximación a la idea de la desconfianza* (2006), *Esparcid mis cenizas sobre Mickey* (2006), *Versus* (2008), *Muerte e reencarnación en um cowboy* (2009) e as mais recentes *Gólgota Picnic* (2011) e *Daisy* (2014). A parceria com centros teatrais franceses possibilitou o desenvolvimento da obra do grupo, que não encontrava na Espanha subsídio ou apoio oficial até os últimos anos, quando o Centro Dramático Nacional de Madrid convidou García para desenvolver o projeto que se tornou o espetáculo *Gólgota Picnic*.

Quando questionado a respeito da fundação/funcionamento do grupo, García afirma:

Trabalho com uma equipe de pessoas cada qual com uma forte personalidade. Nem eles nem eu entendemos o conceito de “companhia”, de “marca”. Somos artistas que nos juntamos para trabalhar onde seja e nos importa que seja assim e enriquece o processo e o resultado poético. (GARCÍA, 2009, tradução nossa).

Resultado poético caracterizado pelo forte teor político, pelo embate entre as materialidades cênicas, pela exposição da violência e pelas distintas corporeidades que flutuam marcadamente entre a representação e a presença. Uma busca por uma “cena limite”, que percorreu diversos caminhos e se mostra em constante processo de transformação. Para José Sanchez,

Sua proposta (nos primeiros anos do grupo) estava muito próxima então dos espetáculos acumulativos propostos por criadores como Elizabeth LeCompte com o Wooster Group ou Reza Abdoh com Dar a Luz, que recorriam à elaboração de redes textuais nas quais se iam aderindo materiais de procedências muito diversas, incluindo sequências que teriam como objetivo primeiro afetar sensorialmente o espectador e desestruturar seus mecanismos receptivos. Porém, García, coerente com seu projeto anti-espetacular, se afastou conscientemente desse equilíbrio e nos anos seguintes tratou de carregar as tintas sobre o brutal, numa tentativa de se aproximar do real por meio da destruição, da imaginação desenfreada, do desprezo e da poesia do cotidiano. (SANCHEZ, 2006, tradução nossa).

Os processos de criação do grupo reverberam nitidamente em seus espetáculos e a forma de atuação de García enquanto dramaturgo e encenador colabora diretamente neste sentido. Para Óscar Cornago, García estabelece uma relação com os corpos e materiais equivalente ao trabalho de um artista plástico com as cores ou de um compositor com os sons (CORNAGO, 2008, tradução nossa). A materialidade e a fricção entre semioticidade e acontecimento/ fenômeno cênico são eixos centrais do trabalho do grupo, colaborando para a instauração de uma liminaridade latente da cena da Carnicería. Estas características foram determinantes na escolha deste material como campo de estudo desta pesquisa e serão abordadas no decorrer deste texto.

Quase lá

Duas questões ainda merecem atenção como caráter introdutório à apresentação da pesquisa que se segue. A primeira diz respeito a uma limitação de acesso a materiais audiovisuais que contemplassem gravações de alguns espetáculos completos, o que impossibilitou dar ênfase a trabalhos do grupo que enriqueceriam bastante a pesquisa, como o caso dos espetáculos *Esparcid mis cenizas sobre Mickey*, *Aproximación a la idea de la desconfianza* e *Versus*, dos quais tive acesso à parte dos storyboards e caderno de processo do diretor e dramaturgo Rodrigo García, além dos textos publicados; porém, o campo de estudo desta dissertação delimita-se justo nas questões que abarcam a conjunção dos processos de criação que resultam no fenômeno cênico. Não haveria coerência na análise dos textos em separado sem que fosse possível estabelecer as conexões e desconexões entre corpos, imagens, objetos e textos que caracterizam o trabalho da Carnicería. A única exceção que se abre está no segundo capítulo, quando analiso somente o texto de *Prefiero que me quite el*

sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta, a partir da qual traço paralelos entre a escrita de García e aspectos do movimento barroco.

A segunda questão, mais ampla e concernente a toda teoria a respeito da prática teatral, passa pelos processos de análise dos materiais cênicos. Para Josette Féral,

Se é impossível em todas as traduções atingir uma simetria real, fazer passar adequadamente um sistema semântico a outro, é preciso admitir, com toda razão, que não é possível haver uma adequação perfeita entre dois sistemas conceituais tão diferentes como podem ser uma representação teatral e a teoria que a analisa. Aqui, como alhures, um processo de entropia está sempre presente na obra e faz com que haja sempre uma perda. (FÉRAL, 2015, p. 34).

Considero que o que Féral trata como necessariamente uma perda possa ser tomado como outra experiência que se abre a partir destes materiais. Tentarei desenvolver melhor esta noção a partir do contraste entre minhas percepções ao assistir ao espetáculo *Accidens* em vídeo e ao vivo, explorando os contrastes entre as duas experiências.

No entanto, considerando as dificuldades inerentes a esta “tradução”, a busca pela abordagem mais adequada a este estudo me impulsionou em direção à fenomenologia enquanto método; ou seja, a abordagem se deu por um viés de análise tácita de conteúdo visando uma pesquisa exploratória, considerando as experiências dos sujeitos envolvidos nos processos de criação pesquisados e ainda minha experiência enquanto pesquisadora ao entrar em contato com esses materiais. Para Merleau-Ponty,

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.18).

Partindo destes pressupostos, a atitude diante dos materiais levantados seguiu na direção de elaborar reflexões através das experiências e pontos de vista envolvidos no

processo de pesquisa, com foco na relação entre prática dramatúrgica e atuação, a fim de compreender as especificidades do trabalho desenvolvido pelo La Carnicería.

1. DILUINDO FRONTEIRAS

Algumas questões sobre a performatividade

Desde meados do século XX, a ideia de performatividade passou a ser utilizada em diversas áreas como sociologia, antropologia, arquitetura, direito e etc. Nas artes, a *Performance Art* se estabeleceu como um novo paradigma artístico e estético e influenciou mais diretamente as artes plásticas e o teatro. Porém, é na filosofia da linguagem que se tem um primeiro registro do termo “performativo”, cunhado por J.L. Austin, na década de 1950 para designar expressões linguísticas que não somente dizem algo, mas que agem - palavras que são ação em si.

O termo “performativo” será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo “imperativo”. Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato ao substantivo ação, e indica que ao se emitir o proferimento (performativo) está se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo. (AUSTIN, 1990, p. 25).

A identificação/ classificação dos verbos performativos fez ver distinções discursivas que elevaram a palavra a um status de acontecimento. Um proferimento performativo, mais do que um discurso, é uma ação. Esta reflexão impulsionou a expansão do termo em diversas áreas de conhecimento gerando o que Érika Fischer-Lichte define como *performance turn* ou virada performativa, a partir da década de 60 do século passado. No campo teatral, tal virada se deu principalmente na redefinição das relações entre espectadores e atores, sujeito e objeto, materialidade e semioticidade, não somente tornando cada forma de arte mais performativa, mas também “levando à criação de um novo gênero de arte, chamada performance art”

(FISCHER-LICHTE, 2008, tradução nossa). As condições de produção e recepção das obras passaram a ter maior relevância. No lugar da criação de uma obra de arte, a instauração de um evento.

O surgimento da *performance art* acelerou a mudança de paradigmas teatrais que já estava em curso. Para a teórica francesa Josette Féral, a performance tem como objetivo primeiro “desfazer ‘competências’ teatrais”.

Essas competências, ela as reajusta, as rearranja em um desdobramento dessistematizado. Não se pode deixar de falar aqui de “desconstrução”, mas, em vez de se tratar de um gesto “linguístico-teórico”, trata-se aí de um verdadeiro gesto, uma gestualidade desterritorializada. Como tal, a performance apresenta um desafio ao teatro e a toda reflexão do teatro sobre si próprio. Tal reflexão, ela a reorienta, forçando-a a uma abertura, e obrigando-a a uma exploração das margens do teatro. (FÉRAL, 2015, p.163).

O desenvolvimento da arte da performance ofereceu uma espécie de prisma para as reflexões teatrais, desfragmentando seus questionamentos, expondo seus processos, invertendo seus modos de funcionamento em uma forma de arte que é evento, acontecimento presente, constituidora de realidade.

A virada performativa proclamada por Fischer-Lichte trouxe à tona a redefinição de noções como: materialidade, corporeidade, espacialidade, tonicidade, liminaridade e presença. Sendo a última tida como condição indissociável à performatividade. No campo teatral, a exploração destas noções proporcionou novas práticas e extensas reflexões, dentre as quais a concepção de Lehmann para o que ele denominou teatro pós-dramático e que posteriormente Josette Féral chamou de Teatro Performativo.

Teatro Pós-dramático / Teatro Performativo

Em 1999, Hans-Thies Lehmann lançou *O Teatro Pós-dramático*, onde, sob a óptica deste “novo conceito”, analisou obras de artistas distintos com produções entre as décadas de setenta e noventa do século passado; traçando aproximações e estabelecendo uma nova perspectiva, mais abrangente, para tratar de variadas manifestações cênicas que exploravam os limites e formas de produção do teatro dramático e incorporavam outras formas de arte ao fazer teatral. A supremacia de um texto dramaturgico dava lugar à exploração de uma comunicação mais direta com o público, à materialidade da cena e a instauração de um evento. Para Cornago, esses movimentos se articulam a partir da reivindicação da “criação de um sentido de coletividade, busca de uma comunicação sensorial com o espectador e o trabalho minucioso sobre cada um dos planos materiais da cena, desde o corpo do ator até o corpo da palavra” (CORNAGO, 2006, tradução nossa); elementos que nunca deixaram de estar profundamente atrelados ao fazer teatral em seu sentido mais universal. De toda forma, a análise de Lehman sobre as mudanças latentes no teatro daquele período movimentou as reflexões a respeito do tema, fazendo surgir, a partir de questionamentos à teoria do teatro pós-dramático, outras abordagens para o mesmo fenômeno. É neste embalo que, nove anos mais tarde, Josette Féral propõe então uma nova terminologia para caracterizar algumas das principais manifestações artísticas exploradas por Lehmann. Partindo da percepção de que a aproximação e tensão gerada no fazer teatral pela *Performance Art* era um dos fatores que mais fortemente influenciavam estas “novas” formas de teatro, Féral propõe então o uso do termo *Teatro Performativo*.

(...) se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros, permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo. Dessa forma, seria preciso destacar também mais profundamente tal filiação, operando essa ruptura epistemológica nos termos e adotando a expressão “teatro performativo” (FÉRAL, 2015, p.117).

No entanto, não se trata somente de uma questão epistemológica, mas conceitual. A proposição de pós-dramático de Lehmann considera uma evolução, um pós-épico, abrangendo uma variedade enorme de produções calcadas em pressupostos distintos, pondo todas sob a mesma conceituação de pós-dramático. Considerar um teatro performativo é não somente assumir a forte influência de uma estética performativa, mas perceber nele as tensões próprias às questões da performatividade.

Contudo, algumas considerações de Lehmann para o que define como pós-dramático, abrangem pontos importantes para as reflexões a respeito do teatro performativo, como a relação texto/cena, a partir da qual “resultado e processo de construção já não estão previsto nem contidos em um texto dramático” (LEHMAN, 1999, *apud* CORNAGO, 2006, tradução nossa) e a valorização da processualidade e da exposição do jogo cênico.

Neste sentido, o texto deixa de ser o material que deve ser encenado, o primeiro passo para a produção teatral, tornando-se mais um material cênico, com o qual os artistas envolvidos nos processos de criação deverão lidar, buscando não formas de interpretá-lo, de ilustrá-lo diante de um público, mas de interroga-lo, expor suas fissuras, sua fragmentação, seus espaços, a materialidade de suas palavras. Cada som, frase, discurso contido no texto passa a ser manipulado, testado, posto em jogo, como os demais materiais da cena. Do corpo do ator, aos cenários, passando pelos objetos cênicos, luzes e sons, “a cena fará visível o lugar da palavra e o ato de enunciação como presenças ‘marcadas’ que entram em tensão com o resto dos elementos que a habitam” (CORNAGO, 2006, tradução nossa). É nessa tensão entre texto e imagem, texto e ação, que o fazer teatral testa seus limites e expande suas fronteiras, abrindo caminho para produções com forte caráter performativo, como é o caso das obras do *La Carnicería*. Como define Marvin Carlson: “o conceito de *performance* parece servir como um ímpeto para dissolver a tradição disciplinar e as fronteiras metodológicas a fim de explorar relações mais generalizantes” (CARLSON, 2004, tradução nossa).

Em seguida, veremos como os processos de criação do grupo espanhol são estruturados, impulsionando as obras a um lugar limite, testando e diluindo as fronteiras de um teatro tradicional.

1.1. PROCESSOS DE CRIAÇÃO

O que o texto suporta.

Descrever um espaço, criar personagens, encher o texto de marcações cênicas: algo que nunca se deveria fazer.

Nesse caso, os nomes que estão junto a cada frase correspondem ao ator para o qual estou trabalhando, em quem penso quando escrevo o texto, isto é: não são personagens, senão pessoas.

Para outro que queira pôr em cena esta obra, os nomes seriam indicativos de quem diz cada parte, ainda que eu não descarte que encontre uma melhor distribuição das frases ou prefira trabalhar com mais ou menos atores.

O mesmo ocorre com o espaço. Tenho que comentar como o imagino, porque senão haveria partes do texto que em vez de sugestões seriam obstáculos para a encenação.

Imagino uma mesa onde se possa cozinhar de verdade, com fogão, cerâmicas, verduras, carnes, azeite e tudo necessário para que cada ator – é importante que a mulher não cozinhe – prepare o prato que mais gosta.

A letra de uma canção de Robert Johnson: “Sweet Home Chicago” aparece no texto porque enquanto os homens cozinham eu gostaria que escutassem esse blues na versão do próprio Johnson (1935).

Também pensei em uma gigantesca reprodução de La Gioconda apoiada no chão. Um objeto de grande presença que não servirá para nada. Em absoluto.

As receitas são atribuídas a Leonardo da Vinci, que foi mestre de banquetes na corte de Ludovico Sforza e proprietário, com Sandro Botticelli, da taberna Os Três Caramujos. (GARCÍA, 2009, p.22, tradução nossa).

Presente na abertura de *Notas de Cocina*, de 1994, o texto acima é uma das raras indicações cênicas encontradas em toda a obra dramatúrgica de Rodrigo García e revela alguns aspectos importantes no que concerne aos processos de criação do *La Carnicería*. Ainda que breve, dá pistas concretas sobre a forma com que o grupo lida com o fazer teatral.

A partir das colocações do dramaturgo, discorrerei sobre os aspectos mais relevantes dos processos de criação dos espetáculos da companhia espanhola.

I. Logo nas primeiras frases do texto se faz nítida a aversão de García às indicações cênicas em textos dramatúrgicos (“*algo que nunca se deveria fazer*”), seguida da explicação que expõe a compreensão do que deva ser o trabalho do ator, no que diz respeito à criação de personagens. Assumir que os textos são escritos para aqueles atores específicos e indicar seus nomes antes das falas revela tanto uma construção dramatúrgica posterior à definição dos atores, quanto um caráter performativo que se busca na atuação. Com fortes referências autobiográficas, os textos já expõem um embate entre ficção e realidade. O que García propõe é que sejam ditos a partir de um repertório do ator enquanto pessoa, com suas contradições, crenças e visões de mundo anteriores à construção da obra. A proposta é não se apoiar na criação de um ser ficcional/personagem que possibilite o deslocamento do que pensa e sente o ator/a atriz em prol de um ser imaginário, de uma representação. (“*não são personagens, senão pessoas*”). Neste aspecto, Rodrigo García assume algo semelhante à ideia de Tadeusz Kantor de “zona de pré-existência” do ator.

Em seu texto *O Teatro-Happening*, Kantor discorre sobre o que chama de “método da arte de ser ator”. Suas reflexões a partir do trabalho com o Teatro Cricot 2 apresentam o que o encenador polonês percebeu como “predisposições elementares” do ator; individuais, específicas e “primeiras”, algo que pré-existe ao trabalho cênico e que diz respeito ao repertório prévio de cada um. Seriam estas pré-disposições elementares o motor de uma qualidade de real na cena do grupo. Para Kantor, a realidade reivindicada pelo texto não deveria ser representada de forma fácil e superficial, mas amalgamada, unida indivisivelmente a esta pré-existência do ator e da cena, “que se enraíze e surja” (KANTOR, 2008). Para tanto, Kantor defende, então, o desenvolvimento de um “espírito de equipe” que, associado à

consideração de tais “predisposições preliminares”, fomenta a autonomia da criação artística e o estabelecimento de uma “zona livre da arte do ator”.

Em entrevista aberta na MIT – SP (2014), Rodrigo García diz que o trabalho com os atores, aos quais chama de “companheiros de uma viagem intelectual e cotidiana”, é sempre o ponto de partida para suas criações e define como fator mais importante no processo a cumplicidade que se estabelece entre eles. “Só posso pedir (essa cumplicidade) a determinadas pessoas porque compartilham comigo certa filosofia que vai muito além do teatro”. (GARCÍA, 2014, tradução nossa).

A preocupação primeira em estabelecer o que Kantor trata como “espírito de equipe”, afeta diretamente o trabalho de García tanto enquanto encenador, quanto dramaturgo. Na proposição de uma forma de trabalho onde prevaleça este espírito – fomentado por uma não-hierarquização de funções ou saberes - proporcionando a autonomia dos artistas envolvidos e a liberdade criativa de cada componente do grupo, o dramaturgo se insere no processo de construção da obra de forma ativa e presente. Em entrevista publicada no catálogo de Gólgota Picnic, em 2011, ele revela sua reflexão sobre os processos de criação do grupo.

No início, há mais de quinze anos, seguia um processo normal, como qualquer dramaturgo; escrevia as obras e depois as montava. Depois fui mudando a metodologia do trabalho. Existe uma grande diferença entre o escrito e o que se escuta; o texto em cena geralmente é bastante frustrante, com muitas coisas que não funcionam. De fato, segundo o meu gosto, noventa por cento do teatro não funciona, são coisas que não compreendo, anacrônicas, como uma espécie de maquinaria que não anda. Eu me questioneei sobre essas coisas e pensei que era melhor fazê-lo desde dentro, desde o teatro, isso é, como se fosse uma obra arquitetônica na qual juntamos várias pessoas, vamos gerando materiais e vemos se aquilo é consistente para que as ideias tenham sua própria existência. Se trata de materializar essas ideias e a melhor forma de conseguir isso, já que trabalhamos com teatro, é estar junto a outras pessoas e ir construindo (...). (GARCÍA, 2011, tradução nossa).

Esta noção de obra teatral como obra arquitetônica, na qual o dramaturgo lida com as materialidades cênicas para erguer o trabalho é uma das principais pistas na busca deste

“lugar do dramaturgo no teatro performativo” a partir da análise dos processos do La Carnicería e será desenvolvida no último capítulo deste texto.

Contudo, Tadeusz Kantor faz uma ressalva importante com relação ao que chama “zona livre da arte do ator”: não se deve confundi-la com a improvisação, pois “as práticas e as atividades dos atores possuem a estrutura e a textura dos happenings. Elas abarcam toda realidade, as coisas, as situações e as pessoas”. (KANTOR, 2008).

No trabalho do La Carnicería, este aspecto improvisacional raramente está presente nas apresentações, mas é ponto de partida dos processos de criação. “Os ensaios nunca são uma repetição de coisas, mas momentos de criação. Cada ensaio é uma experiência, uma descoberta de materiais”, diz John Romão (assistente de direção), reforçando a descrição do processo feita por García. Para o dramaturgo/encenador, no entanto, é importante frisar que a estrutura das obras não deixa espaços para improvisação em cena: “É uma estrutura totalmente rígida, totalmente medida, que tem suas próprias leis muito calculadas” (GARCÍA, 1998, tradução nossa). Desta forma, a prática da improvisação nos trabalhos do grupo estaria mais próxima do que Matteo Bonfitto define como improvisação enquanto método.

Ao analisar a obra de Peter Brook, Bonfitto diferencia a improvisação como instrumento - utilizada em determinados processos de criação de Brook onde havia textos prévios ao trabalho dos atores - e improvisação enquanto método, explorada como instrumento de geração de materiais.

Enquanto a improvisação como instrumento cumpriu a função de materializar conteúdos latentes e expandir as potencialidades semânticas de textos dramáticos, em o *Teatro da Crueldade* e *US* as improvisações não funcionaram como instrumentos que estavam a serviço dos materiais; as improvisações se tornaram o meio através do qual materiais foram produzidos, gerando assim narrativas não-lineares e diferentes tipos de seres ficcionais: indivíduos, tipos, significantes móveis. Nesses casos, a improvisação foi explorada enquanto método (BONFITTO, 2009).

A improvisação enquanto método, neste sentido, é um dos aspectos mais importantes dos processos de criação da *Carnicería*, considerado pelo dramaturgo e pelos atores como um processo muito intuitivo, onde se experimentam muitas coisas sem a preocupação de seguir uma metodologia rígida. Os momentos de criação se concentram principalmente no trabalho com os atores e com as materialidades da cena. Os ensaios transcorrem a partir de proposições do dramaturgo/encenador. Os estímulos partem de comandos que buscam ser claros e precisos, porém deixando brechas para uma criação dos atores; comandos como: “pulem como jovens em shows de rock” ou “sapateie em cima da mesa”. A cada dia se criam novas ações, imagens, movimentos sem que sejam repetidos até que Rodrigo García proponha as primeiras possibilidades de ordenação dos fragmentos. Para García as possibilidades que se criam não se dão somente direcionadas por seus estímulos, mas também porque são preenchidas por um trabalho próprio dos atores. “(...) sobretudo, é importante trabalhar com pessoas que não tenham medo, que não tenham pudor”. (GARCÍA, 2015)

O trabalho constante com as materialidades cênicas também é parte importante nesse processo de criação improvisacional. Sons, objetos, figurinos vão sendo incorporados de forma quase aleatória e compulsiva. Podemos perceber a quantidade de estímulos concomitantes quando García descreve o processo da próxima obra do grupo (com expectativa de estreia para os últimos meses de 2015), chamada 4.

Na obra que estou ensaiando agora, essa que se chama 4, estou tentando criar um universo mais de movimentos e de objetos. (...) Compramos toca-discos de vinis, então estamos ensaiando. Os atores fazem movimentos, testam ruídos como êuêê, fazemos como uma partitura musical e física com os toca-discos. E isso para mim é um material muito importante. Estamos trabalhando também com pequenos chocalhos nas roupas e estão fazendo movimentos... são coisas sonoras. Sigo trabalhando com animais e agora estamos trabalhando com galos. Compramos sapatilhas, dessas de correr, para crianças, e estamos pondo nos galos. É muito divertido. Há também um drone com uma câmera de vídeo. E estou trabalhando com uma pessoa que meteu uma espécie de campainhas que fazem tilin tilin tilin, fazem ruídos, então estou trabalhando agora com coisas muito sonoras. (GARCÍA, 2015)

Desta forma, é a partir da improvisação enquanto método, semelhante ao processo descrito por Bonfitto, que se criam os materiais cênicos e textuais que serão reordenados numa espécie de processo de composição que veremos na sequência deste capítulo. Nos segundo e terceiro capítulos, quando aprofundarmos as reflexões sobre a construção de corporeidades e a relação entre corpo e palavra, veremos o ponto de vista dos atores a respeito desta forma de trabalho.



4¹

II. “*Para outro que queira pôr em cena esta obra...*” – Rodrigo García não exclui a possibilidade de serem encontradas outras formas de dizer seus textos e inclusive que estas sejam mais potentes do que suas escolhas. O texto não é fechado em si mesmo, senão um material aberto a ser manipulado, reordenado, posto em cheque. Escritos em primeira pessoa, são como grandes blocos narrativos de onde emerge um discurso com forte teor

¹ (Disponível em: <http://www.bonlieu-annecy.com/images/spectacle/galerie/4-bonlieu-177-2.jpg>)

autobiográfico, articulando uma infinidade de intertextos a partir de declarações quase sempre polêmicas. García afirma que se vê como um escritor que trabalha para encontrar o lugar da literatura no teatro, incapaz de escrever personagens, conflitos e histórias definidas onde ações encaminham um desenrolar da trama. “Nunca pude escrever assim. Então são tantos anos buscando outros tipos de formatos com a literatura... E não somente na hora de escrever, mas também utilizando o texto como material” (GARCÍA, 2014, tradução nossa). A busca desse lugar da literatura no teatro impulsionou o dramaturgo a experimentar múltiplas possibilidades de lidar com a palavra, não somente em seu aspecto semântico de construção de um discurso, mas a partir do seu aspecto material. O recurso da projeção de textos em telas ao fundo da cena ou em partes do cenário se tornou recorrente nas obras do grupo e revela a proposta do dramaturgo de proporcionar ao público ao menos dois níveis de recepção distintos: as imagens e ações que se passam em cena e a leitura do material textual. Esta proposta, no entanto, parte de um momento de desconfiança:

Fiz uma obra a muitos anos, que se chamava *Aproximación a la idea de la desconfianza*, onde não se falava e o texto estava o tempo todo escrito, projetado em uma tela. Era uma certa desconfiança que eu tinha naquele momento do ator como meio para que se expresse o autor; e queria ter uma relação com o público assim como de escritor e leitor. Nessa obra, o público teria dois níveis de encontro: por um lado estava o que acontecia em cena com os atores, as ações que faziam, por outro lado teriam um encontro pessoal comigo como escritor, porque teriam que ler e teriam que completar, fazer sua própria história, entre o que estavam vendo e o que estavam lendo. (GARCÍA, 2014, tradução nossa).

A proposta do texto projetado em contraponto a um ator que age em cena sem proferir nenhuma enunciação já havia sido utilizada no ano anterior, no espetáculo *Accidens. Matar para comer*. Ao longo do percurso do grupo, Rodrigo e a Carnicería experimentaram diversas maneiras de se relacionar com a materialidade da palavra. Hora dita pelos atores em cena, hora projetada sobre um cenário, hora reproduzidas em áudios pré-gravados, hora sendo estampada em camisetas, hora sendo distorcida através de dispositivos sonoros. “Fui percebendo que quanto menos massa textual aparecia nas obras, mais importância tinham as

palavras e mais possibilidades tinha de experimentar e me divertir na minha escrita”. (GARCÍA, 2008, tradução nossa). Em todas elas é possível perceber um trabalho com o aspecto material, sonoro, rítmico em paralelo ao aspecto interpretativo; assim como relata Kantor (sobre seu processo com o Teatro Cricot 2): um “esforço empreendido com o objetivo de criar novas relações com o texto”. (KANTOR, 2008). Para o dramaturgo/encenador polonês, o texto literário é um “objeto pronto”, formado fora da esfera do espetáculo. “Ele é ‘objeto encontrado’ condensado ao mais alto grau, que possui sua própria ficção, sua ilusão, seu espaço psicofísico” (KANTOR, 20008, p. 140), devendo então ser submetido à mesma “lei” dos outros acontecimentos e objetos do espetáculo.

Estas diversas formas de lidar com a materialidade da palavra em cena veremos com maior profundidade no capítulo que se segue. Por hora, o questionamento que me parece pertinente diz respeito às formas de criação dos textos e o uso futuro dos mesmos por outros encenadores ou grupos, considerando que introduziriam este material em processos diversos de criação. Que tipo de dispositivos cênicos podem ser criados para que a posta em cena destes textos (por outros que não os que o criaram) mantenha latente estas fricções? O que acontece com um texto de García quando representado a partir da ideia de um texto dramático a ser ilustrado? As respostas a essas perguntas necessitariam uma outra análise em torno dos espetáculos de outras companhias que se mobilizaram para encenar textos do dramaturgo, o que não é a tônica desta pesquisa (ao menos até aqui).

No caso do La Carnicería, os processos de criação preveem a construção dramática concomitantemente à criação cênica. Para o dramaturgo, “Nunca tivemos algo assim como um tema, sempre há uma energia de trabalho” (GARCÍA, 2002, tradução nossa). Energia que é direcionada para a criação de uma espécie de discurso comum ao grupo. “Muitas vezes, concordamos com que os textos querem dizer e isso torna mais fácil a apropriação desse discurso como nosso”, me relatou Jean-Benoît Ugeux em entrevista. Este momento de

levantamento de materiais também se assemelha ao que Kantor descreve sobre a relação com o texto no *Teatro Cricot 2*.

Antes que aconteça o encontro com o texto, existe uma vasta esfera de ação puramente cênica, independente do texto – esfera plena de infinitas virtualidades, fonte de ideias, acontecimentos, peripécias, que se distingue da realidade do texto por suas particularidades não definidas e suas significações plurais. (...) A realidade cênica não é a ilustração do texto. (KANTOR, 2008, p.185).

Para o polonês, o teatro autônomo não explica, nem traduz, nem interpreta ou atualiza o texto. Seu trabalho se foca então na criação de atmosferas, circunstâncias, carregadas de tensões/contradições que não estabelecem necessariamente uma relação lógica com o material textual; buscando, desta forma, dissolver a ilusão dramática e “não perder o contato com o ‘fundo’, com a realidade pré-textual, elementar, autônoma, a ‘pré-existência’ cênica” (KANTOR, 2008, p.185). Mesmo falando de “significações plurais”, o que Kantor descreve nesta passagem parece se aproximar da ideia de produção de presença proposta por Hans-Ulrich Gumbrecht (na qual nos aprofundaremos um pouco mais na sequência deste capítulo), mais precisamente quando o teórico literário discorre sobre *epifania* como a sensação que nos permite experienciar as coisas do mundo “na sua coisidade pré-conceitual”, reativando uma sensação pela dimensão corpórea espacial da nossa existência (GUMBRECHT, 2010). Desta forma, a realidade cênica não é a ilustração do texto, porque se ergue principalmente no sentido de gerar presença, enquanto o texto, mesmo quando exposto em sua materialidade, carrega consigo um forte apelo à camada interpretativa.

Para Óscar Cornago, muitos criadores contemporâneos seguem um caminho próximo ao descrito por Kantor, na tentativa de transpor a realidade do acontecimento teatral para além dos possíveis sentidos contidos em um texto dramático, não se tratando exatamente de um rechaço aos possíveis sentidos da obra, senão de “levantar junto a estes um acontecimento cênico (...) e que estes sentidos nasçam e se embatem com e a partir deste acontecimento”.

(CORNAGO, 2009, tradução nossa). O tratamento do texto como mais um material cênico, portanto, não indica uma recusa deste material como parte significativa da obra, mas aponta para a busca de realizar uma cena que se descole dos processos representacionais tradicionais, em direção a produzir um acontecimento.

Nos processos do *La Carnicería*, este material textual é criado diariamente, em fragmentos independentes, como anotações a partir de reflexões a respeito dos temas que atravessam o dramaturgo. Escritos em primeira pessoa, abusando do cinismo e repletos de aforismos, metáforas, metonímias, paródias, iconografia, coloquialismos, repetições, frases curtas e verbos imperativos, os textos de García deixam ver a influencia da formação publicitária em seu trabalho teatral.

Esta característica de um texto marcado por recursos publicitários é chave importante para compreender a reincidência de determinados temas, formas e objetos nas obras da *Carnicería*. Para Bruno Tackels, autor da apresentação de *Cenizas Escogidas*, as preocupações verbalizadas em cena são resumidamente: “a chacina de crianças, a tortura da comida, a violência política de um pé na porta e o homem que resiste tanto a converter-se em coisa (mercadoria), quanto em animal”. (TACKELS, 2013, tradução nossa).

A relação que os atores da *Carnicería* estabelecem com as mercadorias e os objetos - desde a reprodução da Mona Lisa em *Notas de Cocina* (1994) aos lanches do Mc Donald's de *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's* (2002) e os sucrilhos Kellog's em *Jardinería Humana* (2003), passando pelos milhares de pães de hambúrguer de *Gólgota Picnic* (2011) e o cartão de crédito enterrado na testa de Juan Lorient e na face de Patrícia Lamas em *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002) ou a pilha de livros em *Versus* (2008) ou tantos outros exemplos que poderia destacar das obras do *La Carnicería* - corrobora o que Tackels distingue como preocupações recorrentes; pois é através desta

relação (porém não somente dela) que um dos principais dispositivos cênicos desenvolvidos pelo grupo ganha vida: presente em todos os espetáculos da companhia, a *profanação* de objetos, corpos, músicas, animais e obras de arte é o meio através do qual a *Carnicería* constrói seu discurso estético-político. Enquanto a publicidade sacraliza os objetos de consumo, Rodrigo García e o *La Carnicería* utilizam seus mesmos métodos para profana-los.

Para não me afastar muito da descrição dos processos de criação do grupo, trataremos das questões referentes à profanação quando falarmos dos “objetos inúteis” e na análise dramatúrgica do texto *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, em tópicos posteriores.

Voltando à dinâmica geral dos processos, já próximo à data de estreia (em alguns casos na última semana!), García apresenta desenhos em forma de *storyboards* através dos quais propõe um encadeamento para as ações construídas pelos atores. A partir desta estrutura, são testados os textos e a ordenação dos fragmentos (cênicos e textuais). Desta forma, é latente a influência do trabalho com os atores na construção dramatúrgica, tanto no que diz respeito aos textos propriamente, quanto ao encadeamento de ações. Considerando o processo de criação do grupo como um fluxo de criações mútuas (não só de atores e dramaturgo, mas de sonoplastas, iluminadores, vídeo criadores e etc), o uso do material textual em outros processos de criação distintos, “*para outro que queira pôr em cena esta obra*”, projeta também outras formas de trabalho com o texto, excluindo aí seu processo de criação/composição.

Ainda que sejam autônomos, sem necessidade de complementação na cena para que gerem sentidos múltiplos, os textos dramatúrgicos de García não dão conta (nem se propõem a dar) do todo de suas obras, pois a dimensão semântica não é o único nem principal aspecto comunicativo delas. Existe no trabalho da *Carnicería* um aspecto não-semântico, um dado de

percepção, que não é apreendido pela criação literária e que se potencializa justo na fricção entre as camadas de sentido e de presença.

Aqui, tomo como referência as ideias de Gumbrecht a respeito de “culturas de sentido” e “culturas de presença”. Para o teórico alemão, vivemos um momento histórico no qual o predomínio de uma “cultura de sentido” é absoluto, tendo em sua base a dicotomia sujeito x objeto; na qual o sujeito é externo ao mundo e produz seu conhecimento através do ato de interpretação. Enquanto na cultura de sentido a autorreferência humana é o pensamento, em uma “cultura de presença”, essa autorreferência é o corpo. O sujeito se vê como parte de uma cosmologia e o conhecimento é “conhecimento revelado”, através de “eventos de auto revelação do mundo”. “(...) o ‘conhecimento’ revelado ou desvelado pode ser a substância que aparece, que se apresenta à nossa frente (mesmo com seu sentido inerente) sem requerer a interpretação como transformação em sentido” (GUMBRECHT, 2010). No entanto, estas definições não se dão de forma totalizante e mesmo em uma cultura predominantemente de sentido, os fenômenos de presença, ainda que efêmeros, se fazem em forma de “efeitos”: efeitos de presença.

Em vez de termos de pensar sempre e sem parar no que mais pode haver, às vezes parecemos ligados num nível da nossa existência que, pura e simplesmente, quer as coisas do mundo perto da nossa pele (GUMBRECHT, 2010, p. 135).

Este desejo de presença seria então como uma reação ao mundo cotidiano dominado pela dimensão interpretativa, no qual as experiências estéticas se mostram campos férteis para a coexistência de efeitos de sentido e efeitos de presença. “(...) podemos dizer que a tensão/oscilação (entre os dois efeitos) dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego” (*idem*). É nesta tensão/oscilação que o trabalho do La Carnicería é erguido.

Porém, não podemos confundir a dimensão semântica/interpretativa das obras somente com o componente textual. Mesmo a linguagem pode ser produtora de presença, ativando formas de percepção que não se limitam a atribuição de significados. O jogo com a materialidade das palavras, explorado na cena da Carnicería a partir de projeções visuais e sonoras, faz expandir a camada semântica, gerando um canal direto com o campo perceptivo. Esta característica de performatividade da palavra é o que, provavelmente, faz o próprio dramaturgo estranhar a separação de texto e cena no ato da publicação impressa de sua produção dramática: “Metidos em um livro, estes textos se sentem estranhos. Eles viveram e arderam no teatro. Agora ocupam um volume como se se tratasse de um saco cheio de cinzas”. (GARCÍA, 2009, tradução nossa).

III. “*Imagino uma mesa onde se possa cozinhar de verdade*”. Nesta indicação de espaço cênico para *Notas de Cocina*, Rodrigo García percorre dois pontos importantes do trabalho do grupo. O primeiro diz respeito aos cenários, espaços que propõe uma ação real e uma atmosfera que proporcionam e desafiam os atores a um estado de presença e à construção de corporeidades singulares. Em relação aos cenários da Carnicería, e mais especificamente ao cenário de *Versus* (2008), Óscar Cornago afirma que o mesmo se constrói como um lugar de exposição, de fragilidade e de “tempo de jogo”; “um espaço para mostrar-se, abrir-se, rasgar-se, porém, ao mesmo tempo, ocultar-se atrás de uma vontade de provocação ou de certo cinismo que desloca o público” (CORNAGO, 2008, tradução nossa).

A distância de quatorze anos entre um espetáculo e outro (*Notas de Cocina* e *Versus*) revela a preocupação constante do encenador em propor ao público um deslocamento de uma concepção convencional (tradicional) de teatro desde suas primeiras obras até as mais recentes, através de elementos que transportam o espectador para um fluxo de percepções flutuantes entre o real e o ficcional da obra. Os cenários não se constroem como

ambientações, mas como dispositivos cênicos capazes de estimular estados psicofísicos nos atores.

Manter um ator cozinhando, preocupado que não queime o azeite, me dá um efeito de realidade e liberdade, porque o ator está tão preocupado em sua ação real de cozinhar, nessa realidade do que está fazendo, que já não tem que preocupar-se com interpretar, simplesmente tem que fritar um ovo, se preocupar com fazer a carne... (GARCÍA, 1998, tradução nossa).

Artifício de encenação que desloca a atuação, retirando-a de um estado meramente representacional, o cenário real da cozinha exige do ator atenção e prontidão em cena. Instaura uma perspectiva de jogo que restitui aos objetos seu uso comum. Propicia uma ação cênica que favorece o estado de presença propondo corporeidades distintas e conflitantes, em constante fricção com os demais elementos da cena (texto, música, iluminação), que remetem mais diretamente a um plano ficcional da obra. Desestabiliza a relação com o tempo ao possibilitar a coexistência cênica de um tempo ficcional, um tempo cronológico e o tempo da experiência. Kairós e Cronos coabitando um mesmo espaço.

Mas, *“é importante que a mulher não cozinhe”*. E aqui García aponta para um aspecto crucial da obra da Carnicería: a de fazer um “convite ao espectador à elaboração de uma leitura seletiva e singular dos materiais”. (SANCHEZ, 2006, tradução nossa), um convite a perceber os detalhes sem que eles precisem ser apontados ou explicados de antemão.

Eu acredito que o trabalho de qualquer artista deve pretender mover (a criatividade do espectador), mais que explicar sua teoria. Explicar-se me parece subestimar as pessoas. Sair por aí a explicar as coisas, a explicar uma história, dizer como começa, como termina, onde está a piada, onde tem que rir, onde não, e quem é o assassino... Isso eu não posso entender. Eu prefiro propor sugestões, não? E isso é fudido, porque não existe um trabalho específico para isso, isso não se aprende, isso você precisa ir e tentar inventar. (GARCÍA, 1998, tradução nossa).

E esta explicação não está disponível tampouco a quem quer que se habilite a pôr o texto em cena seguindo as recomendações do dramaturgo. “Mantenho com minha equipe a mesma ingenuidade. Sabemos algo que o público não sabe. Mas não vamos explicar” (GARCÍA, 2009, tradução nossa). No parágrafo seguinte das *acotaciones* cênicas para *Notas*

de *Cocina*, mais um elemento é proposto sem que haja qualquer explicação de seu propósito ou intenção, mas que nos possibilita perceber o cuidado da encenação com o uso dos materiais.

IV. “*Sweet Home Chicago*” é um blues de 1935 de melodia fácil (reproduzida em diversas outras canções da mesma época) e está presente no repertório de grandes intérpretes como Eric Clapton, Budd Guy e Blues Brothers. Até o presidente Barack Obama tem sua versão para a canção de Robert Johnson. Mas García faz um pedido: “*enquanto os homens cozinham eu gostaria que escutassem esse blues na versão do próprio Johnson*”. Uma escolha de gosto pessoal? Talvez. Ou a versão repleta de ruídos das gravações em vinis traria outros elementos sonoros que García acredita ter importância para a geração da atmosfera da cena? Fato é que a presença da música nas obras da Carnicería é sempre marcante. Com repertório que vai de canções pop como *Me gusta la Gasolina*, passando pelo blues acima citado, *Cálize*, de Chico Buarque e uma versão um tanto cínica de Nick Cave e Shane McGowan para *What a wonderful world*, até trechos de sinfonias de Bach e *As sete últimas palavras de Cristo na Cruz*, de Joseph Haydn, executada em sua totalidade durante o espetáculo *Gólgota Picnic* pelo pianista Marino Formenti.

Não são poucos os espetáculos do grupo onde há música sendo executada ao vivo no palco. Dentre muitos exemplos, em *Versus*, uma banda de Heavy Metal está presente, em *Compré una pala em Ikea...* a cantora flamenca Anna María Hidalgo divide o palco com os atores e em *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*, “murgueros” argentinos, mais que músicos, são “personagens” da obra, narrando momentos autobiográficos mesclados a textos construídos por García.

As sonoridades, para além da música - como os ruídos que se embaralham em momentos de forte incômodo para o público em *After Sun* ou o som do vento em alto volume,

durante o salto de paraquedas de Núria Lloansi em *Gólgota* - são parte importante dos materiais que a *Carnicería* compõe nos espetáculos. Muitas vezes servindo para instaurar quebras entre os fragmentos cênicos, proporcionam não somente a desestabilização sensorial do espectador, mas possíveis chaves de leituras e ressignificação dos signos dos espetáculos.

A seguir, apresento um fragmento de minhas anotações após assistir *Flame*. Obra recente do grupo espanhol, *Flame* é, nas palavras de García, “como um concerto de flamenco diferente, um flamenco estranho” (GARCÍA, 2015, tradução nossa).



*Flame*²

² Disponível em: http://i1.wp.com/www.experimentasur.com/wp-content/uploads/2015/09/IMG_9944.jpg?resize=1200%2C800?w=300

Bogotá, 24 de setembro de 2015 – Noite após apresentação do La Carnicería.

Mapa teatro. Rodrigo García. Accidens + Flame. Flame + Accidens. “Tengo medo”. E tudo que a gente não faz por medo. E Bogotá com suas fotos do Escobar vendidas como posters nas calçadas enquanto as Farc negociam uma rendição/anistia. E o gato preto que me adotou. Sorte e azar. Amanhã, mais uma vez Flame + Accidens e talvez um pouco mais de condições de fazer qualquer tipo de registro. O de hoje: minha atenção ao perfil do público, a atenção dos espectadores, os olhares, a respiração. Flame é barulhento. Muito. Começa com um quê de beleza na entonação das palavras dilatadas que não consigo apreender muito bem. Será o idioma? A “canção” me desloca, mas é a bateria que ganha a minha atenção. O ritmo marcado e as viradas e o trânsito do olhar que vê as costas e a frente. Imagem projetada e corpo vivo. Vemos, por detrás de uma espécie de divisória de compensado, a baterista tocar de costas para o público, enquanto na madeira é projetado o rosto da mesma baterista captado ao vivo. Em um primeiro plano, o cantor está sentado em um banco alto e tem um microfone sobre um pedestal a sua frente. No outro canto, um amontoado de garrafas pet com um líquido amarelo como mijo. E então as cenas de filmes de ação e terror. E cresce. E quando cresce e durante e depois das cenas d’O Exorcista (que me fazem lembrar de Gonzalo Cunill com a máscara da menina fazendo seu discurso em Gólgota Picnic), é tanto barulho e imagem e reverbe e traços da voz em delay e viradas de bateria e uma voz que eu não consigo saber o que diz. Eu desliguei das palavras. Fiquei nas imagens. Nos sons.

A imagem do homem mijando enquanto na projeção lemos “Tengo medo” me faz rir. E me leva a um universo infantil, de criança que vê filme de terror e faz xixi na cama. Mas o que vem depois, com o “cantante” e a baterista bebendo e se banhando com o suposto mijo, não me ganha. Como um artifício que não funciona, não reverbera,

nenhuma reação. E então mais barulho e fogo e garrafas pet e mais barulho e tanto barulho: Fim. Flame não me emociona como outras obras do grupo, mas desloca os sentidos, incomoda. Me deixa de cabeça cheia, em um estado como saturada. E então nos viramos para trás e lá está Accidens. Do lado oposto do pátio interno do prédio do teatro. E o silêncio. O mistério. Como algo sublime. E é quando Flame começa a fazer sentido. O contraste parece então, mais uma vez, ser a tônica dos trabalhos do grupo. As fricções. Barulho e silêncio. Excitação e paz. E quando acaba, o que fica são os rastros. Flame ainda está lá. As garrafas e o líquido derramado. “Para nós, a performance já acabou”. E Juan termina de comer e sai. Accidens também se torna um cenário vazio. E eu saio, enquanto o público aplaude o que sobra disso tudo.

Revisitando estas anotações cerca de um mês após esta experiência, percebo o quanto as sensações que os sons e imagens me causaram, deslocando minha percepção e me levando para um estado de irritabilidade, fazem parte de uma construção que prevê a sequência do material e o contraste entre som/verborragia e o silêncio, entre ações desconexas e dilatadas e ações meticulosas, calculadas. Mais uma vez os contrastes e fricções entre materiais aparecendo como tônica do trabalho do grupo.

V. “(...) *uma gigantesca reprodução de La Gioconda apoiada no chão. Um objeto de grande presença que não servirá para nada*”. Apesar da tentativa de parecer uma proposta “ingênua”, a partir de algumas das questões centrais do trabalho do grupo, podemos pressupor que não se trata de uma indicação sem outros propósitos. Aqui, “não servir para nada” refere-se somente a não ter função na ação cênica, já que o quadro interfere diretamente na percepção do espectador e na sua elaboração de sentidos a partir do que assiste.

Como em uma alegoria, nos espetáculos da Carnicería “nada é gratuito, tudo ocupa um lugar preciso de acordo com sua significação” (CORNAGO, 2006, tradução nossa). O caráter

alegórico dos trabalhos do grupo é uma das chaves para a aproximação que faremos, no próximo capítulo, a questões próprias ao barroco. Por hora, nos deteremos na relação com o objeto a partir de sua materialidade.

A primeira questão que se apresenta a partir da indicação de García diz respeito à definição de que a reprodução seja de La Gioconda, obra facilmente identificável com o artista que a produziu e ao qual há uma referência explícita neste trabalho do grupo - *Notas de Cocina* é também o nome da publicação que reúne as receitas de Leonardo Da Vinci que serão preparadas pelos atores. Caberia aqui uma longa análise das possíveis leituras que uma reprodução da Monalisa (em tamanho muito maior do que o real) pode encadear, indicando, logo de partida, que não se trata de uma mera citação ou referência a Da Vinci. Cada uma das possíveis leituras que se faz da obra de Da Vinci poderiam abrir aqui caminhos distintos de análise. No entanto, nos deteremos na “presença inútil” de uma pintura em cena direcionando a reflexão para as ideias de obra de arte como objeto e obra de arte como experiência.

Érika Fisher-Lichte, ao discorrer sobre a materialidade da performance, afirma que esta não consiste em “artefatos fixos, transferíveis e materiais; ela é passageira, transitória e só existe no presente” (FISCHER-LICHTE, 2008, tradução nossa), diferenciando-a então de um tipo de trabalho artístico que produz objetos, como no caso das artes plásticas. Estas características da performance são também próprias ao trabalho artístico teatral. Sendo assim, a presença de uma grande reprodução de La Gioconda em cena, pode indicar, mais do que um “objeto inútil”, um dispositivo que possibilite esta fricção entre variadas manifestações artísticas.

De toda forma, a relação com os objetos nas cenas da Carnicería escapam a uma condição de “objetos cênicos”, com funções ficcionais ou decorativas. É possível traçar

paralelos entre as relações que se estabelecem nos espetáculos do grupo e o que Kantor expõe como proposição para os atores do *Teatro Cricot 2*.

Quero que apreenda o objeto, que se apodere dele, e não que se mostre e reproduza (Que diferença formidável!). São os acontecimentos e fatos, pequenos e importantes, neutros e cotidianos, convencionais, tediosos, são eles, que criam o impacto da realidade. Eu os afasto do caminho do encadeamento cotidiano, eu lhes dou autonomia (na vida, isso se chama inutilidade), eu privo-os de motivo e de consequências, eu os viro e reviro, e nessa ação repetida eu os estimulo a levar uma vida independente. (KANTOR, 2008, p.140).

Em outros espetáculos do grupo é possível ver com ainda mais clareza as aproximações à proposta de Kantor, como na relação com os alimentos em *Gólgota Picnic*. Já no início do espetáculo, enquanto Juan Navarro profere um discurso sobre promessas e esperança, Núria Lloansi, Juan Lorient e Gonzalo Cunill cobrem suas cabeças com verduras enormes amarradas com uma fita. Eles permanecem com as cabeças cobertas pelos próximos quinze minutos, quando passam a trocar de roupa e arrancar as verduras presas ao corpo. A aparente inutilidade destes objetos, privados de seu uso cotidiano como alimentos, revela, no entanto, outro aspecto importante do trabalho do grupo: a profanação.

Em suas considerações a respeito dos espetáculos *Aftersun* e *Compré una pala en Ikea...* José Monleón afirma que grande parte dos referentes sacralizados pelas sociedades ocidentais são parte importante da estrutura das obras; “todos eles, sucessivamente, vão sendo profanados, porém (...) com uma dolorosa consciência desta profanação” (MONLEÓN, 2002, tradução nossa). Expondo o processo, a arquitetura dramaturgica que desenha a obra e faz ver os dispositivos utilizados na construção do espetáculo, a *Carnicería* ergue sua cerimônia de profanação sob os olhos do público “com a morosidade e a consciência de quem constrói (a cerimônia); portanto, de quem teatraliza o que na vida cotidiana é hábito em penumbra ou mascarado por um aparato retórico que o justifica”. (*idem*). Como já mencionado em tópico anterior, a profanação é o dispositivo através do qual a *Carnicería* constrói seu discurso

estético-político. Ou, a partir da definição do filósofo Giorgio Agamben, o “contradispositivo”.

Diante de um panorama em que os indivíduos estão todo momento “capturados e em constante captura por dispositivos de todas as ordens”; em um momento histórico em que “não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” (AGAMBEN, 2009), Agamben propõe a elaboração de estratégias que possibilitem a abertura de brechas num sistema aparentemente fechado. Considerando que os dispositivos operam de forma a dividir e sacralizar ideias e objetos, apresenta como contradispositivo a ideia de *Profanação*.

O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: (...) o sacrifício sanciona em cada caso a passagem de alguma coisa do profano para o sagrado, da esfera humana à divina. Mas aquilo que foi ritualmente separado pode ser restituído pelo rito à esfera profana. A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado. (AGAMBEN, 2009, p.45).

Desde a profanação dos objetos de consumo e corpos sacralizados pela publicidade, até os alimentos e obras de arte, hipocritamente sacralizados nas sociedades ocidentais contemporâneas, a Carnicería opera em cena uma espécie de ritual profanatório através do qual criam o que Kantor chamou de “impacto de realidade”. Os aspectos relacionados ao caráter alegórico dos espetáculos e à profanação como contradispositivo serão mais amplamente formulados no capítulo 2.

VI. Pontos de partida.

Cada processo é um processo, mas geralmente parte de uma imagem ou uma frase ou um título. Às vezes o Rodrigo tem uma ideia, mas não sabe muito bem ainda o que fazer com ela e então vamos pra cena. Não há tempo a perder.

(John Romão)

Para além da prontidão para a criação cênica, o relato acima, feito pelo assistente de direção John Romão quando o entrevistei em março de 2014, revela a multiplicidade de estímulos que dispararam os trabalhos do La Carnicería. Em *After Sun*, o mito de Faetonte foi sugerido como material disparador pela organização do festival que propôs a realização do trabalho. Em Gólgota Picnic, a partitura de *As sete últimas palavras de Cristo na Cruz*, de Joseph Haydn (apresentada à García pelo pianista Marino Formenti) foi o primeiro material com o qual o grupo lidou no início do trabalho. Em *Accidens*, a primeira ideia era trabalhar com peixes e pequenos microfones.

Essa disposição para criar de diversas maneiras, inclusive utilizando recursos extratextuais e buscando referências em obras de artes plásticas (mais usualmente pinturas), música, cinema e etc. proporcionam um entrelaçamento de intertextos que, mais do que estarem expostos como numa colagem, atuam tanto como dispositivos para a instauração de uma experiência, quanto como disparadores de possíveis leituras da obra. A multiplicidade dos estímulos revela, por sua vez, uma disponibilidade de García e dos atores do La Carnicería de criar a partir de materiais muito diversos, de manterem-se constantemente em uma posição instável que desloca-os de um possível apaziguamento diante dos processos de criação.

Para mim, não tem diferença entre um processo de criação e outro com o Rodrigo. Os processos de criação são como se fossem sempre o mesmo. Eu vou para a sala de ensaio ou quando ando com ele pela rua... quando estamos andando na rua, estamos em processo de criação. É como uma atitude. Estar aberto às provocações do Rodrigo. (LORIENTE, 2015, tradução nossa).

De toda forma, por mais que não assumam existir um método de trabalho que seja rígido, esta fala do ator Juan Lorient revela uma espécie de processualidade permanente que permeia o fazer do grupo, não distinguindo muito de uma obra para outra. Os pontos de partida e materialidades com as quais trabalham podem variar bastante, porém, os dispositivos utilizados tanto nos processos de criação quanto de composição parecem seguir uma mesma

lógica desde as obras do fim dos anos 90 - já que no período anterior, o próprio García conta que escrevia seus textos e só depois entrava em processo de produzi-los no teatro. Daí surge então alguns questionamentos que me parecem pertinentes, porém aos quais não tenho respostas exatas: García se repete, se reedita ou se reinventa? Os processos repetidos desta maneira foram capazes de criar uma linguagem própria ao grupo espanhol ou simplesmente se tornaram caminhos mais íntimos, mais familiares para os integrantes do grupo e para o próprio dramaturgo/encenador? Se sim, essa familiaridade com os processos potencializa os materiais ou não?

Por dentro do processo - Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba

Em 2002, o jornalista espanhol Pablo Caruana acompanhou parte do processo de criação do espetáculo *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* e fez uma série de publicações contendo relatos de momentos dos ensaios, entrevistas com os integrantes do grupo e com espectadores na saída do teatro após as apresentações. Esse material teve grande importância para esta pesquisa, pois conseguiu captar questões do processo de criação no momento em que elas se apresentavam. A seguir veremos parte do relato de García sobre um momento específico do trabalho:

Agora estamos lendo os textos e vamos vendo o que nos faz “tilín” e o que não. Ler, ler, ler e sobre tudo ver como coloca-los. (...) Precisa ter um “feeling” muito rápido e ser consciente dos recursos que cada um tem. Temos um montão de ações com muito pouco texto. Assim, vou seguir um esquema similar ao de *Conocer gente, comer mierda* – obra em que os atores diziam o texto, por exemplo, enquanto se esbofeteavam. Tenho pensado em meter um bloco de textos muito reconhecível, não espalhá-los pela obra toda. (...) quero meter um texto no início, para aproveitar as fotos que temos feito para apresentar a obra, onde se vê os atores com cartões de crédito cravados em suas cabeças. Quero começar a obra assim (...). Hoje, temos que fazer duas coisas: Primeiro, os aforismos; temos algo entre 60 e 80 aforismos; realmente, mais de 50 por cento é ruim, mas dos outros 50 por cento que não está tão ruim, é preciso jogar fora a metade (...). Isso é uma coisa. Depois, está o texto do Rubén (adolescente de doze anos que atuou na peça) que eu estou gostando cada vez mais... (no texto, o menino fala de seus planos para o futuro). Tenho

que falar com ele, ver até onde chega; eu acredito que vai chegar e com segurança, acredito que é possível. (GARCÍA, 2002, tradução nossa).



Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba³

Este breve relato revela o que parece ser a principal característica dos processos de criação do La Carnicería: a prontidão para a produção constante de materiais (inclusive textuais). A maneira como o dramaturgo/encenador se insere nesse processo possibilita que o material cênico esteja sempre em constante transformação, adequando-se às condições que cada processo impõe. Para García, cada processo tem seus procedimentos específicos, mas o determinante no trabalho do grupo é não falar dos “porquês” de cada coisa. “Se se racionaliza o trabalho, se perde o mistério” (GARCÍA, 2009, tradução nossa).

Mas seria apenas o mistério, o fazer “tilín” ou o “feeling” do encenador os responsáveis pelas escolhas que faz? A reflexão sobre os processos de criação do grupo indica que, mais do que um “feeling”, a atitude diante dos materiais produzidos e a disponibilidade constante para mergulharem nos possíveis desdobramentos destes são determinantes para o

³ Juan Lorient e Patricia Lamas (fotografias para divulgação do espetáculo - 2002).

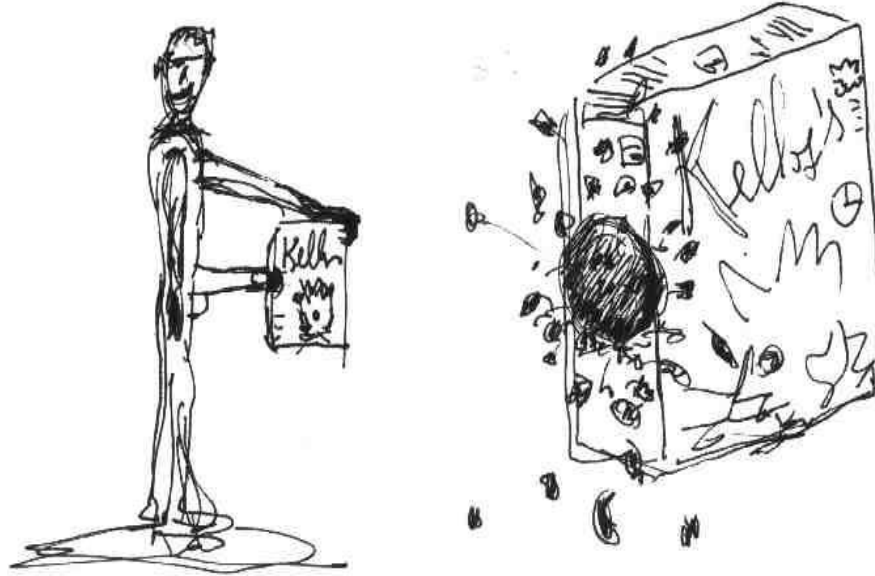
tipo de criação que propõem. Tal prontidão, contudo, está diretamente relacionada a um aspecto constante no trabalho do grupo: o tempo, ou melhor, a urgência.

Muitas obras do La Carnicería foram produzidas para festivais em toda a Europa. A *História de Ronald...*, para o Festival CITEMOR, de Portugal; *Versus*, para o XXIII Festival Iberoamericano de Cadíz, na Espanha; *Esto es así y a mí no me jodáis*, para o Festival Kustenfestivaldeasrts, da Bélgica; *After Sun*, para o Festival de Delfos, na Grécia; dentre outras mais. O que todas essas produções têm em comum é um tempo muito reduzido entre o início do trabalho e a data da estreia. A urgência aparece então como realidade cotidiana na forma de trabalho do grupo. “Eu gosto de trabalhar sob pressão. Eu não gosto de ter um ano pra escrever, eu prefiro que tenha pressão” (GARCÍA, 2015, tradução nossa). Como forma de driblar o que muitas vezes se torna “falta de tempo para escrever”, García cria seus próprios artifícios:

...eu comprei uma gravadora muito bonita. Ali vou gravando pequenos textos, quando posso. É algo que tenho me visto obrigado a fazer porque não tenho tempo para escrever. É uma pena, mas é assim; tanto essa obra (*Ikea*) como *After Sun* estão estruturadas pelo tempo. (...) Quando tenho um projeto e conto com quatro ou cinco meses adiante, dois meses eu dedico somente ao texto. Isso me apaixona. Mas nesse projeto, isso não pode ser feito. Para me prevenir, ando com essa gravadora por todos os lados. (GARCÍA, 2002, tradução nossa).

A prontidão, a urgência, a disponibilidade, a atitude de constante estado de criação são aspectos que se mostram determinantes para o tipo de trabalho que o La Carnicería desenvolve. Aspectos que revelam primeiramente uma postura apaixonada diante dos materiais e da prática artística do grupo e, ao mesmo tempo, uma constante investigação de possibilidades cênicas expressivas. Esta investigação permanente expõe a arquitetura que organiza os materiais sobre a qual iremos nos debruçar na sequência deste capítulo.

1.2. PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO



Desenho criado por García durante o processo de criação de Jardinería Humana (2003)

Chamo aqui de processos de composição os dispositivos que propõem a organização dos materiais cênicos, desde as movimentações dos atores em cena até as inserções sonoras e de iluminação, passando pelas projeções e materiais textuais.

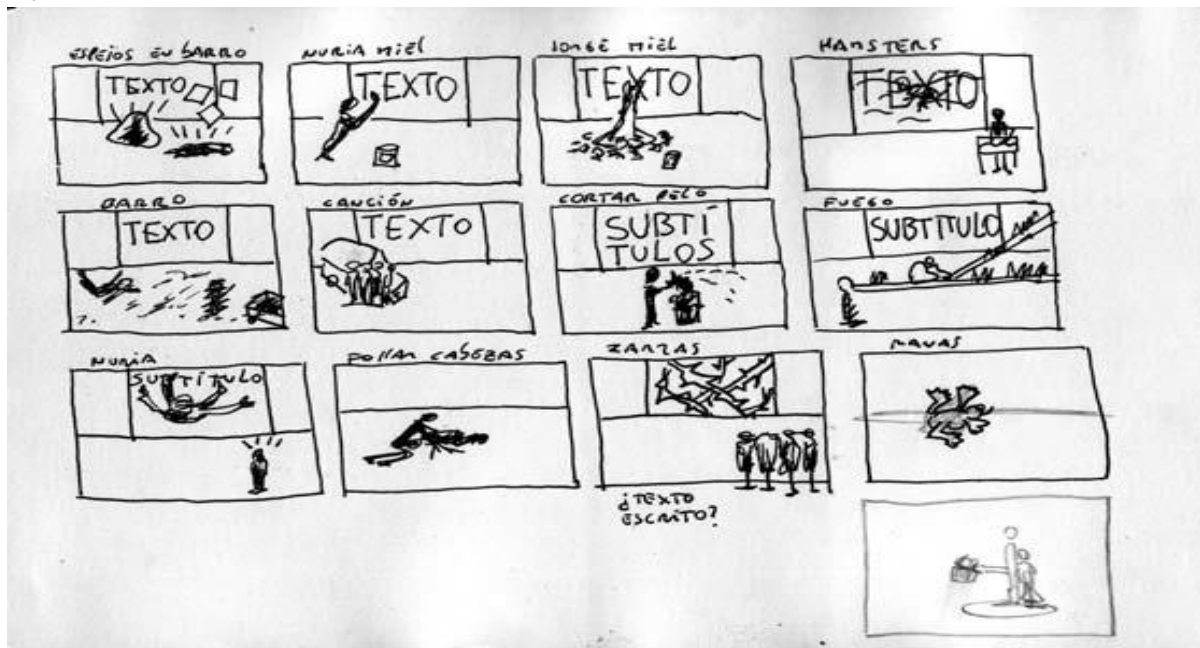
Nos processos de criação do La Carnicería, há um momento importante, onde o fazer dramático e da encenação se borram para propor a organização dos materiais levantados nos ensaios anteriores. É comum que, no decorrer do processo de criação, Rodrigo García produza desenhos ilustrativos das imagens cênicas produzidas pelos atores. Em alguns casos, os desenhos são produzidos antes mesmo do desenvolvimento das ações e funcionam como pontos de partida para improvisações. Em um determinado momento do processo, quando começam a organizar os materiais levantados, Rodrigo leva para os ensaios uma série de desenhos em formato de *storyboards* para propor possíveis organizações dos fragmentos

criados e a inserção de textos e projeções em cada fragmento. Não se trata de um roteiro de ações ou de um programa performativo. Os desenhos tentam apreender o mais importante de cada momento. A autonomia dos fragmentos possibilita construir encadeamentos e sucessões que não seguem uma lógica de causa e consequência ou de linearidade. São como quadros ordenados de forma quase aleatória, porém considerando sempre os rastros que cada momento deixa na cena.

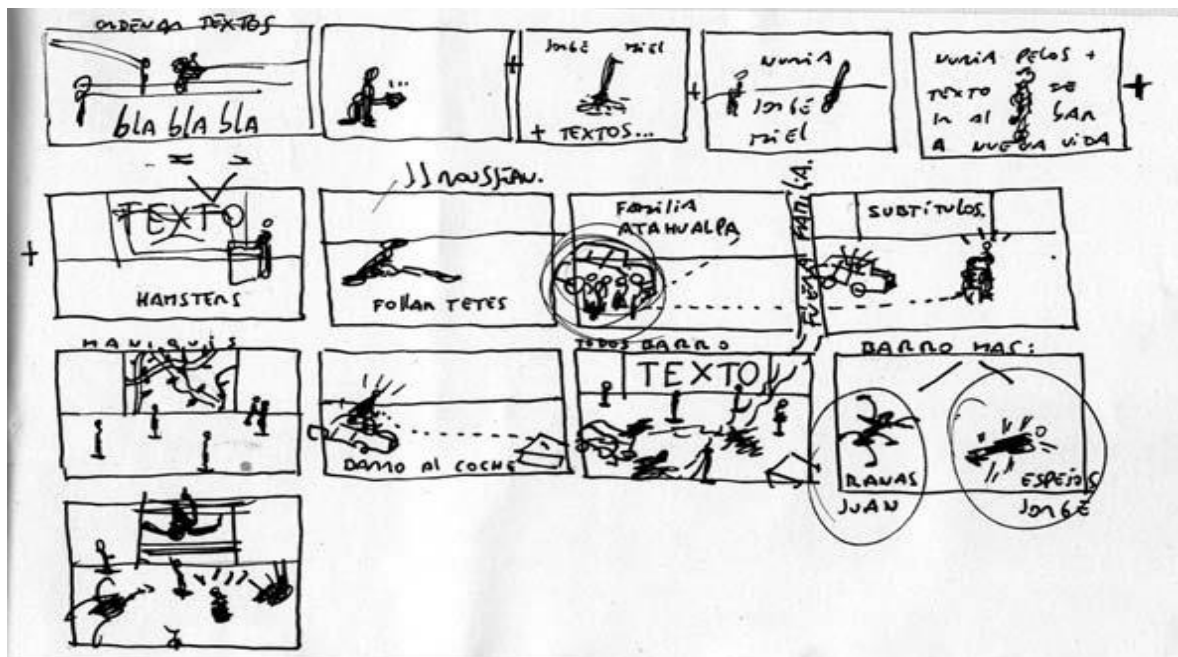
Percebemos, porém, que o processo de composição cênica não acompanha os mesmos parâmetros do processo de composição textual. É comum nas obras do grupo que o texto publicado tenha sensíveis diferenças para o texto dito em cena, desde sua extensão até sua organização. Em *After Sun* e *Gólgota Picnic*, por exemplo, a ordem dos fragmentos textuais não é apresentada em cena da mesma forma que no texto publicado; sendo que, no caso de *After Sun*, o texto dito em cena é mais extenso do que o publicado, enquanto em *Gólgota*, ocorre o contrário. Ainda assim, o discurso se mantém, revelando que a composição cênica não responde à mesma lógica da composição textual.

A organização dos materiais em um *storyboard* expõe as fricções entre as materialidades da cena. Fricções que o texto não necessariamente produz. Nos espetáculos do La Carnicería, as imagens cênicas, os cenários, os jogos dos atores, os efeitos audiovisuais, sonoros e de iluminação não estão em favor de um texto, mas estabelecem juntamente com o texto dramático um processo de produção de sentido e presença, um discurso da cena, mas também uma camada não discursiva do espetáculo, explorada principalmente através da atuação, e que não é capaz de ser apreendida nos *storyboards* aos quais o dramaturgo/encenador recorre.

A.



B.



Fragmentos do storyboard de *Esparcid mis cenizas en Eurodisney / Arojád mis cenizas sobre Mickey* (2006)

O processo de composição articulado por García está imbricado no processo de criação como um todo, de forma que se configura como gerador de outras camadas dramáticas. Mais precisamente de uma noção de dramaturgia que não envolve somente a criação textual.

Há um momento em que digo a eles (atores): “cada um faça o que quiser porque eu vou para minha casa por quinze dias”. E me ponho a escrever sobre as imagens que aconteceram (nos ensaios anteriores), isso junto às cadernetas que carrego e nas quais tomo notas todos os dias. E quando reúno esse material, chega o momento mais interessante do tipo de trabalho que faço como diretor: ver que texto pode ser acompanhado de qual situação, qual imagem pode ser comentada, tendo consciência de que há imagens que não necessitam de palavras e outras que necessitam ser ancoradas pelas palavras, porque senão seriam gratuitas. (GARCÍA, 2008, tradução nossa).

Neste sentido, consideramos uma expansão da ideia de dramaturgia para além da criação textual dramática nos valendo do que Bonfitto propõe em relação à dramaturgia como textura, envolvendo “camadas que são produzidas pelos elementos que compõem o fenômeno teatral e suas inter-relações” (BONFITTO, 2011). Ou ainda, ao que José Sanchez propõe como “dramaturgia no campo expandido”:

Isto é dramaturgia: uma interrogação sobre a relação entre o teatral (o espetáculo), a atuação (que implica ao ator e ao espectador enquanto indivíduos) e o drama (por assim dizer, a ação que constrói o discurso). Uma interrogação que se resolve momentaneamente em uma composição efêmera, que não se pode fixar em um texto: a dramaturgia está mais além ou mais aquém do texto, se resolve sempre no encontro instável dos elementos que compõem a experiência cênica (SANCHEZ, 2010, tradução nossa).

Em ambos os casos, a expansão dos limites da dramaturgia enquanto produção textual vão ao encontro da prática dramática que se estabelece nos processos do La Carnicería, onde a dupla função de García (enquanto dramaturgo e encenador) propicia mais facilmente este fluxo que comporta, em um mesmo processo, as construções de sentido e aspectos perceptivos.

No decorrer de suas reflexões a respeito da dramaturgia como textura, Bonfitto expande ainda a noção de dramaturgia ao trabalho do performer e apresenta uma possibilidade que se aproxima em suas características ao trabalho do grupo espanhol.

(...) a dramaturgia como textura se dá nesse caso através da articulação não de fatos e ações que remetem a histórias e tramas, mas de qualidades expressivas, de estados, de forças e fluxos que intensificam o acontecimento em processo, gerado pelo contato direto entre performer e público. (BONFITTO, 2011)

Resguardando o fato de, neste caso, estarmos nos referindo a obras de teatro performativo e não a performances, a noção de uma dramaturgia que articula, para além da produção de sentido, qualidades expressivas e fluxos, se apresenta como um caminho possível na busca de compreender a produção dramática de Rodrigo García, expandindo os sentidos presentes no texto elaborado *para a cena* na direção de um *texto (textura) da cena*.

2. O CORPO DA PALAVRA

Desde o início da pesquisa, o material com o qual me confrontei ao acessar as obras do La Carnicería se mostrou catalizador de muitos outros materiais. A cada obra analisada, uma gama enorme de referências atravessavam as possíveis leituras. A cada texto, vídeo, entrevista, um grande número de materiais surgiam como intertextos que se cruzam formando uma teia capaz de abranger toda a obra do grupo, revelando uma auto referencialidade fortemente presente, ao mesmo tempo em que a conecta com inúmeras outras obras de artistas de períodos históricos diversos.

Esta característica não é exclusividade da produção artística do grupo espanhol, porém, neste caso, articula materiais como músicas, quadros, fotografias aos corpos, textos e cenários. Este aspecto de superposição e fricção entre tais materiais acabou por aproximar a análise a uma percepção de construção artística semelhante ao que ocorre nas obras produzidas por artistas que se identificam com o movimento Barroco.

No entanto, a obra do La Carnicería não se reduz a uma classificação que desconsidere os aspectos da performatividade, latentes desde os processos de criação até a materialização das cenas nos espetáculos. A busca, assumida por García, por encontrar “o lugar da palavra no teatro” levou o dramaturgo/encenador a explorar múltiplas possibilidades de atuação da palavra. Hora dita pelos atores, hora gravada, hora projetada em grandes telas. Hora frases curtas em camisetas, hora palavras fragmentadas e projetadas como luzes de neon. A palavra nos espetáculos da Carnicería tem um lugar importante não somente enquanto transmissão de uma informação ou como discurso do autor, mas ainda como materialidade, como coisa física, capaz de ser manipulada, repartida, embaralhada e reordenada conforme a intensão de causar sensações diversas no espectador. Óscar Cornago, a partir da obra *Aproximación a la idea de la desconfianza*, desenvolve a seguinte reflexão:

A cena e a palavra tem tido uma complexa relação em uma cultura saturada de palavras, discursos e representações. A obra de Rodrigo García, com uma evidente vocação literária, não tem renunciado a este elemento difícil, porém, tão pouco quer reduzi-lo a mera ilustração de uma capacidade social do homem, interpretada por um ator. (...) (a obra) não são somente as ações e os corpos, senão também os textos, as ideias e as reflexões *feitas* com palavras, umas palavras que em muitos casos parecem não ter nada a ver com o mundo cênico. É a partir da complicada relação entre ambos os mundos que se constrói a obra. (CORNAGO, 2008, tradução nossa).

Desta forma, o que a *Carnicería* explora em cena está além do contato direto entre autor e público/leitor ou um contato intermediado por atores. A performance da palavra expõe uma tensão entre os aspectos semânticos e não-semânticos da obra, explorando uma camada não-hermenêutica do texto, no qual, nem sempre, o sentido é a dimensão predominante. O apelo à camada não interpretativa está presente principalmente nesta materialidade textual que se dá nas alternativas de construção cênica propostas por García. A palavra nos espetáculos do *La Carnicería* é mais do um discurso organizador dos aspectos do sentido da obra, mas é em si acontecimento.

2.1. O TEXTO PARA A CENA E O TEXTO DA CENA

Diante de um material cênico que eleva a palavra a este status de acontecimento, desde sua enunciação até as diversas formas exploradas por Rodrigo García de proporcionar a performance gráfica da palavra, muitos caminhos de análise de materiais se mostraram possíveis. No entanto, a escolha por seguir em duas direções distintas me pareceu tentadora, por possibilitar um momento de escavação de um material textual dramatúrgico - considerando aspectos formais e semânticos - sem que fosse necessário abandonar o caminho que se mostrou mais fértil até aqui, de uma não dissociação entre criação dramatúrgica e cênica, assumindo como potência singular da obra do *La Carnicería* justo esse encontro/embate entre corpos, luzes, sons, objetos e palavras.

A distinção que proponho aqui entre texto para a cena e texto da cena possui grandes semelhanças com o que outros teóricos já esboçaram na tentativa de dar conta de materiais textuais e cênicos carregados de características da performatividade que se distinguem muito dos textos dramáticos tradicionais. Textos fragmentados, não-lineares, esburacados, abertos, materiais que não se sustentam quando deslocados da cena, indissociáveis de suas representações foram chamados por Richard Schechner de *performance text*. Tratando especificamente de manifestações cênicas orientais, Schechner define os *performance texts* como “conjunto de palavras interpretadas pelos atores inextricavelmente misturadas com a música, os gestos, a dança, os diferentes modos do jogo teatral, com os figurinos, sendo mais como redes de comportamento do que comunicações verbais” (SCHECHNER, *apud* FÉRAL, 2015).

Esta ideia de *performance text* será expandida por Josette Féral em *Além dos Limites* (2015) para tratar de dramaturgias contemporâneas que carregam as mesmas características, reservando certo grau de distinção entre elas. Féral fará ainda uma aproximação ao que Eugênio Barba define como *texto espetacular*. Uma espécie de texto que daria conta do conjunto do espetáculo e não somente de sua “parte escrita”, contemplando a dramaturgia da cena para além das palavras, contendo em si toda a parte significativa da obra.

A partir destas abordagens, o que chamo aqui de *texto para a cena* estaria mais próximo do que Schechner define como *performance text*, porém, no caso dos textos de Rodrigo García, esta dramaturgia não é dependente da cena para constituir sentido e, por mais fragmentários e não lineares que sejam, os textos são capazes de sustentar um discurso facilmente identificável mesmo quando lidos em publicações impressas, completamente dissociados da criação cênica. Seguindo essa linha de associações, o que defino como *texto da cena* estaria então mais próximo do que Barba apresenta como *texto espetacular*.

Veremos a seguir as especificidades dos materiais do La Carnicería e como estas definições são fluidas devido à multiplicidade de possibilidades exploradas nas obras. Em um primeiro momento, apresentarei uma análise textual (quase literária) do texto *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, considerando os aspectos formais e semânticos traçando paralelos entre García e Goya a partir de características barrocas nas obras de ambos artistas. Na sequência, a análise do espetáculo *Accidens. Matar para comer* se dará em duas partes, considerando uma primeira aproximação a obra gravada em vídeo e uma segunda aproximação após a experiência de assistir ao vivo e conversar com García e o ator Juan Lorient sobre o processo de criação, na tentativa de esboçar um olhar que apreenda a engrenagem que move tanto os aspectos semânticos quanto perceptivos da obra.

2.1.1. Texto para a cena - *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*

Assim como as sequências de ações cênicas nas obras do La Carnicería fazem ver o processo de composição que as ordena, a construção textual dramatúrgica de García também é capaz de nos revelar singularidades de seu processo de criação. Singularidades tais que veremos estarem presentes também no processo de construção total das obras, quando as materialidades cênicas se embatem explicitando esse duplo processo de criação no qual as possibilidades narrativas e de construção literária são exploradas de forma independente.

É possível dividir a produção dramatúrgica de Rodrigo García ao menos em dois períodos distintos: textos produzidos no início de sua carreira e que vão até o fim dos anos 90 - quando o dramaturgo, na maior parte das vezes, partia para a criação cênica com os textos já prontos - e a produção pós os anos 2000, quando se acentuou o trabalho junto aos atores e García passou a produzir os textos durante os processos de criação dos espetáculos.

Esta mudança afetou diretamente a forma de trabalho do grupo e foi disparadora para o desenrolar de aspectos singulares das produções da Carnicería. É nas obras a partir dos anos 2000 que se percebe de forma mais acentuada o que tratamos aqui como “produção de corporeidades” e as fricções entre corpo e palavra – tema que será discutido no terceiro capítulo intitulado Corporeidades Performativas. Por hora, nos deteremos nos aspectos formais da construção textual dramatúrgica de García a partir do que percebo como fortes traços próprios ao movimento barroco e que se fazem presente em tal construção.

A escolha do texto *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* para o desenrolar desta análise se deu por perceber que a presença de características barrocas nesta obra tem uma incidência maior do que nas demais e não somente sobre o aspecto formal, como também temático. No entanto, é possível observar estas mesmas características na totalidade da construção dramatúrgica textual de García. É preciso considerar ainda que este talvez seja o texto do dramaturgo que mais se aproxime da ideia de fábula, com uma narrativa que constitui um encadeamento de acontecimentos, porém, sem abandonar a característica marcante de construção de um discurso fortemente político em primeira pessoa.

A análise parte de uma aproximação entre a obra dramatúrgica e a obra do artista plástico espanhol Francisco de Goya, se detendo nas obras *Capricho n° 43 – O Sono da razão produz monstros* (1799), *Duelo a Garrotazos* (1819-1823) e *Saturno devorando um filho* (1823), por se tratarem das obras diretamente associadas ao texto em questão.

Primeiras aproximações

Um olhar mais atento para os dois artistas nos revela semelhanças não só temáticas como formais, mesmo se tratando de manifestações em esferas diferentes de arte e estando

suas produções distantes quase dois séculos. Para reconhecer as semelhanças entre as obras é preciso olhá-los não como predecessor e sucessor, não como olhamos para um mestre e seu aprendiz, pois aqui não se trata de entender este tempo que os separa somente como um tempo cronológico. É preciso olhá-los como contemporâneos, assim como nos propõe o filósofo italiano Giorgio Agamben, como:

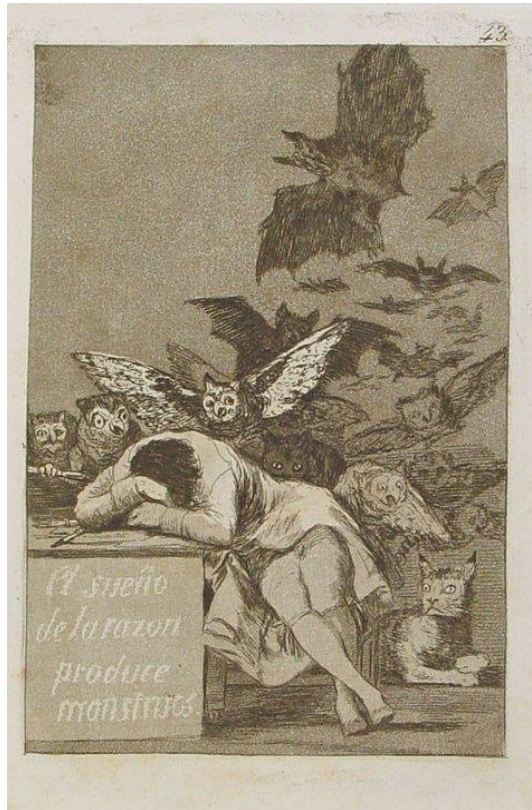
(...) aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p.72)

Rodrigo García parece adotar esta postura diante da obra de Goya e desenvolve seu texto de forma muito mais imbricada com a obra do artista plástico do que somente como uma citação ou metáfora. Ele fará de sua obra teatral uma paródia e, ao mesmo tempo, uma atualização dos temas do período negro de Goya.

O título do texto teatral de García nos remete ao Capricho nº43 - *O sono da razão produz monstros*, da série de Caprichos do artista espanhol datada de 1799. É nessa série de gravuras que Goya explora com maior ênfase o grotesco, o satírico e a paródia.

Em seus *Escritos sobre artes*, Charles Baudelaire diz imaginar que mesmo um homem que não tenha nenhuma noção dos fatos históricos aos quais os caprichos de Goya fazem alusão seja capaz de sentir uma viva comoção “por causa da maneira original, da plenitude e da certeza dos meios do artista, e também dessa atmosfera fantástica que envolve todos os seus temas” (BAUDELAIRE, 2011). García provavelmente não se enquadra no perfil do homem curioso descrito por Baudelaire, tendo escolhido este capricho menos ao acaso do que para retomar os temas aos quais ele alude. Valendo-se ainda da atmosfera proposta por Goya, o dramaturgo explora neste texto o fantástico desde as falas e ações atribuídas ao filho de cinco anos, que em alemão fluente discute sobre variados temas com o filósofo Peter

Sloterdijk, até o grande plano do pai de entrar no Museu do Prado durante a madrugada atirando pedras nas vidraças e o desenrolar das ações narradas por ele.



Capricho nº43 – O Sono da razão produz monstros, Goya, 1799.

Para o crítico João Adolfo Hansen, Goya busca em Rousseau a ideia de Razão iluminista e traz nesta gravura uma alegoria da Razão Adormecida, aludindo ao reacionarismo da Espanha católica (HANSEN, 2006). Reacionarismo que tem presença recorrente nos discursos cínicos e hipócritas explorados nas obras de García e comumente expandidos a todo continente europeu.

Rastros do Barroco

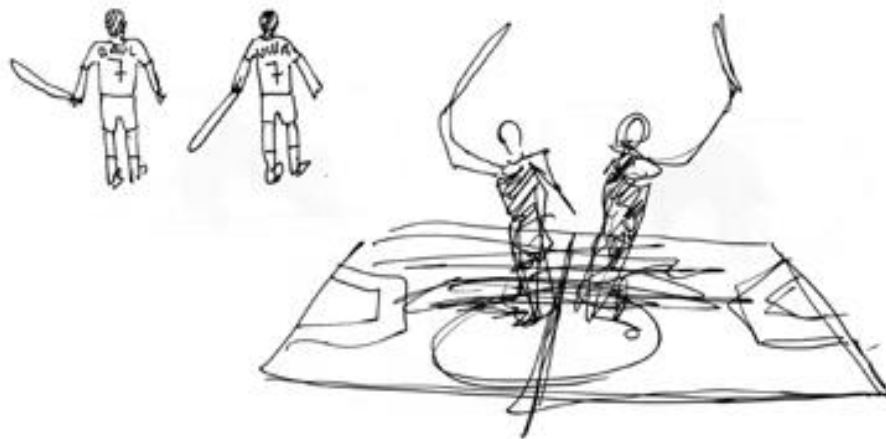
Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, revela uma atitude experimental assumida pelos poetas ligados ao movimento barroco que destilam um olhar

sobre a Antiguidade como um legado de elementos com os quais, mais do que mesclar, constroem um novo todo, de forma que o poeta já não pode esconder sua atividade combinatória “pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível” (BENJAMIN, 1984). Tal atitude se aproxima do que discutimos até aqui sobre os processos de criação e de composição de Rodrigo García. Os últimos parecem seguir também esta lógica, onde a presença do dramaturgo em cena através dos textos, sejam eles ditos ou projetados como imagem ou como áudio, dá a ver a arquitetura da obra, a mão que desenha sua construção.

Ainda sobre as características barrocas, Benjamim aborda outras tantas que se assemelham às construções dramatúrgicas de García, como a fragmentação, as listagens, a iconografia e a ideia de um tempo cíclico. O teórico alemão também discorre brevemente a respeito dos títulos das obras, examinando-os como, habitualmente, títulos duplos, estando uma parte voltada ao tema do texto e outra ao elemento alegórico (*idem*). Esta característica de duplo movimento no título da obra pode ser percebida também no texto teatral de García, onde o elemento alegórico é o primeiro a ser apresentado (referência à Goya e ao Capricho nº43), para em seguida tratar do tema (“filhos da puta que me tiram o sono”). A afirmação que dá título à peça (*Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*) não nos deixa focar, desta forma, somente sobre o nome de Goya, pois apresenta uma inquietação expressa de forma violenta e que nos instiga a entender o gatilho que a dispara. A frase título se repete na primeira linha do texto e complementa-se com “Prefiro que me tire o sono Goya do que me tire a Adidas, Pescanova, Volkswagen, a vizinha, um babaca que diz ser meu amigo ou uma vadia que repete que me ama” (GARCÍA, 2013, tradução nossa). Já neste trecho, podemos perceber a composição textual de García muito próxima à linguagem oral coloquial. Daí em diante, o personagem “Pai”, que narra todo o texto em primeira pessoa, dispara seu discurso violento quase esquizofrênico para nos contar como, aos cinquenta anos,

resolveu sacar a economia de uma vida inteira (cinco mil euros, apenas) e curtir uma noite com os dois filhos no Museu do Prado, a observar as pinturas negras de Goya. Ele tentará convencer os dois filhos a trocar um passeio à Eurodisney por algumas horas de frente a *Saturno devorando um de seus filhos* ou a *Duelo a Garrotazos*.

É neste ponto que o dramaturgo nos revela um dado que pode funcionar como uma das inúmeras chaves de leitura possíveis ao texto e a partir da qual elaborarei meu ponto de vista. Para chegarmos a ela é preciso voltar ao quadro do período negro de Goya e no que nos diz a mitologia romana e a astrologia a respeito de Saturno.



Desenho de García para o espetáculo Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta (2004)



Duelo a Garrotazos – Goya (1819-1823)

A profecia de Saturno

Saturno é o equivalente romano ao deus Cronos, da mitologia grega, o deus do tempo cronológico. Filho de Urano, Saturno destronou o próprio pai depois de castrá-lo durante a cópula com Gaia (Terra) - por julgar que este estava enlouquecendo -, tomando seu lugar no domínio celeste. Porém, uma profecia o fez acreditar que seria também destronado por um de seus filhos. Como forma de evitar perder o poder que detinha, Saturno passa a devorar todos os filhos logo após o nascimento. Ainda segundo a mitologia romana, Júpiter, irá destroná-lo depois de ser salvo por uma estratégia da mãe, que deu a Saturno uma pedra enrolada em panos no lugar do filho recém-nascido.

(...) podemos caracterizar Cronos como um deus dos extremos. Por um lado, ele é o senhor da Idade do Ouro... por outro, é o deus triste, destronado e humilhado... por um lado, gera (e devora) inúmeros filhos, e por outro está condenado à eterna esterilidade; por um lado é um monstro capaz de ser vencido pela astúcia mais vulgar, e por outro é o deus antigo e sábio, venerado como a inteligência suprema, como providente e profético. (PANOFSKY e SAXL, *apud* BENJAMIN, 1984).

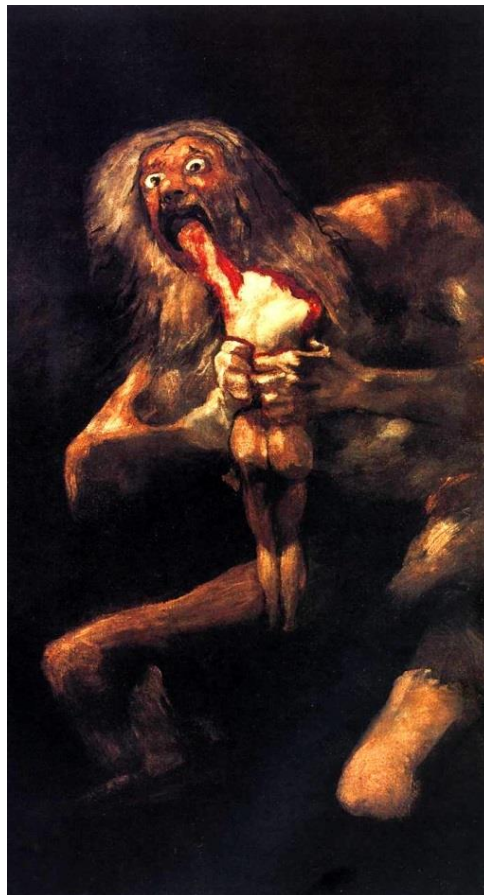
Para a astrologia, Saturno é o planeta que governa o temperamento melancólico. Ele inspira a meditação profunda, a contemplação reflexiva, o saber profético e, ao mesmo tempo, emana ira, violência e busca pelo prazer.

Como a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma, por um lado, com preguiça e apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação; como a melancolia, ele ameaça sempre os que lhe estão sujeitos, por mais ilustres que sejam, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante. (*idem*)

Desta forma, a imagem de Saturno está correntemente atrelada aos extremos (tão explorados no Barroco) e à convencional ideia do Tempo que devora o homem.

O que Goya retrata nesta obra, porém, vai além desta ideia alegórica. O olhar alucinado de Saturno, a boca negra que devora um corpo já em pedaços e a força com que suas mãos, sujas de sangue, apertam o dorso do corpo morto retratam uma violência e um

estado de loucura que não é privilégio dos deuses e sim absolutamente verossímil em nós humanos. Como nos diz Baudelaire, o grande mérito de Goya consiste em criar a monstruosa verossimilhança. “Seus monstros nascem viáveis, harmônicos. (...) todas essas contorções, esses rostos bestiais, essas caretas diabólicas estão penetradas de humanidade” (BAUDELAIRE, 2011).



Saturno devorando um filho, Goya, 1823.

O caráter alegórico do quadro de Goya não se resume, portanto, à escolha da imagem a ser retratada, mas a forma como este retrato nos é apresentado, com “a qualidade agressiva e excepcional do gesto” (BENJAMIN, 1984). E é na escolha formal que Goya se aproxima das características barrocas. “Enquanto o símbolo atrai para si o homem, a alegoria irrompe das profundezas do Ser, intercepta a intenção em seu caminho descendente e a abate” (idem).

No texto de García, por sua vez, Saturno aparece personificado e parodiado na imagem do Pai, narrador, em seu embate retórico constante com os dois filhos, que tentam, a todo momento, “destroná-lo” e retirar dele o poder de decidir o que fazer com o próprio dinheiro.

Com essa grana você não pode ir nem até a esquina, me diz meu filho de seis anos.

Com isso não fazemos nada!

Nem um pisante, nem uma viagem de merda, nem uma cirurgia plástica, nem um carro como Deus manda.

Não pode comprar nada que te dê estabilidade, porque a estabilidade tem um preço, pelo menos a econômica, quanto mais a emocional, se é que ela existe.

Já que a estabilidade emocional depende diretamente da estabilidade econômica, me diz meu filho de seis anos.

E eu digo pro meu filho de seis anos que repita a última coisa que disse.

E o tiozinho vai e repete.

E eu salto da cadeira. E digo pra ele: olha aqui pentelho de merda, a estabilidade emocional e a estabilidade econômica mantém uma relação inversamente proporcional. Então não me enche a porra do saco.

E meu filho maior me solta, o filho da puta:

Com essa grana, moleque, me parece que tu é o menos estável que cruzou comigo na rua ultimamente.

E eu digo pra eles: Não me sejam filhos da puta, nós não desejamos uma vida estável, porque a vida é foda para caralho. Nós desejamos nos agarrar nessa porra, desejamos nos confundir com as coisas que tocamos e desejamos diferenciar na névoa o que nos dê vontade e cremos pertinente: aquilo que pertence a cada um de nós. De acordo com a genética, com o que aprendemos e com o azar.

(GARCÍA, 2013, tradução nossa).

A ideia de melancolia associada a Saturno também está presente no personagem de García, que admite seu medo de chegar à depressão profunda e transita entre momentos eufóricos de busca pelo êxtase extremo e momentos melancólicos de reflexão sobre a vida. E este êxtase chegará ao final, como uma redenção para este Saturno demasiado humano; não como resolução total de seus problemas, mas enquanto meta atingida, resultado de um plano bem elaborado, para a conquista da tão sonhada estabilidade (financeira e emocional), mas principalmente para o êxtase daquela noite, para os excessos do corpo e da mente. E este

desenrolar da fábula novamente carrega elementos que aproximam a obra de García de uma dramaturgia barroca. Para David Lescot e Jean-Pierre Ryngaert, os dramaturgos barrocos adotam formas que recorrem à pluralidade, à divergência, para alcançar seus fins, “isto é, dar conta de um universo opaco e instável cuja complexidade jaz nos atalhos, nas espirais independentes e nos desenvolvimentos improváveis”. (LESCOT, RYNGAERT, 2012).

Em *Prefiero que me quite el sueño Goya...*, quando os filhos cedem aos planos do pai, este convida o filósofo Peter Sloterdijk para uma palestra, paga com grande parte dos cinco mil euros. Os planos, porém, não incluem a realização da palestra, mas um longo passeio de taxi com Sloterdijk embriagado, a conversar com o filho menor.

Meu filho de seis anos segue cada reflexão de Sloterdijk sem perder nem um detalhe e solta umas réplicas em alemão que devem ser do caralho, já que Sloterdijk cai em silêncio uns segundos e responde outra vez entusiasmado. Falaram de tudo e com isso vamos fazer um livro, porque levamos escondido um gravador na mochila, no meio do pó. Não somos uns loucos. O Sloterdijk está na moda. Vamos fazer um livro, vamos nadar na grana e ele nem vai ficar sabendo. (GARCÍA, 2013, tradução nossa)

Porém, um final feliz perante o qual não conseguimos nos resignar. “Não há nenhuma passagem que o estilo barroco não conclua com um milagre” (HAUSENSTEIN, *apud* BENJAMIN, 1984), já que o milagre que se apresenta ao fim do texto de García não é suficiente para nos fazer acreditar na salvação.

Profanação como contradispositivo

Retomando o que já foi dito no tópico sobre *objetos inúteis* (primeiro capítulo), o filósofo italiano Giorgio Agamben propõe a utilização da *Profanação* como contradispositivo, como estratégia que possibilite a abertura de brechas em um sistema aparentemente fechado, controlado por dispositivos que nos capturam a todo momento. A profanação opera na contramão dos dispositivos que sacralizam ideias e objetos. (AGAMBEN, 2009). Está nela

um caminho possível para resistir e intervir no processo de dessubjetivação do sujeito, no qual os dispositivos não cessam de operar.

Resistir e intervir nesse processo parecem ser motores dos artistas aqui analisados. Na construção de suas obras, tanto Goya quanto García escancaram as brechas desse sistema, nos mostrando os dispositivos em pleno processo de dessubjetivação, através de um espelhamento satirizado, profanando-os através da paródia. Na concepção clássica do termo, a paródia deriva da rapsódia:

(...) quando os rapsodos interrompiam sua recitação, entrava em cena os que por amor do jogo, ou para reanimar os ouvintes, invertiam tudo que tinha acontecido antes (...) A paródia é, portanto, a rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo, trocando as palavras (SCALIGERO, *apud* AGAMBEN, 2007)

A partir desta definição, podemos dizer da paródia que ela depende de um modelo pré-existente, que de sério é transformado em cômico, e que conserva elementos formais nos quais são inseridos conteúdos novos e incongruentes (AGAMBEN, 2007) – como no texto de García, onde o Saturno de Goya, em seu estado de loucura e violência, se transforma em um Saturno tragicômico hipermoderno; levado ao ridículo através de seus estados extremos de excitação e depressão.

A paródia, desta forma, se mostra como uma possibilidade de profanação, como nos propõe Agamben. Explorando alegorias potentes e traços que perpassam o onírico, o grotesco e a sátira na construção paródica, ambos (Goya e García) retiram Saturno do âmbito do sagrado e o trazem de volta ao uso comum, profanando assim não apenas a imagem do deus greco-romano do tempo cronológico, mas a própria ideia de tempo cronológico, da relação paternal e do homem que se vê engolido por esse deus das aporias em sua eterna busca pelo controle de um tempo que se esvai por entre os dedos.

2.1.2. Texto da cena - *Accidens. Matar para comer*

PARTE 1 (Análise a partir de gravação em vídeo e materiais textuais referentes à obra)

Um ambiente azulado. Sons metálicos. Uma chapa, uma mesa, um balde de gelo, uma taça, uma garrafa de vinho, um guardanapo branco de tecido. Um ator. Sentado em um banco. Ao seu lado, uma espécie de balde quadrangular grande. No rosto, um olhar profundo, “pra dentro”, introspectivo.

A mão dentro do balde. Ele ergue uma lagosta. Viva.

Uma espécie de cabo pende do teto quase na linha imaginária que separa o público da cena. O ator pendura a lagosta, que fica suspensa por um gancho.

TUM TUM TUM TUM TUM TUM TUM.

Um estetoscópio amplifica os sons internos do animal. Tum tum tum tum. Ele se move. Respira. Pulsa.

O ator se movimenta com calma, com cautela. Observa o animal de perto. Volta a se sentar no banco. Fuma.

Depois de algum tempo, a lagosta cessa os movimentos. Os sons da circulação soam mais espaçados. O ator se reaproxima. Pega uma garrafa de água gelada na mesa e derrama todo o líquido sobre o animal, que volta a se debater, tentando escapar do gancho que o mantém suspenso. O ator mais uma vez se senta. E fuma. E observa.

Quando se levanta novamente, parte as amarras que seguravam as patas do animal fechadas, retira-o do gancho, o leva até a mesa. Posiciona a lagosta de frente para o público, abre suas patas, pega um cutelo e PÁ! PÁ! Em dois golpes precisos parte o corpo do animal em três. Mais alguns golpes e o casco se parte ao meio. Ele leva as partes para a chapa. O animal ainda se mexe. Seus membros ainda pulsam.

Enquanto o ator abre uma garrafa de vinho branco, ouvimos a carne grelhar. No som, “What a wonderful world” soa na voz de Nick Cave. Em uma tela ao fundo, projeta-se (sobre uma imagem de câmera submersa) um texto em primeira pessoa no qual o narrador reflete sobre um acidente de carro pelo qual passou, que teria deixado mortos os ocupantes do outro veículo. Em cena, o ator continua seu ritual. Quando a carne está pronta, ele a tempera com limão e sal e come. De uma maneira um tanto agressiva e sem o requinte das ações anteriores, ele lambe os dedos e chupa até a última gota das patas da lagosta. O público se levanta e sai.

Accidens. Matar para comer estreou em Prato (Itália) no ano de 2005 e permanece desde então no repertório do grupo, tendo sido proibido de se apresentar em diversas cidades europeias sob os protestos de entidades defensoras dos animais.

Animais estão presentes em inúmeras obras da Carnicería. Desde caranguejos, tartarugas e “hamsters nadadores” em aquários, a galinhas ciscando pelo palco, passando por coelhos pseudo sodomizados até as lagostas de *Accidens*. (No processo que se desenrola atualmente, chamado 4, estão ensaiando com galos). A presença de animais ocupa um lugar distinto em cada espetáculo. O que une todos eles, no entanto, é a capacidade que o animal tem de estabelecer uma dimensão de realidade e presença. Um aspecto de descontrole sobre as ações a serem executadas, dada imprevisibilidade do animal (FISCHER-LICHTE, 2008,

tradução nossa). A diferença primordial entre os animais de *Accidens* e dos outros espetáculos do grupo, no entanto, está na relação que se estabelece nesta obra, já que a cada apresentação, um animal é sacrificado.

Aqui, a Carnicería ultrapassa o que Josette Féral considera uma proibição ao teatro, definida pela teórica como “lei de exclusão do não retorno”, que impõe à cena uma reversibilidade do tempo e dos acontecimentos. Um contrato tácito com o espectador. (FÉRAL, 2015). Para Féral, a morte do animal destrói as condições de teatralidade.

Ao se mutilar (ou a um animal), o performer associa-se ao real e seu ato fora das regras e dos códigos não pode mais ser percebido como ilusão, ficção, jogo. O espaço e o tempo da cena são dramaticamente modificados e, por isso mesmo, destruídos. (FÉRAL, 2015, p.98)

No entanto, não é a dimensão de realidade - através da co-presença de performer e espectadores em um mesmo espaço e um mesmo momento e da materialidade de corpos e objetos - uma das principais questões que a performance e o teatro performativo põe em jogo? Não é a fronteira entre realidade e ficção uma das questões mais exploradas por esse tipo de teatro? O teatro performativo não questiona diretamente a dimensão de ilusão de um teatro mais tradicional? Para o dramaturgo e encenador Rodrigo García, “o realismo é impossível”.

paga-se um bilhete, senta-se à frente de um espaço iluminado, onde pessoas aparecem com roupas estranhas, a música soa, então nada pode ser real ou realista, tudo é ficção. Às vezes, uma ficção grosseira. Outras são tentativas poéticas que visam ampliar a percepção do espectador, levá-la a outros pontos de vista ou a universos pouco conhecidos. (GARCÍA, 2014)

Por sua vez, o teórico espanhol Óscar Cornago defende que o questionamento à natureza da representação deve estar implícito em todo ato representacional, a partir de uma constante problematização, desequilíbrio, fragmentação e deslocamento; pois tal ato já teria perdido o “benefício da inocência” diante de uma cultura dos meios de comunicação que é especializada neste tipo de construção (CORNAGO, 2006, tradução nossa). Desta forma, a cena teatral tem desenvolvido múltiplas estratégias que têm como base “um eixo central de

tensões entre o polo da *representação*, sustentado pelo plano ficcional (...) e o polo da *apresentação*” (idem), entre a materialidade cênica e o aspecto interpretativo que “legitime” a cena para além de sua qualidade de acontecimento.

É a não-ficcionalidade da morte da lagosta que leva a representação ao limite em *Accidens*, ou, como diria Tadeusz Kantor, que expõe a “realidade elementar e pré-textual”, a “‘pré-existência’ cênica que é a matéria primeira da cena” (KANTOR, 2008). Em *Accidens*, a atitude do ator/performer Juan Lorient, sobre um cenário frio e limpo, acompanhada das sonoridades dos ruídos metálicos que escapam de suas ações, estabelece uma atmosfera que reduz o animal ao status de objeto (?). O preparo da lagosta proporciona o deslocamento de uma ação cotidiana, também privada de motivos e consequências; deslocamento que explicita o grau de violência contido em nossas relações com os animais que nos alimentam.

O corte do corpo do animal ainda vivo e a permanência de seus estímulos nervosos enquanto sua carne é grelhada na chapa expõem aos olhos do público o que cotidianamente ocorre nas cozinhas de determinados restaurantes pelo mundo. Neste caso, podemos considerar ainda uma crítica embutida na escolha do animal que diz respeito à classe social das pessoas que comem lagosta cotidianamente e por se tratar de uma carne cara e que geralmente é escolhida ainda viva pelo cliente, que a recebe pronta para o consumo em sua mesa, sem que tenha sido exposto a sua forma de preparo.

Almôndegas enlatadas não fazem pensar na morte porque o corpo vivo do animal que dá origem àquele alimento já está muito distante. Morto, retalhado, triturado, pasteurizado, embalado, vendido no supermercado. O acidente relatado no texto choca menos por sua provável ficcionalidade e porque não é visto. No caso da lagosta, a morte é real e se passa sob os olhos dos espectadores que dividem o espaço da performance com o ator. Se o ator é convertido em assassino, os espectadores são convertidos em seus cúmplices.

Há, contudo, uma parcela de público que concorda com a proibição defendida por Féral. Circula atualmente nas redes sociais uma petição que pede a proibição de futuras apresentações de *Accidens*, à qual Rodrigo García fez questão de responder.

Em minha performance *ACCIDENS*, o ator mata e cozinha uma lagosta tal e como o ensinou o chef do restaurante La Rula, da localidade de Lastres, em Astúrias, Espanha. E assim que o cozinha na chapa, o come. Quero dizer que, se em todo o mundo, morrem nas mesas de restaurantes (...), vamos supor, umas cem mil lagostas por dia, resulta que a única que morre por uma causa poética é a nossa (porque são pescadas para comer. Ninguém as tem como animais de estimação em casa). (...) Lembro a vocês que minha performance *ACCIDENS* carrega um subtítulo: matar para comer. A vocês, os animais já chegam à mesa mortos e até cozidos. Escutam do disco da vida somente o lado A. (GARCÍA, 2014, tradução nossa)

Desta forma, a tentativa de proibir a apresentação não estaria justamente expondo a hipocrisia denunciada pela obra? Polêmicas à parte, *Accidens* não se resume à morte da lagosta.

Do início ao fim do espetáculo, o ator Juan Lorient não emite nenhuma palavra. São seus gestos, suas ações e seu olhar que estabelecem as relações algoz-vítima, homem-animal, ator-público. Para Óscar Cornago, é através do olhar de Lorient que o espectador acessa o corpo do animal.

Esse olhar é a ação que funda o feito teatral, a ação que põe tudo em movimento, o olho de Deus que inaugura a representação ou o olhar do espectador que da razão de ser ao ator, a esse ser estranho que surge de repente em frente ao público, como dizia Kantor. A lagosta se converte para Juan Lorient, e através dele para o público, nesse *outro* familiar (de vê-lo em mercados e restaurantes), e tão alheio ao mesmo tempo. O olhar humaniza, inclusive o dos animais, um tema recorrente na obra de Rodrigo García, porém aqui quem olha não é a lagosta, senão Juan Lorient, que se senta, fuma, se levanta, se aproxima do animal, caminha, pega a garrafa de água, o refresca, se detém, volta a sentar, e pensa. Em que pensa Juan Lorient? (CORNAGO, 2007, tradução nossa).

Se é através do olhar do ator que o público acessa o corpo do animal, é através da projeção em uma tela que esse mesmo público acessa o texto, estabelecendo uma relação quase direta com o dramaturgo, semelhante à relação que temos com textos literários. Sobre o que pensa Juan Lorient durante a apresentação da obra, até aqui, não sabemos; porém, o que pensa Rodrigo García pode ser pressuposto a partir da fricção entre texto e cena.

O texto projetado é o que se segue:

ACCIDENS. MATAR PARA COMER

Tenho visto ao longo da minha vida

uma dúzia de pessoas

morrer na estrada

E disse pra mim mesmo

é bastante

Para um cara só

é demais

Porque nenhuma foi pior

que a porrada que eu dei

com o Ford Scorpio

no verão de 2003

chovendo a cântaros

Me chama a atenção

a sorte que eu tive

Com certeza

aqueles desgraçados

que eu vi morrer

mereciam viver um pouco mais do que eu
 Seguir atormentados por assuntos de trabalho
 Beber, engordar
 Ter uma aventura
 E essa merda toda
 É preciso ter muita imaginação
 e eu não tenho
 para tremer
 diante da ideia da morte
 abrindo uma lata de almondegas ao molho
 na cozinha de casa
 Abrindo uma lata de almondegas ao molho
 na cozinha de casa.
 (GARCÍA, 2009, p.441-442, tradução nossa).

Em entrevista para o jornal O Globo, em março de 2014, Rodrigo Garcia diz que em *Accidens* “há uma representação clara de tortura, por mais que aparente falar de outra coisa” (GARCÍA, 2014). Ainda seguindo as reflexões de Cornago a respeito da obra,

Accidens. Matar para comer nos fala de muitas coisas; algumas são facilmente identificáveis e outras mais difíceis de formular. Nos fala através do que se diz de maneira explícita, mas também nos fala, sobretudo, com o que não se diz e se faz e especialmente a partir de *como* se faz; nos fala com seu potente efeito de realidade, a desse estranho animal, tão vivo, saboroso e seletivo, e especialmente a partir do real dessa ação. Em um medido jogo de tensões, essa ação combina naturalidade e artifício, suposta crueldade e refinamento; desse contraste nasce uma impressão que deixa o espectador um pouco fora do jogo, procurando o sentido de tudo isso. (CORNAGO, 2007, tradução nossa).

O “confronto” entre texto e cena nos minutos finais da apresentação possibilita a ressignificação das ações desenvolvidas por Lorient. A semiotização das ações e das ações

em contraste com o texto e sua ficção é feita *a posteriori*, de forma similar ao que ocorre em performances. “O performer não constrói signos, ele faz. Ele é na ação, e o sentido emerge do encontro de todos esses fazeres”. (FÉRAL, 2015). No entanto, o que faz de *Accidens* uma obra de teatro performativo (e não uma performance) é justamente a projeção do texto. Ela expõe um autor por detrás da cena. O conteúdo do texto expõe a elaboração de um discurso, a proposição de um conflito, a construção de uma dramaturgia. O contato do espectador com o texto se dá de forma análoga ao contato com uma obra literária, porém, a projeção ocorre de forma fragmentária. As palavras são “quebradas” em partes assimétricas, sem considerar regras gramaticais de divisão silábica, projetadas em um ritmo próprio e não constante. Fatores que implicam não somente a presença de um escritor/dramaturgo/encenador que define a forma como o espectador tem acesso ao texto, mas também o ritmo possível da leitura. A projeção não se resume a exposição do texto/poema sobre a inevitabilidade da morte. As escolhas formais que envolvem esta projeção proporcionam a performance da palavra.

PARTE 2 (Análise a partir da experiência de assistir ao vivo em Bogotá)

24 de Setembro de 2015.

Quase cinquenta pessoas se aglomeram na Sétima Carrera, em Bogotá, de frente a porta de um sobrado antigo. “São 90 lugares”, a produção do Mapa Teatro anuncia. Ainda faltam mais de trinta minutos para que as portas se abram e uma agitação toma conta dos que chegam e descobrem que precisavam ter feito reserva. Duas filas se formam e começa uma distribuição de senhas. Quem tem nome na lista entra primeiro. No término dos trinta minutos, todos estão dentro do teatro. São cerca de 100 pessoas e a lotação está visivelmente acima da capacidade do espaço. Somos acomodados sentados sobre tapetes no centro de um pátio interno ao edifício, de onde se pode ver o segundo andar. Todos são orientados a sentar de frente para o cenário de Flame, obra do La Carnicería que será apresentada primeiro. Mas Accidens já está lá.

Um cenário vazio, sem ator e sem lagosta. A chapa, a mesa, o banco, o cabo de aço.

Mais pessoas continuam a entrar e tentam se acomodar nos cantos, recostadas nas paredes. Há uma preocupação dos sonoplastas com a proximidade que essas pessoas estão das caixas de som. Eles tentam alertar que o volume será muito alto.

De fato, Flame é barulhento. Muito. Um excesso de som e imagens e vozes e caixas e pratos de bateria. Um ritmo frenético que incomoda. Muito. E acaba. Fim. E somos orientados a nos virarmos nos tapetes. Sinto minha cabeça azucrinada pelo volume e a quantidade de sons e imagens da performance anterior. Um incômodo real e pulsante. Mal consigo manter vivas as imagens e partes que me agradaram de alguma forma.

Mas lá está Accidens e Juan Lorient.

Sentado. Fuma. Nenhum som. Nenhum ruído. Nada de imagens ampliadas pipocando em um painel. Somente Juan, uma chapa, uma mesa, um balde de gelo com uma garrafa de vinho, um guardanapo branco de tecido, uma taça, um cabo de aço, um balde retangular grande, um banco. Ele está sentado. E fuma. E o cheiro do tabaco invade a cena.

E nos olha nos olhos. Um a um. Um olhar profundo como que pra dentro de si e do outro. Um olhar que não se move a esmo. É preciso. Enxerga cada um e cada coisa. Para. Como quem vai começar a contar uma história. Mas ele não diz nada.

Olha para o balde, retira de dentro a lagosta. Ela é pequena, eu penso. No vídeo, eu tinha a impressão de ser um animal muito maior. Ele vai até o cabo de aço e a pendura. Daí em diante, a sequência das ações segue meticulosamente da mesma forma que vi na gravação. Os gestos são como os mesmos. Mas alguma coisa é diferente.

O olhar até me parece o mesmo, mas ali, naquele momento, a atmosfera que ressoa é outra. A dimensão ritual sobressai e eu sinto como se Juan rezasse. Como se estabelecesse uma comunicação telepática com a lagosta. Uma comunicação que eu consigo ouvir/sentir. Como quem dissesse: “É isso que precisa ser feito. É para isso que eu estou aqui. Eu vim te matar e você sabe disso. E é para isso que você está aí”.

Uma conexão que não requer palavras. A calma e assertividade dos gestos parecem hipnotizar o animal. Eles se olham. Nós nos olhamos. Eles nos olham. Juan nos olha sempre nos olhos. Nos inclui na cena. Nós também temos uma função ali. Não há algoz e vítima. Não há prazer na tortura. É respeitoso. Sublime. E há beleza ali.

Enquanto no vídeo eu percebia um Juan carrasco, torturador, matando o animal para uma satisfação pessoal; ao vivo, eu sinto como alguém que cumpre o seu dever. Não há prazer no ato, mas uma espécie de “meditação”. Como um ritual de sacrifício, onde o respeito pelo animal sacrificado se sobressai e um ambiente sagrado, quase religioso se estabelece. Uma espécie de suspensão no tempo e no espaço. A qualidade de presença e concentração de Lorient sustentam essa atmosfera. No olhar, nos gestos, na rígida execução de cada ação.

Quando a lagosta é posta na chapa, um cheiro delicioso de comida invade todo o ambiente e se mistura ao odor do tabaco. O som da carne grelhando. Uma vez morto, o animal é devorado sem parcimônia. E então o texto e a música. Vejo Juan cantarolando um trecho do refrão. Dessa vez o público não vai embora. O texto termina, a música também. Um Rodrigo García de boné na cabeça aparece em um canto e anuncia: “Para nós, a performance já acabou. Quem quiser ir, pode ir. O Juan costuma comer até o final e ir embora também”. Mas as pessoas esperam. E ele termina e sai, nos olhando nos olhos uma última vez. Sem dizer uma única palavra.

O público aplaude a cena vazia. Eu me levanto, devagar, calada. E vou. Sentindo ainda em mim o pulsar do que acabou de acontecer. Um ritmo. Tum tum tum tum. E uma sensação de quem presenciou algo sagrado, íntimo, denso. A morte é em si um mistério e um fim. Pá! Pá! Acabou.

Ao relatar o processo de criação da obra, Rodrigo García menciona três elementos disparadores: a vontade de trabalhar com peixes, a pesquisa do músico Nilo Gallego (convidado a fazer a sonoplastia) com microfones de contato e o filme *O Homem que não estava lá*, dos irmãos Coen. A princípio, García relata que o filme era um parâmetro para uma

forma de atuação, que serviria como referência para o ator Juan Lorient. No entanto, podemos traçar ainda outros paralelos com o material de *Accidens*, como o próprio acidente automotivo (uma das cenas mais emblemáticas do filme) e o fato do personagem principal, interpretado pelo ator Billy Bob Thornton, ter suas vozes gravadas em off, como um narrador póstumo que se mantém em silêncio em cena. A relação da obra com os materiais disparadores revela camadas de ficcionalidade inegáveis.

Contudo, em *Accidens*, acima de um personagem ou construção ficcional, o que se percebe é uma atitude, uma atenção focada, uma qualidade de presença que não se faz somente enquanto técnica de atuação, mas enquanto gesto, relação efetiva entre homem e animal, entre Juan e o público. Um nível de relação que extrapola a criação ficcional e que se faz possível a partir de um estado corporal e psíquico capaz de manter o ator em um registro ambivalente, transitando na fronteira entre real e ficcional. Um lugar limite onde corporeidades fluidas deslizam entre campos ficcionais e não-ficcionais, entre representação e presença.



Processo de criação de Accidens. Matar para comer. Fotos: Rodrigo García

3. CORPOREIDADES PERFORMATIVAS

O que torna o trabalho de atuação do La Carnicería específico?

Já falamos aqui sobre uma permanente fricção entre materialidades e discurso como marca do trabalho do grupo; no entanto, há algo com os corpos, com a forma de estar dos atores em cena que é distinta de uma representação tradicional e ainda distinta de determinados trabalhos que assumem também um caráter performativo, mas que recorrem a outros artifícios no intuito de gerar esta fricção com a realidade. Não atuam autobiografias, não são corpos marcados como estereótipos, não são não-atores (na maior parte das vezes). São corpos que flutuam entre um caráter ficcional e não-ficcional, em constante estado de mutação diante de nossos olhos. Não como se inflassem e esvaziassem, pois estão sempre cheios, sempre jorrando uma energia visceral; mas circulam em um território fronteiro, entre um ser e não ser, estar e fazer de conta que está. Aqui, a natureza material dos corpos é parte significativa da obra tanto quanto sua capacidade de semiotização. Um tipo de teatro que joga com uma “multiestabilidade perceptiva”, uma oscilação na percepção do espectador que hora vê o corpo fenomenológico do ator, hora os signos que compõem o corpo ficcional (FISCHER-LICHTE, 2008, tradução nossa). Não são personagens, mas carregam um estado de ficção que também não nos deixa ver exatamente quem são esses atores. Tudo o que dizem é discurso do autor e o jogo com as palavras e as construções discursivas deixam essa condição clara desde o princípio. Mas estão expostos, abertos, rasgados, virados e revirados sobre um cenário nunca composto para gerar ilusão nos espectadores. “Isso é teatro” e “Esses são atores” é o que parece emanar da cena da Carnicería todo momento. Um distanciamento épico-narrativo em choque com a realidade viva dos corpos que são no espaço. Eles mesmos, carne, pelos, unhas e vozes. Viscerais. Extremos. Sem pudor, como exige Rodrigo. Na beira do abismo, no precipício, como relata Juan. “Vidas em sentido orgânico”, literalmente

realizando ações; corpos que projetam identidades físicas, que “são emoções e afetos, sentimento e companhia” (CORNAGO, 2008, tradução nossa), postura ética e política, corpos materiais, físicos e, ao mesmo tempo, carregados de signos. Corpos filmados em quadros fechados, projetados em telas imensas. Expostos em sua nudez, levados à exaustão, cobertos de mel, tinta e carne moída, banhados em leite e em argila, maltratados, estapeando-se mutuamente, revirando-se ou amarrando-se a objetos e alimentos. Corpos vivos e presentes, “materialidades da própria existência” (PLESSNER, *apud* FISCHER-LICHTE, 2008, tradução nossa).



*Gólgota Picnic*⁴

⁴ (disponível em: <http://modisti.org/11/2011/3864.jpg>)

3.1.CORPOS PRESENTES

A dimensão da presença em contraste com os aspectos interpretativos é parte importante da construção de corporeidades dos atores do La Carnicería. O caráter performativo dos processos de criação revela uma composição cênica que busca gerar estratégias que garantam um constante estado de atenção específica do ator. A relação que se estabelece com as materialidades da cena, a fragmentação, a criação de quadros autônomos e o permanente descompasso entre ação e discurso parecem fazer parte desse possível conjunto de estratégias que buscam sustentar um estado de presença intenso.

Para Érika Fischer-Lichte, a tensão entre “ter” um corpo e “ser” um corpo é o que possibilita a geração de corporeidades e uma percepção específica do público de determinadas corporeidades em cena. O corpo que nunca é, mas “está sendo” no mundo. Sendo assim, ambos, gerar e perceber a corporeidade dependem não somente do fenômeno da presença, mas também dos *processos de corporificação* (FISHER-LICHTE, 2008, tradução nossa). Em permanente transformação, engajado neste processo de “estar-sendo-no-mundo”, portador de uma capacidade afetiva e energética, o corpo aqui é visto, então, como capaz de corporificar signos, movimentos, vozes, na construção de corporeidades distintas. No entanto, sua materialidade é específica. Organismo vivo, é capaz de funcionar como objeto, sujeito, material e fonte de construção simbólica, assim como produto de inscrições culturais (*idem*).

No caso do La Carnicería, mais do que um estado de atenção, as corporeidades que se presentificam carregam uma *atitude cênica*, “um modo físico de estar em cena no qual se destaca a atitude de exposição e relação frente ao outro” (CORNAGO, 2008, tradução nossa). Exposição de um eu-ator/atriz que se constitui também de aspectos éticos e políticos, além de físicos e sensíveis. Para Cornago, as obras performativas contemporâneas põem em cena uma

atitude ética pessoal dos artistas, que se posicionam enquanto criadores, considerando sua relação com um entorno social e político.

Se já não se trata da construção de um personagem de ficção, contudo, se busca a expressão de uma atitude, de uma determinada maneira de estar (em cena), um personagem/lugar cênico que implica um modo de relacionar-se com o outro, de posicionar-se frente ao mundo exterior. Isto implica em uma pesquisa de um tipo de comunicação que funciona em uma relação de proximidade, uma relação *de verdade* que passa pelo imediato, pela confrontação e pelo cara a cara com o público (CORNAGO, 2008, tradução nossa).

Diante do olhar do outro, a *comunicação cênica* se constrói como sistema de tensões e instabilidades entre a representação e a experiência, entre a construção formal de um discurso, feito não somente por palavras, mas também por ações e corpos, e um evento (também feito por ações, corpos e palavras), a partir do encontro das sensibilidades, da co-presença física de atores e espectadores que funda o fazer teatral. A cena é convertida em um espaço construído para possibilitar esse encontro com o outro. O olhar do público é de quem espera que algo aconteça, mas “o que acontece são os próprios corpos, que saem para a cena deixando seu testemunho desse passar pela vida e pelos cenários, de um compromisso, uma atitude crítica ou simplesmente um estar-aí” (*idem*).

Em quase todos os espetáculos do La Carnicería, existem momentos de suspensão, nos quais os corpos se entrelaçam, se tocam, se despem, sem realizar uma ação que tenha como fim ativar qualquer tipo de relação interpretativa com a obra. Momentos auto-referenciais de exposição destas corporeidades que parecem nos dizer mais do que “esses são atores”, mas “esses são corpos”, físicos, materiais, sensíveis, se deslocando no espaço da cena, desnudando-se e profanando-se lentamente. “São corpos que perdem seu valor humano para transformar-se em matéria orgânica (...). Corpos que se integram a imagens desumanizadas e (...) terrivelmente patéticas” (MONLEÓN, 2002, tradução nossa), em movimentos que dão a ver sua condição de vulnerabilidade sem psicologismos ou vitimizações, na construção de

corporeidades cheias de carne, fluidos e vozes. Estes momentos específicos nas obras propõem quebras, descontinuidades, desestabilizações sensoriais, mantendo o espectador em uma espécie de suspensão entre duas ordens de percepção. Corporeidades que performam sobre a linha tênue entre representação e “presentação”, que se deslocam continuamente em um lugar/estado liminar. “(...) para ir do corpo à carne, isto é, do corpo-objeto ao próprio corpo, vivido, parece muitas vezes necessário passar pela carne do açougueiro (...) é, muitas vezes, indispensável instá-lo até o limite” (De MARINIS, 2012).

Esta reflexão do pesquisador italiano Marco de Marinis, no entanto, parte das relações com o corpo que a *bodyart* estabelece, tratando então de limites para além dos alcançados pelos atores da Carnicería, limites de autoflagelação real e modificações corporais definitivas. Mas a ideia de um corpo que é carne posta em exposição como “carne pronta para o consumo” não deixa de ser uma metáfora inspiradora para a análise dos processos de atuação do grupo, onde a busca por um lugar limite se estabelece como um acordo tácito entre atores e encenador.

durante o trabalho, tem um nível muito exigente, é como estar no precipício. Ele (García) não fala isso, mas eu sei que sempre quer que não nos acomodemos. Então é difícil, é muito trabalhoso, porque precisa estar sempre aí no limite da loucura. (LORIENTE, 2015, tradução nossa).

A beira do precipício, aqui, não é um lugar somente físico ou psicológico, nem tão pouco uma metáfora exagerada. Diz respeito a uma intensidade de presença, ao mesmo tempo, que a um condicionamento físico capaz de dar vazão às propostas de esgotamento, de ir aos limites reais do corpo. Uma ideia de liminaridade que instaura um modo de estar, uma qualidade de relação e presença, que subtrai os corpos “para a esfera do simbólico, por um lado, e para o formal, por outro”, devolvendo-os à sua materialidade (DE MARINIS, 2012). Um espaço do entre, como propõe Victor Turner: um intermédio no qual o sujeito carrega características ambíguas, escapando de classificações que determinem com precisão seu lugar

no processo cultural que se estabelece. “Os sujeitos em condições liminares não estão nem aqui nem lá, estão no meio” (TURNER, 1974). Encontrando-se neste lugar limite, a cena propõe uma desestabilização sensorial capaz de fazer com que os espectadores também experimentem, ao encontrarem-se na transição de uma ordem de percepção à outra, um estado liminar. A *multiestabilidade perceptiva* garante que nem “representação” nem “presença” estabilizem-se permanentemente. “Em turnos, a dinâmica do processo perceptivo sofre uma nova virada, criando cada vez mais instâncias de desestabilização” (FISCHER-LICHTE, 2008, tradução nossa).

Este modo de estar limite instigado nos atores do grupo transborda os momentos de atuação se disseminando pelos próprios processos de criação de cada obra. Mesmo diante de estratégias que parecem fomentar uma atitude de “se pôr em jogo” permanentemente, cabe aos atores elaborarem seus caminhos e preparações para alcançar e se manter neste lugar fronteiro que o trabalho do grupo propõe.

Individualmente, cada ator desenvolve seus modos próprios de preparação, mas o fim ao qual buscam é sempre o mesmo: um estado de presença real e intenso, onde disponibilidade e atenção estão latentes, em uma cena que se propõe enquanto espaço de distensão, de embate e de encontro com o outro, tanto dos demais atores, quanto o outro animal ou objeto e com o outro do espectador. Um espaço de efetivo estabelecimento de relações com as *coisas do mundo* a partir de suas materialidades, corporeidades e dos sentidos, das interpretações, construindo assim, uma *camada de superfície* “onde se inscrevem os afetos, emoções e energias produzidas na cena” (CORNAGO, 2010, tradução nossa) concomitantemente a uma camada semântica, carregada por um discurso de crítica a um modelo econômico, político e social predominante dos países ocidentais. A flutuação

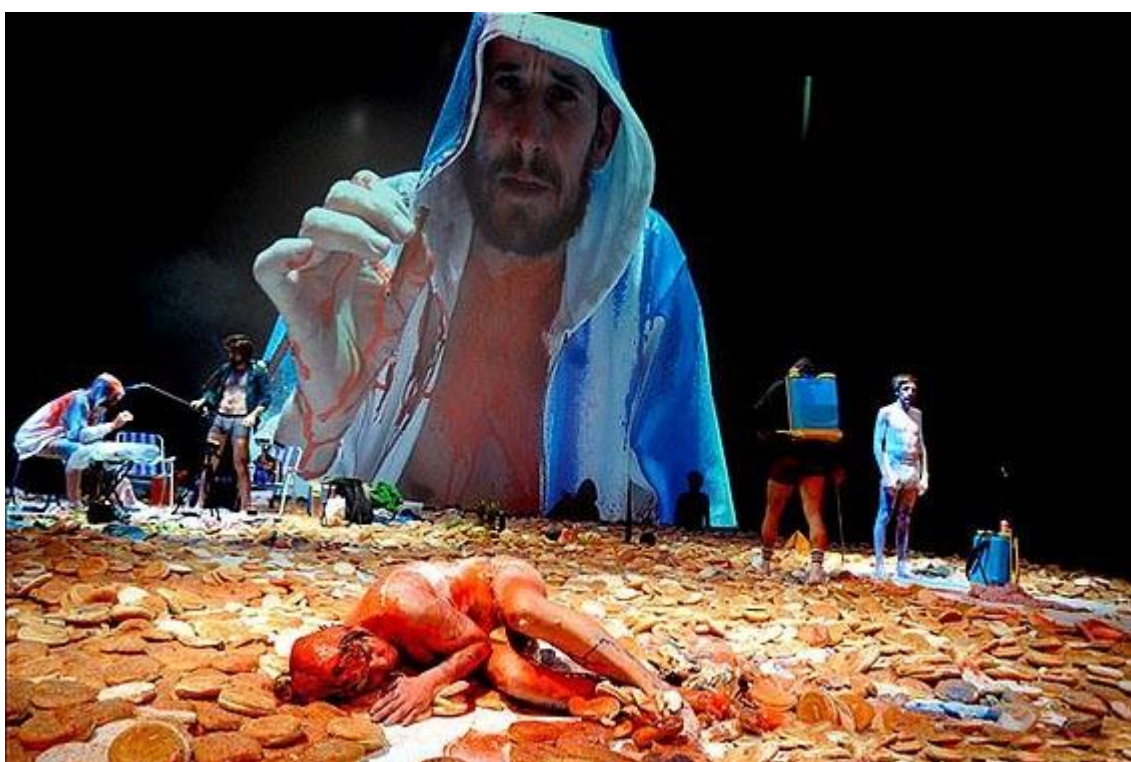
perceptiva que a cena da Carnicería propõe aos espectadores passa principalmente por gerar e manter esta mesma flutuação nos atores.

(...) em Cowboys, estamos quarenta minutos, só Juan e eu, em êxtase corporal. Buscamos realmente quase uma transcendência do corpo. Como uma loucura, sabe? E depois trocamos de roupa e nos vestimos de cowboys e começamos a dizer os textos tranquilos, calmos. Vou escutando o que o Juan está dizendo, sem me preocupar com o que eu tenho que dizer na sequência, dando valor a escutar o Juan. É tão forte, que é uma obra que precisamos ter muito cuidado para que a cabeça não vá embora. Porque às vezes eu faço um texto, mas estou ouvindo o que ele está falando tão concentrado que fico como... e demoro a começar a falar. É uma obra que leva a esse limite do corpo, o furor do corpo e depois a palavra. (LORIENTE, 2015, tradução nossa).

O corpo. A palavra. A palavra no corpo e o corpo da palavra. Fricção entre aspectos semânticos e momentos de produção de presença. Materialidade e conteúdo interpretativo. Um elástico distendido entre duas montanhas e o caminhar sobre ele, tensionado. Um estado liminar. A beira do abismo. Preparar-se para se manter nele (seja praticando atividades físicas que melhorem o condicionamento individual, seja buscando as referências que são citadas no texto, seja estudando os textos para repeti-los, seja lendo as notícias de jornal do dia do espetáculo, seja saltando de paraquedas nas horas vagas, seja ouvindo uma música como um mantra logo após a apresentação da obra, seja aquecendo-se em grupo antes da obra começar). Até o limite. O lugar da atuação nos processos do La Carnicería. O lugar da dramaturgia no teatro performativo.

3.2. ESCOMBROS E OS RASTROS DA EXPERIÊNCIA - *Gólgota Picnic*

*Se você quiser, pode ser que se esqueça das palavras;
mas das imagens não pode se livrar.*



*Gólgota Picnic*⁵

A frase acima está presente no primeiro bloco de texto de Gólgota Picnic e é dita por Gonzalo Cunill por volta de trinta minutos de espetáculo. Acredito que ela resume minha experiência após assistir a obra. Não me recordo de todas as palavras, nem ao menos de todos os pontos de vista proferidos em cena ou tampouco da ordem em que as coisas se

⁵ (disponível em: http://ic.pics.livejournal.com/leonidluchkin/64662352/128953/128953_900.jpg)

estabeleciam e se dissolviam diante dos meus olhos. Talvez pela acumulação, talvez pela velocidade com que eram ditas. Mas das imagens não me livrei. De Núria Lloansi saltando de paraquedas com sua camiseta de Anjo Caído. De Gonzalo Cunill com sua máscara da menina do filme O exorcista sentado em uma cadeira de praia, tomando refrigerante e falando, falando, falando. De Jean-Benoît pregado na cruz e de Juan Navarro com seus óculos Ray-ban, tocando Cálice do Chico Buarque na guitarra enquanto um Juan Lorient dançante chutava pães no público. Dos pães arrumadinhos cobrindo todo o palco no início da peça e da maçaroca gosmenta e repugnante de pães pisoteados, esmagados, cuspidos, pintados, chutados que restaram no final. Os escombros que nos sobram à vista enquanto ouvimos o terremoto na música de Haydn. Do pianista nu, tocando solenemente uma peça lenta e longa. E para não dizer que não me lembro das palavras, me lembro principalmente do momento em que um ator diz algo como: “milhares o ouviram pregar, mas somente doze o seguiram e isso é uma estatística bem ruim, não?” Porque esse argumento de repente me transportou para outros lugares, outras questões, para uma zona de conflito entre fé, discurso religioso, instituições religiosas e a moral cristã. Mas mais do que das palavras, eu me lembro das atmosferas e do tom crítico e cínico do texto dito pelos atores. Da fluência com que cada imagem cênica se instaurava e se desmanchava deixando seus rastros, que invadiam as sequências seguintes em uma velocidade e simultaneidade vertiginosas. Uma overdose de imagens fortes, não em um aspecto violento necessariamente, mas de oscilações entre nos causar asco e riso. Um riso muitas vezes nervoso e “auto jocoso”. Uma piada de si mesmo, um rir da própria desgraça que permeia toda a primeira parte do espetáculo. E então surge o piano e somos conduzidos a um estado quase letárgico durante os quarenta minutos que se seguem, ouvindo o concerto As sete últimas palavras de Cristo na cruz, de Joseph Haydn. Muita gente deixou o teatro enquanto os atores comiam e bebiam, sentados em seu picnic no Gólgota, ouvindo a atuação de Marino. Confesso que em outra situação, talvez

também tivesse me levantado antes do fim, mas além de se tratar de um material de pesquisa, haveria uma palestra de Peter Pál Pélbart logo após a apresentação. E tratando-se de Carnicería, eu ainda esperava ser surpreendida de alguma forma no final. Não conseguia acreditar que depois de tanto bombardeio, iríamos para casa nesse apaziguamento provocado pela música. E então veio o terremoto. E um barulho ensurdecedor de vento preencheu todo o teatro mais uma vez. E agora Núria saltava, sem a camisa de anjo caído, sem a expressão de sarcasmo no rosto, sem o riso debochado. Somente o olhar voltado para a câmera, nos encarando do enorme telão no fundo do palco. E a queda. Sem zombaria, sem diversão, sem fim.

A palavra escombros primeiramente me remete ao que sobra após um desastre natural (como um terremoto ou furacão) ou explosão/implosão. Escombros de cidades devastadas por guerras são cenas lamentavelmente conhecidas e reconhecidas mesmo por quem nunca passou por esta experiência. São as marcas do acontecido. A materialidade incontestável que expõe a destruição. As bases abaladas de grandes construções. Móveis ou objetos que milagrosamente são encontrados intactos sob grandes blocos de concreto misturados a pilhas de barras de aço retorcidas.

Os espetáculos do La Carnicería não causam grandes destruições, nem tão pouco abalam de maneira efetiva os grandes edifícios institucionais contra os quais atiram suas pedras. Ainda assim, a metáfora do escombros me parece viável diante de cenários devastados e espectadores minimamente abalados ao fim de cada apresentação. Saímos todos vivos, porém não ilesos. Assim como os rastros das cenas que se acumulam uns sobre os outros nas obras do grupo, deixando ao fim do espetáculo um cenário repleto de pegadas e escombros; os rastros das experiências pelas quais passei, ainda ressoam e deixaram marcas no meu

repertório de sensações e ressignificações. Marcas que nem sempre são passíveis de se transformar em palavras.



Versus⁶

Mesmo nos momentos em que recorri a uma escrita menos presa a um academicismo e me aventurei em relatos de experiências, muitas coisas me escaparam e se mantiveram entre a “experiência real” e a construção textual. Há uma camada tácita, indizível, que perpassa meu contato com as obras e ainda mais meu contato com os artistas do La Carnicería, com os quais pude compartilhar breves momentos de reflexão sobre seus processos de trabalho. O que disseram e principalmente como disseram em cada entrevista não é captável na simples transcrição de áudio. O apaixonamento em falar do próprio trabalho, a gargalhada ao fazer uma piada sobre si mesmo, as palavras usadas para desviar de uma pergunta que não se quer responder, os olhares, os gestos, as atmosferas, cada aspecto do que não fui capaz de traduzir em texto de alguma forma influenciou no decorrer da escrita até aqui. E ainda mais do que certa influência na abordagem, foram experiências significativas para me fazer capaz de

⁶ (Disponível em: <http://www.nowyteatr.org/public/upload/foto/0268.jpg>)

entender e respeitar este espaço entre o que pode ser relatado (e a partir do qual se propõem outra experiência através da escritura/leitura) e o que sobra como rastro, como *insignificável*, como impossível de se apreender sob os signos da escrita. Os escombros, ao fim de cada obra, não são só materiais.

3.3. DRAMATURGIA PERFORMATIVA E PRODUÇÃO DE CORPOREIDADES

A motivação primeira desta pesquisa diz respeito a uma busca pelo lugar do dramaturgo no teatro performativo. A produção de Rodrigo García junto ao La Carnicería se mostrava então um campo fértil devido à especificidade do trabalho e aos modos de criação. A inquietude de García com o lugar da palavra no teatro cutucava ainda mais minhas próprias inquietações. Após dois anos e meio de mergulho nos processos e obras do grupo espanhol, consigo esboçar possíveis caminhos - que passam invariavelmente pelos aspectos da performatividade, tão amplamente difundidos no teatro contemporâneo - e que dizem respeito, principalmente, a uma atitude, um modo de estar do dramaturgo.

A escolha por começar os processos a partir dos materiais e dos corpos já inaugura um lugar de desestabilização do aspecto interpretativo tão presente em nosso cotidiano. Desloca as sensibilidades e propõe um modo de operar que considera a realidade física das coisas do mundo, buscando potencializar as possibilidades de acessar a sensibilidade do espectador através do que é material, palpável. O pressuposto de que é necessário que uma relação de fato se estabeleça em cena para que seja notada pelo público está presente em cada ensaio, em cada encontro, em cada apresentação, mesmo que não existam momentos “oficiais” de compartilhamento dessas experiências e o dramaturgo insista em não discutir o que se faz, a fim de preservar uma camada tácita de percepção e compreensão.

A dupla condição de García enquanto dramaturgo e encenador gera questões a respeito das competências que o dramaturgo performativo, ou o que chamarei *dramaturgo performer*, necessita desenvolver. Uma perspectiva total da cena parece ser a primeira delas. A segunda, a capacidade de ordenar fragmentos considerando não somente um encadeamento que gere sentidos, mas também as possibilidades de sucessões de estímulos sensoriais e as fricções possíveis entre todas as materialidades cênicas, desde os corpos dos atores, aos objetos, luzes, sons, espaços e textos. A terceira, a exploração da materialidade das palavras no espaço e nos sons a partir de imagens e vozes.

A perspectiva dos processos de criação e do que chamei de processos de composição dá a ver uma atuação do dramaturgo como um *arquiteto de materialidades*, estimulando a criação dos atores, criando ele mesmo esboços de possibilidades de movimentações e imagens, além dos textos que compõe e dos *storyboards* que ordenam os fragmentos, como uma maquete que servirá de base para o erguimento da obra. A construção de uma dramaturgia performativa parece então passar por uma atitude do dramaturgo que não se detém à criação de um *texto para a cena* ou de uma “ideia de encenação”, mas trabalha principalmente no desenvolvimento de uma escritura “cênico-dramatúrgica”, como afirma José Da Costa, que “diz respeito a um campo de mediações intertextuais, intertemporais, intersemióticas, interartísticas e/ou intermídias” (DA COSTA, 2009), a qual eu acrescentaria ainda *intercorporais* e *intermateriais*. Esta mediação não se revela, no entanto, como busca por um apaziguamento ou equilíbrio das relações. Pelo contrário, movimenta um sistema de tensões e resistências “que acentua a dimensão performativa, o trabalho com as materialidades (...), o sentido processual da obra, seu caráter de imediatez, a comunicação sensorial com o público e o sentido de coletividade” (CORNAGO, 2006, tradução nossa). A busca por uma desestabilização sensorial do espectador impulsiona a exploração de múltiplos dispositivos capazes de gerar primeiramente uma desestabilização nos próprios atores. A fricção entre

momentos que exploram principalmente a construção de sentidos, de interpretações diante de um discurso e momentos mais auto-referenciais que, por sua vez, exploram as materialidades (corpos, objetos, sons, luzes, espaços) gera um fluxo contínuo de criação de corporeidades que flutuam através da construção de seres ficcionais distintos, levando os atores a uma tentativa permanente de equilibrarem-se sobre a linha tênue que separa seu “ser no mundo” do seu “ser na cena”. Equilíbrio utópico que impulsiona-os à “beira do abismo”, mantendo uma tensão permanente que contamina a atmosfera da cena da Carnicería, gerando uma multiestabilidade perceptiva que atinge o público em cheio.

“Me desnudo no salto através do vazio”



Juan Lorient em Accidens, Matar para comer (2005).

Foto: Rodrigo García

A multiplicidade de estímulos que as obras do La Carniceira despejam nos espectadores, as intertextualidades, tanto auto referenciais quanto as que funcionam como vetores, apontando em diversas direções, e a velocidade vertiginosa com que o grupo edifica e implode/explode cada ação, cada texto, cada imagem cênica desabou sobre mim durante este processo de pesquisa. Em muitos momentos, geraram uma vertigem, uma espécie de saturação de informações e leituras e correlações e análises possíveis. A fricção constante entre sentido e presença me levou a questionar muitas vezes os métodos e abordagens que me propunha na tentativa de capturar os processos com os quais me deparei, em meio ao meu próprio processo de percepção e interpretação, me jogando em um movimento espiral do qual só me dei conta nos momentos finais de organização do material. O contato com as obras do grupo e com os artistas que fazem parte delas me lançou em queda livre (como Núria em *Gólgota Picnic* e “*Mickey*”) diante de um vasto território, indicando que o processo de pesquisa sobre os possíveis lugares do(a) dramaturgo(a) no teatro performativo e a criação de corporeidades não se esgota nas linhas deste texto. Como se do alto, eu fosse capaz de ver todas as movimentações, todos os múltiplos caminhos possíveis, mas, como em uma fotografia, não fosse capaz de captura-los ao mesmo tempo, em um mesmo quadro. A ideia de um *dramaturgo performer*, que articula não somente sentidos, mas materialidades cênicas, buscando acessar uma multiestabilidade perceptiva de atores e espectadores, me parece ainda um tanto incompleta e merecedora de um estudo mais aprofundado a partir de outros referenciais artísticos e teóricos. Referenciais a partir dos quais eu possa preparar um novo paraquedas em meio ao salto em que me encontro.

EXTRAS

No que pensa Juan Lorient?

C

Quando você está em cena, em *Accidens*, é como Juan Lorient fazendo ações ou há como camadas de ficção?

(40 segundos de silêncio. Juan me olha, olha para o lado, volta a me olhar nos olhos, come. Parece tentar começar uma frase, mas não sabe como. Ele tenta três vezes).

J.L.

Estou tentando encontrar uma pergunta para fazer pra você...

(mais 15 segundos de silêncio... Ele continua me olhando nos olhos. Come mais um pedaço da torta de morango).

Seus pais estão vivos?

C

Sim.

J.L.

E seus avós?

C

Uma avó viva, os outros já morreram.

J.L.

E você viu quando eles morreram? Como foi?

No que pensa Juan Lorient?

Em *Accidens*, estão muitas coisas que para mim também são misteriosas. Em todas as obras com Rodrigo existe este mistério, mas em *Accidens* há uma vida e uma morte e há algo que quando estou com o público... *(silêncio)*

No que pensa Juan Lorient?

C

Outra coisa que me pareceu diferente do vídeo é que no vídeo, eu percebia como se você fizesse algo muito marcado e ao vivo eu percebi uma espécie de respeito com o animal e um cuidado com tudo que acontecia. Se você puder me falar sobre isso...

J.L.

Não, não... *(rindo)* Não posso. Não. Porque eu acredito que é mais importante o que você sente e o que eu sinto, do que eu te diga com palavras. *(Juan fica em silêncio um tempo)* Não sei que tipo de trabalho vai fazer, mas é muito importante que o que você viveu esteja por cima do que... Não sei... Não quero que o meu dizer transforme o seu sentir. Mas você tem razão, sabe? É uma obra em que tudo, os guardanapos, a taça, tudo está cuidadosamente colocado. É um pouco como um ritual. (...) eu considero... para mim, *Accidens* é sagrado. (...) Preciso medir muito o que vou dizer para não matar a sua experiência e nem a minha.

No que pensa Juan Lorient?

Existe um ritual católico cristão que eu gosto muito, que é a quarta-feira de cinzas. Antigamente, na Espanha, se colocava o pó aqui *(traça na minha testa, entre as sobrancelhas, um movimento de cruz)* e diziam: “Pó és e em pó se converterá”. E eu gosto muito desse ritual. Eu não vou à missa. Eu creio no espírito do ser humano, mas para mim dá na mesma se são católicos, ateus... dá na mesma. Mas nesse ritual eu sempre ia. Sempre ia com meus pais, principalmente com meu pai, que tem 92 anos e que vai morrer logo e então compartilho com ele “pó és, em pó se converterá” e para mim isso tem um mistério. E ir com meu pai, como no ano passado, em uma cadeira de rodas para que ponham nele “pó és, em

pó se converterá”, tem um mistério. Mas agora, desde uns três anos atrás, não dizem “Pó és, em pó se converterá”. Dizem: “Crê na Bíblia e será salvo”. E já não me interessa. Já não tem mistério.

Então, essa pergunta você me fez, para mim é um mistério. Todavia, em mim mesmo. Eu intuo coisas, mas não quero dizer. Porque *Accidens*... nós fazemos e não quero pôr palavras, não quero pôr palavras... É muito íntimo. O que eu senti ontem é diferente do dia anterior. Para mim, a relação com a lagosta de ontem é diferente com a do dia anterior. E como eu estou naqueles momentos e o que faço, o que não faço. O trabalho que tenho que fazer para...

E mais uma vez o silêncio. E eu decido respeitar esse momento. E viver a experiência de ouvir esse relato, de sentir a tentativa de transformar em discurso algo que até então esteve tão somente na esfera do tácito, das sensações não traduzidas em palavras. Perceber o embate íntimo entre dizer o que sente e “manter o mistério”. A fricção entre o aspecto interpretativo e a presença extrapolando a esfera da produção artística. A qualidade de presença que se faz em atitude, em forma de estar no mundo. Eu sinto mais do que ouço. E sentindo, sei o que Juan quer dizer, mas não diz. Nem eu.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos Editora, 2009.

_____, **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer. Palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BONFITTO, Matteo. **A Cinética do invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____, **Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura**. Campinas: Pitágoras 500. v.1, pp.56-61, out. 2011.

BUTLER, Judith. **Performative Acts and Gender Constitution**. In *The Twentieth-Century Performance Reader*. Londres: Routledge, 1996.

CARLSON, Marvin. **Performance a critical introduction**. Nova York: Routledge, 2004.

_____, **The Resistance to Theatricality**. In *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality, p. 238-250, 2002.

CORNAGO, Óscar. **Alegoria y ritualidad como paradigmas teatrales: del auto sacramental a la escena contemporânea**, In *Hispanic Review*, n° 74. University of Pennsylvania: 2006, p. 19-29.

_____, **Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética**. In: *Éticas del cuerpo*. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo. Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 50-83.

_____, **¿En qué piensa Europa? Acerca de *Accidens*, de Rodrigo García**, In *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, n° 3, nov. 2007. <http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=ArtesEscenicas&page=03.ArtesEscenicas.Cornago.htm&idautor=10> (acessado em 15 de dezembro de 2013).

_____, **Experiencia y actuación, infancia e historia. De Rodrigo García a Giorgio Agamben**. In *Buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Ed.

Joaquín Álvarez Barrientos et al. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 1051-1060.

_____, **Individuo versus sociedad. En torno a Rodrigo García.** In *Cartografía teatral: Los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro 2008*. Ed. Grace Dávila, Polly J. Hodge y Claudia Villegas-Silva. Ediciones electrónicas de GESTOS, 2009. <http://www.hnet.uci.edu/gestos/fit2008/content.html> (acessado em 21 de outubro de 2013).

_____, **Teátrica pagã: diálogos de Jean-François Lyotard com a cena.** In: Sala Preta. São Paulo: ECA/USP, n.10, 2010. p. 371-381.

_____, **Teatro postdramático: Las resistencias de la representación.** In SÁNCHEZ, José Antônio (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: UCLM, 2006, pp.165-179.

DA COSTA, José. **Teatro Contemporâneo no Brasil: Criações partilhadas e presença diferida.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DE MARINIS, Marco. **Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar.** Porto Alegre: Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 2, n. 1, p. 42-61, jan./jun, 2012.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics.** Londres: Routledge, 2008.

_____. **Culture as performance: Theater history as culture history.** Centro de Estudos de Teatro, 1995. Disponível em:

http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf

GARCÍA, Rodrigo. **Arte nuevo de hacer teatro.** Entrevista concedida a Antonio Castro. Letras Libres 191 (2009): 92-93. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/arte-nuevo-de-hacer-teatro-entrevistacon-rodrigo-garcia> (acessado em 13 de agosto de 2014).

_____, **Cenizas Escogidas**. Segóvia: La Uña Rota, 2013.

_____, **Conversando com Rodrigo García. Los limites del teatro. El teatro y sus limites**. Entrevista concedida a Nel Diago, 1998. <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a8.htm> (acessado em 13 de agosto de 2014).

_____, **Entrevista a Rodrigo García**, Entrevista concedida a Bernardita Lira Manriquez. In Revista Lecturas, 2011. <http://www.revistalecturas.cl/wp-content/uploads/2011/06/rodrigo-garcia.pdf> (acessado em 15 de dezembro de 2013).

_____, **Entrevista con Rodrigo García y los actores de La Carnicería**. Entrevista concedida a Pablo Caruana. Madrid: Primer Acto, n°294, 2002.

_____, **Entrevista** concedida a Camila Damasceno, 2015.

_____, **Explicación de por qué sois rematadamente tontos**, 2014. <http://rodrigogarcia.es> (acessado em janeiro de 2015).

_____, **Labia afilada y ajuste de cuentas**. Entrevista concedida a Juan José Santillán. Madrid: Revista Conjunto 151-152, pp.82-90, 2009.

_____, **Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene. Una charla con Rodrigo García**. Entrevista concedida a Mercedes Ruiz y Yohayna Hernández. Tablas 3-4 (2008). http://artesscenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/245/Una%20charla%20con%20Rodrigo%20Garcia%2020Revista%20Tablas.pdf (acessado em 15 de dezembro de 2013).

_____, **Política, identidad y teatro. Entrevista a Rodrigo García**. Entrevista concedida a Analola Santana. Cartografía teatral: Los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro 2008. Ed. Grace Dávila, Polly J. Hodge y Claudia Villegas-Silva. Ediciones electrónicas de GESTOS, 2009. Disponível em: <http://www.hnet.uci.edu/gestos/GESTOS%20ONLINE/18-GESTOSONL-Santana.pdf> (acessado em outubro de 2014).

_____, **Rodrigo García e John Romão (Carnicería Teatro/ Gólgota Picnic)**. MITsp, vídeo de 1h04, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=1gxjtHIOOIA> (acessado em janeiro de 2015).

_____, **Rodrigo García: O Realismo é impossível, tudo é ficção**. Entrevista concedida a Luiz Felipe Reis, 2014. <http://oglobo.globo.com/cultura/rodrigo-garcia-realismo-impossivel-tudo-ficcao-11883289#ixzz3XdRVbV4X> (acessado em janeiro de 2015).

GUMBRECHT, Hans Ulrich: **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Editora PUC do Rio, 2010.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

LESCOT, David; RYNGAERT, Jean-Pierre. **Fragmento/Fragmentação/Fatia de vida**. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) *Léxico do drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LORIENTE, Juan. **Entrevista** concedida a Camila Damasceno, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONLÉON, José. **Teatro de profanación**. In *Primer acto*, n° 294, 2002. pp. 67-70.

SÁNCHEZ, José Antonio. **En un café de Ginebra. Conversación con Óskar Gómez Mata y Rodrigo García**. 2001. <http://joseasanchez.arte-a.org/node/536> (acessado em outubro de 2013).

_____, **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor, 2007.

_____, **Rodrigo García y La Carniceira Teatro**. In *Archivo Virtual Artes Escénicas*, 2006. <http://arteseszenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18> (acessado em outubro de 2013).

TACKELS, Bruno. **Inmersión em el mundo según Rodrigo García**. In: *Cenizas Escogidas*. Segóvia: La Uña Rota, p.11-18, 2013.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

ÍNDICE DE IMAGENS

Pág. 30

Imagem de divulgação presente no catálogo do espetáculo *4* – última obra do La Carnicería com estreia prevista para Novembro/2015. (Fot. desconhecido)

Pág. 40

FLAME – Imagem capturada do segundo andar do Mapa Teatro (Bogotá, Colômbia), mostra início da obra. (Fot. desconhecido)

Pág. 48

Juan Lorient e Patrícia Lamas - fotografias para divulgação do espetáculo *Compré una pala em Ikea para cavar mi tumba*.

Pág. 50

Desenho criado por García durante o processo de criação de Jardinería Humana

Pág. 52

Fragmentos do storyboard de *Esparcid mis cenizas en Eurodisney / Arojad mis cenizas sobre Mickey*

Pág. 61

Capricho nº43, O Sono da razão produz monstros - Goya

Pág. 63

Desenho de García para o espetáculo *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*

Duelo a Garrotazos – Goya

Pág. 65

Saturno devorando um filho – Goya

Pág. 81

Imagens do caderno de Rodrigo García para o processo de criação de *Accidens. Matar para comer*. (Fot. Rodrigo García)

Pág. 83

Gólgota Picnic – Jean-Benoît Ugeux, Juan Lorient e Núria Lloansi (Fot. desconhecido)

Pág. 89

Gólgota Picnic – Ao fundo: Juan Lorient e Gonzalo Cunill (esq.); Jean-Benoît Ugeux e Juan Navarro (dir.); À frente: Núria Lloansi. Imagem projetada ao fundo: Juan Lorient. (Fot. desconhecido).

Pág. 92

Versus – Palco ao fim do espetáculo. (fot. desconhecido)

Pág. 96

Juan Lorient – Processo de criação de *Accidens*. (Fot. Rodrigo García).