

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

O espetáculo cênico e o espírito caleidoscópico

André de Borba Amaro

Brasília (DF)

2010

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Mestrado em Arte
Área de concentração: Arte Contemporânea
Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena

O espetáculo cênico e o espírito caleidoscópico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da UnB, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte.

Área de concentração: Arte Contemporânea.
Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena.

Orientação: Prof. Doutor Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz

André de Borba Amaro

Brasília – DF

2010

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz
(CEN/UnB)

Prof. Dra. Rita de Almeida Castro
(CEN/UnB)

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar
(ICA/UFPA)

Brasília, 29 de março de 2010

Para Fernando Villar e
aos híbridos e caleidoscópicos destinos do teatro

Agradecimentos

Aos professores **Bia Medeiros** (VIS/UnB),
Cesário Augusto Pimentel de Alencar (ICA/UFPA), **Elisa Martinez** (VIS/UnB),
Fernando Villar (CEN/UnB), **Rita de Almeida Castro** (CEN/UnB),
Silvia Davini (CEN/UnB), **Soraia Silva** (CEN/UnB),
e **Wânia Cristina de Souza** (PSI/UnB).

À dramaturga **Sara Joffré**
À **Flávia Neiva, Sandra Regina, Rômulo Mendes,**
Vinícius Guarilha, Claudio Lago, que tornaram possível o projeto
(Escavações) No Jardim de Mônica.

Aos amigos, familiares, espectadores, voluntários, cúmplices
e também pesquisadores que contribuíram para a realização deste trabalho,
dedicando seu tempo, sua atenção e seu olhar sincero.

Resumo: Esta pesquisa visa identificar a presença do espírito caleidoscópico no Teatro e suas ressonâncias estéticas na obra teatral contemporânea, a partir da análise do brinquedo óptico inventado em 1816 pelo físico escocês David Brewster, dos princípios que governam sua dinâmica interna e de algumas encenações desenvolvidas no século XX até a atualidade. Também busca observar a ocorrência de um redirecionamento do olhar ante as *performances* desenvolvidas pelas formas teatrais caleidoscópicas. Por fim, apresenta o processo de elaboração do projeto (*Escavações*) *No Jardim de Mônica*, uma experiência teatral caleidoscópica que consistiu na realização de quatro montagens cênicas inspiradas na peça *No Jardim de Mônica*, da peruana Sara Joffré.

Palavras-chave: Teatro, caleidoscópio, teatro contemporâneo, encenação, *No Jardim de Mônica*, Sara Joffré.

Abstract: This research aims at identifying the presence of the kaleidoscopic spirit in the Theatre and how it aesthetically resonates in contemporary theatrics. The research starting point is the analysis of the optical toy invented by the Scottish physicist David Brewster, the principles governing its internal dynamics and some staging performances developed from the 20th century until now. It also tries to observe the occurrence of a redirecting of one's glance before performances developed by kaleidoscopic theatrical forms. Finally, it presents the elaboration of project (*Escavações*) *No Jardim de Monica*, a kaleidoscopic theatrical experience which consisted of the realization of four plays inspired by *No Jardim de Monica* by the Peruvian playwright Sara Joffré.

Sumário

Lista de Ilustrações e Anexos	08
Introdução	09
Capítulo 1 - <i>Caleidoscópio: da mesa de batismo à apropriação estética</i>	19
1.1 Instrumento para ver belas imagens	19
1.1.1 A máquina da mágica	20
1.1.2 Medidas e variações	25
1.1.3 A unidade permanente	27
1.1.4 O repentino imprevisto	29
1.1.5 O aprazível viço das formas	32
1.1.6 “Arco-íris celestial”	34
1.1.7 O vago perfeito	36
1.1.8 Princípios caleidoscópicos, em suma	37
1.2 O espírito caleidoscópico das artes. E do teatro, em particular	40
1.3 O espírito estético-caleidoscópico no teatro	49
Capítulo 2 - <i>Ver: o caleidoscópio do espectador</i>	64
2.1 Olhar o espetáculo cênico	64
2.2 Estímulos caleidoscópicos	65
2.3 Revoluções visuais	67
2.4 Espetacularização do olhar	70
2.5 Platéia heteróclita e ritualização	73
Capítulo 3 - (Escavações) no Jardim de Mônica: <i>explorando o espírito caleidoscópico</i>	78
3.1 Métodos de pesquisa e procedimentos de escolha	78
3.2 Reconhecimento do campo dramático	85
3.3 <i>O Jardim</i> : adubo da infância	87
3.4 <i>A Porta</i> : ardil psicológico	89
3.5 <i>A Sopa Negra</i> : caverna da alma	93
3.6 <i>A Quarta</i> : estilhaços volantes	96
3.7 Conversando com o espectador	103
3.8 Sopros caleidoscópicos	112
Conclusões	115
Bibliografia	118

Lista de ilustrações

Fig.1 Caleidoscópio original, David Brewster, 1820	21
Fig. 2 Praxinoscópio	22
Fig. 3 Zootropo	22
Fig. 4 Processo de polarização da luz	33
Fig. 5 <i>Balé Triádico</i>	43
Fig. 6 Løie Tuller (1862-1928)	52
Fig. 7 Teleidoscópios	62

Lista de Anexos

Anexo 1. A composição do caleidoscópio	125
Anexo 2. Texto “No Jardim de Mônica”, de Sara Joffré	128
Anexo 3. Catálogo-livro do projeto (Escavações) No Jardim de Mônica	
Anexo 4. DVD 1 (<i>O Jardim</i>)	
Anexo 5. DVD 2 (<i>A Porta</i>)	
Anexo 6. DVD 3 (<i>A Sopa Negra</i>)	
Anexo 7. DVD 4 (<i>La Puerta e La Quarta</i> – versões em espanhol, gravadas durante o Festival Internacional de Teatro de Lima, Nov/2009)	
Anexo 8. DVD 5 (<i>El Jardin e La Sopa Negra</i> – versões em espanhol, gravadas durante o Festival Internacional de Teatro de Lima, Nov/2009)	
Anexo 9. DVD 6 - Depoimentos I	
Anexo 10. DVD 7 - Depoimentos II	
Anexo 11. DVD 8 – Debate realizado no Teatro Caleidoscópio (15.11.09)	
Anexo 12. DVD 9 – Debate realizado no Teatro do Instituto Peruano Norteamericano – Lima. 17.10.09	
Anexo 13. Cópia dos questionários aplicados e devolvidos	

Introdução

A matéria-prima do teatro não é o ator, o espaço, o texto, mas sim a atenção, o olhar, o escutar e o pensamento do espectador. O teatro é a arte do espectador.¹

A frase de Eugenio Barba, em epígrafe, nos leva, em tempos tão dispersivos, a uma revisão do princípio ético que rege a comunicação teatral: o teatro depende da atenção do espectador que, por uma qualidade seletiva inerente, nutre a cena – o ator, o espaço, o texto – de intenções objetivas. Essas intenções se organizam segundo expectativas básicas, movidas pelo rito secular do teatro, como ilustram Christian Biet e Christophe Triau, ao comentar, segundo suas próprias experiências, o Ponto de Vista do Espectador:

Esta noite – já está decidido - eu vou ao teatro. É preciso, primeiramente, considerar o desejo de ir ao teatro. Depois, saber que vou ver corpos vivos, ouvir um texto, sentar diante de um palco dentro de um espaço reservado ao espetáculo, senti-lo, escutá-lo e sobretudo vê-lo, ao lado de outros espectadores que, contrariamente ao cinema, não se pode ignorar.²

Nesse intróito, os autores atribuem à expectativa um estado ativo ligado aos atributos visíveis, audíveis e emocionais da cena, independente do gênero ou

¹ Eugenio BARBA, *A canoa de papel – tratado de antropologia teatral*, tradução de Patrícia Alves, Campinas, Hucitec, 1994, p. 63.

² Christian BIET e Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 17. Tradução minha.

da natureza dramática a que possa estar associado o espetáculo. *Ver corpos vivos* significa contar com a materialidade e o movimento de objetos animados, inclusive os do ator. *Ouvir* pressupõe a existência de um sistema verbal ou sonoro. *Senti-lo* é ser afetado em zonas muito particulares do cérebro ligadas ao pensamento, à memória, à emoção.

É, portanto, para responder a essa expectativa combinada de ver e ouvir, visando o sentir e o pensar (efeitos da percepção), que o espetáculo cênico organiza seus signos, afirmando-se como forma de expressão e de comunicação humanas. Como fazer isso de modo a despertar o interesse do espectador, num mundo em que a saturação de imagens e sons produzida pela sociedade midiática parece estorvar a atenção?

Guy Debord nos apresenta a *sociedade do espetáculo*³, uma realidade virtual movida pela indústria das aparências, onde o olhar se transforma em um matadouro diário de imagens, deixando-nos a dúvida: a exaustão ou a náusea visual do “homem-espetáculo” representa uma armadilha para a atenção do espectador de teatro ou a sua libertação?

Hans-Thies Lehmann aposta na tridimensionalidade como via redentora do olhar: “O teatro, nessa sociedade dominada pela mídia, oferece a alternativa de uma comunicação ao vivo e real [...] e que, na maioria dos teatros tradicionais e monótonos, não é aproveitada”.⁴ O aproveitamento dessa potencialidade tridimensional – que começou no início do século XX como reação identitária ao cinema e depois à televisão – teria a função de reconsiderar a presença integral do espectador segundo as virtudes composicionais da materialidade cênica ou segundo as virtudes comunicativas oferecidas pela proximidade com o ator, como já havia preconizado Jerzy Grotowski:

Existe apenas um elemento que o cinema e a televisão não podem tirar do teatro: a proximidade do organismo vivo. Por causa disso, toda modificação do ator, cada um dos seus gestos mágicos (incapazes de serem reproduzidos pela platéia) torna-se algo próximo do êxtase. [...] Que as cenas mais drásticas se produzam face a face ao espectador, a fim de que ele esteja de braços com o ator, possa sentir sua respiração e o seu cheiro.⁵

³ Guy DEBORD, *A sociedade do espetáculo, comentários sobre a sociedade do espetáculo*, tradução de Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

⁴ Hans-Thies LEHMANN, “Teatro pós-dramático e teatro político”, tradução de Rachel Imanishi. In: *Sala Preta*, nº 3, São Paulo, Departamento de Artes Cênicas, ECA, USP, 2003, p. 12.

⁵ Jerzy GROTOWSKI, *Em busca de um teatro pobre*, tradução de Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, 2ª ed., p. 27.

Essa aproximação condicionava, na visão de Grotowski, a necessidade de um “teatro de câmara”, como o seu Teatr 13 Rzedów, o Teatro das 13 Filas, em Opole, Polônia, mas o aproveitamento do “corpo-a-corpo” entre palco e platéia evidenciou, ao longo da história, uma série de formas teatrais que se desenvolveu em uma diversidade de espaços cênicos e com elaborações visuais muito além daquelas construídas a partir da relação ator-espectador.

O termo *teatro pós-dramático* usado por Lehmann veio recentemente oferecer uma visão aproximada deste tipo de teatro que passou a explorar as potencialidades espetaculares da cena, além das fronteiras do texto, da interpretação do ator, dos atos e ações, deslocando o eixo da teatralidade para uma matriz pictórica, energética, poética, cerimonial. A forma dramática, na sua opinião, foi ampliada para a forma espetacular. O autor do texto deu lugar ao diretor ou encenador, autor do espetáculo. O teatro, longe do primado do texto, descobriu assim sua autonomia e construiu pilares a mais em seu projeto “arquitetônico”, buscando outras configurações, entretecendo ações, estados, situações e composições cênicas dinâmicas para criar novas visualidades.

Em suma, a tridimensionalidade do teatro, considerada como uma geografia cênica potencialmente disponível para a intervenção criativa, torna-se um campo fértil de exploração estética e, ao mesmo tempo, um campo de militância em defesa dos poderes próprios do teatro. Trata-se, portanto, não apenas de um esforço estetizante, para que o espectador afirme – parafraseando Julien Greimas – “seu direito aos sentimentos estéticos”⁶, mas também de uma necessidade de autonomia que eleve a teatralidade a uma dimensão artística independente. Nos dois casos, tanto para explorar as possibilidades estéticas quanto para asseverar seu espaço de manifestação política, o teatro parece ter-se transformado, na sociedade midiática, em um campo de batalha em que a dramaturgia visual se precipita sobre a dramaturgia escrita para desafiar o olhar do espectador, como se ele pudesse estar hoje mais arrefecido e carente de desafios.

Esse trabalho a que se presta algumas encenações – pensar por meio de imagens, com textos ou sem textos – ocupou, por exemplo, o pensamento teatral de Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold e Antonin Artaud, que se uniram em favor

⁶ J. Algirdas GREIMAS. *Da imperfeição*, prefácio e tradução de Ana Cláudia de Oliveira, São Paulo, Hacker Editores, 2002, p. 69.

de uma encenação composta de imagens, ou, na expressão de Tarabukin⁷, de uma “configuração composicional e imagética”⁸. A ênfase na construção de uma tridimensionalidade plástica vem caracterizar, mais tarde, outras experiências igualmente voltadas para a vocação visual do teatro, como os espetáculos de Bob Wilson, concebidos como uma “*assemblage* arquitetural”⁹, ou os espetáculos de Eugenio Barba, concebidos como um “*patchwork*”¹⁰, entre outros.

Algumas formas teatrais encontram sua visibilidade numa presença ainda mais teatral ou numa teatralidade atribuída às suas possibilidades de comunicação visual, até mesmo quando a opção é essencializar a cena (minimizar interferências visuais para maximizar a presença do ator), como faz Denise Stoklos ou Peter Brook em seus palcos nus ou quase nus.

Em todos os casos, a imagem em cena deve desvendar o pensamento por sucessivas visões, fazendo o teatro parecer um *caleidoscópio* em que os meios plásticos tridimensionais (ou a materialidade dos seus signos) sintetizam uma intenção combinatória de formas, cores e objetos em movimentos e mutações. Ou uma intenção combinatória das artes, como propunha Richard Wagner e Adolphe Appia e por meio da qual o grupo catalão La Fura dels Baus, agregando novas formas estéticas nascidas da tecnologia, tornou-se um exemplar conhecido.

Esse espírito caleidoscópico assumido por algumas formas espetaculares como “presença e potência de visão” é o principal objeto deste estudo. Para essa análise, entretanto, é preciso fazer, inicialmente, uma diferença entre a própria natureza caleidoscópica do teatro (da teatralidade), essa intrincada rede móvel e cambiante de códigos e informações, de signos múltiplos e simultâneos de que nos fala a semiótica, e a pretensão de uma estética autoral operada pelo espírito caleidoscópico, ou seja, o aproveitamento estético daquela “presença e potência de visão” segundo princípios caleidoscópicos de inspiração operativa.

Devemos, portanto, distinguir:

⁷ Nascido em Moscou, em 1889, e tendo estudado filosofia, história da arte e filologia na Universidade de Moscou, Tarabukin participou do núcleo original do Construtivismo russo, tornando-se um dos mais ativos e proeminentes membros do movimento, como debatedor, pensador, teórico da arte e autor de textos historiográficos.

⁸ *Apud* Beatrice PICCO-VALLIN, *A arte do teatro – entre tradição e vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea*; Organização de Fátima Saadi, tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem, 2006, p. 84.

⁹ Termo utilizado por Bob Wilson em depoimento para vídeo-documentário, disponível no site <http://www.youtube.com/watch?v=1qFmkZXZUIQ&feature=related>

¹⁰ O termo foi utilizado por Eugenio Barba, durante o I Encontro de Diretores, organizado em Brasília, de 1º a 3 de novembro de 2007, pela Cia. de Teatro UdiGrudi.

1. *o espírito caleidoscópico do teatro* – o princípio vital verificado no interior da teatralidade, o componente combinatório que potencializa a relação dos signos materiais do teatro, a imanência do espírito caleidoscópico, e
2. *o espírito estético-caleidoscópico* – aquele que rege o subjetivo processo autoral de escolhas e de combinação dos signos, visando à construção estética do espetáculo; o espírito que comanda a vida criativa daqueles que materializam o teatro, utilizando a metáfora do caleidoscópico como modelo de dinâmica visual; a ação do pensamento criativo que torna visível a mensagem do espaço tridimensional, a vida e a pulsação do espetáculo cênico; a maneira como as propriedades estéticas da encenação se organizam, a intencionalidade do espírito caleidoscópico.

Essa distinção é apenas uma conveniência didática. Podemos sintetizar essas duas etapas de manifestação do espírito caleidoscópico em um só percurso de criação. Criar caleidoscopicamente (encenação) é o aproveitamento de uma malha de sinais teatrais preditivos, a gestação material de uma única potência de múltiplas forças, mas também uma gestação feita por meio de uma engenharia estética particular que adere por fim à realidade visível, às imagens (visuais ou acústicas) de uma realidade encenada, o espetáculo. O espírito caleidoscópico é por isso, um procedimento estilístico do *encenador*¹¹, em que se pode testar, na execução do plano estético, a sua extensão conceitual. É possível verificar em algumas (senão em todas) as montagens o resultado desse esforço. Por isso, convém dedicar a análise inicial deste estudo a esse brinquedo-aparelho-obra de arte que, apesar da pouca atenção crítica que tem recebido, parece representar o espírito de um tipo particular de teatro.

A metáfora do caleidoscópico, portanto, nos guiará nesta pesquisa como procedimento discursivo. A bricolagem ou a assemblagem poderia ser aplicada igualmente ao teatro como uma metáfora de desempenho caleidoscópico. Trata-se de uma lógica ou mesmo uma metodologia de construção performativa similar a do caleidoscópico – compor algo inteiramente novo a partir de velhos fragmentos –

¹¹ Esta palavra será empregada daqui em diante para designar uma entidade criativa, não estando restrita à figura de um profissional único que pensa a encenação. Muitas vezes, e sobretudo em nosso tempo, esse trabalho tem sido feito por “coletivos criadores”.

e que, muitas vezes, reflete melhor do que o brinquedo a artesanaria escultórica, a natureza tridimensional do teatro. Mas a referência (ou a preferência) ao brinquedo inventado por David Brewster em 1816 tem a intenção de lançar o olhar num campo de vibrações visuais mais próximo ao que Roland Barthes, por um lado, chamou de “polifonia informacional”¹² para referir-se ao Teatro, e Lehmann, por outro, chamou de “paisagem multiforme”¹³ para referir-se às formas espetaculares “pós-dramáticas”.

Mas a invenção de Brewster, como veremos, desempenha seu papel “polifônico” segundo condições a mais, a saber: uma engenharia geométrica e matemática (eficiência racional), uma experiência lúdica/mágica (jogo/ilusionismo), filosófica (hedonismo) e meditativa (cura), ou seja, segundo um contexto globalizante de atitudes táticas, ambições, que lhe servem de pilares conceituais. Haverá, por isso, um modelo próprio de obra teatral que possamos chamar de caleidoscópico? Podemos acreditar, por exemplo, numa espetacularidade exercida na totalidade desses princípios e condições caleidoscópicas?

O objetivo de analisar o espírito caleidoscópico do teatro, serve, em parte, para auxiliar-me na sistematização de idéias que venho investigando desde 1994, quando criei o Teatro Caleidoscópio, um projeto de pesquisa destinado a verificar a ocorrência de princípios caleidoscópicos no fenômeno teatral e na construção de um modelo dinâmico de configuração espetacular ou de experiência estética da tridimensionalidade teatral; por outro lado, servirá para fazer o percurso histórico em que o brinquedo – ou seus princípios – fora evocado por encenadores preocupados com a composição visual de seus espetáculos.

Para desenvolver o projeto “Teatro Caleidoscópio”, realizei oficinas com grupo de atores e não-atores utilizando o brinquedo como referência inicial para a sua atuação física. Práticas corporais foram adotadas, segundo a “perspectiva caleidoscópica de que o corpo – como instrumento da arte teatral – é uma matéria fragmentária, combinatória, que se modifica em desenho e energia, numa metamorfose contínua, em busca de expressão e beleza”¹⁴. Essa perspectiva foi

¹² Apud Fernando de TORO, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 2008, p. 107. Tradução minha.

¹³ Hans-Thies LEHMANN, *Teatro pós-dramático*, tradução Pedro Sussekind, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 91.

¹⁴ André AMARO, *Teatro Caleidoscópio: o teatro por-fazer*, Brasília, Teatro Caleidoscópio, 2007, p. 116

estendida à cena. Assim, as nossas experimentações avançaram para a construção dramaturgica e visual das montagens, buscando explorar a integração dos recursos expressivos do ator e da cena.

Essa experimentação culminou, após treze anos, na publicação do livro *Teatro Caleidoscópico – o teatro por-fazer* (2007), em que investigo as similaridades entre o teatro e o caleidoscópico e relato o processo de construção dos espetáculos realizados de 1994 a 2007.

Nesse estudo preliminar, exalto a capacidade caleidoscópica de expressão do ator e da cena como ferramenta de poder, presença e beleza, forças que o teatro não pode prescindir numa época em que a hipermodernidade (para citar o termo cunhado por Gilles Lipovetsky) amplia nossas atenções, dispersando-as ao mesmo tempo. Vislumbro, ainda, no chamado teatro caleidoscópico, uma encenação apoiada em recursos narrativos dinâmicos – variações e alternâncias de tensões dramáticas, saltos de luz e de som, transições súbitas ou sutis, exatidão do movimento, precisão rítmica – como estratégia para despertar, mas também prolongar, o interesse do espectador.

Teria o teatro ou as visualidades espetaculares, a partir do último século, os mesmos propósitos do aparelho de David Brewster: produzir uma variação infinita de belas formas de modo a agradar os olhos? É claro que devemos tomar essa associação dentro de limites conceituais, já que os enunciados da imagem caleidoscópica e a apreensão estética têm alcance por demais subjetivo.

A questão do interesse está ligada diretamente à questão da percepção, ao comportamento visual do espectador, que aqui também será objeto de minha investigação. O termo “visual”, entretanto, deverá ser tomado, daqui em diante, como um campo sensorial mais largo, podendo compreender, além das atividades inerentes à visão, também a percepção auditiva, emocional e cognitiva. “Visual” será tudo o que se “vê” por meio de todos os sentidos. A visão é um processo organizado por uma imensa rede de órgãos especializados, em que os olhos são apenas um dos seus instrumentos. Apesar da inexistência de limites precisos para entender a inteireza do sistema visual, sabe-se que ele carrega as marcas de todas as partes do cérebro, sendo por isso chamado de “cérebro visual”. Como é sabido, a audição e a visão estão entre os sistemas de detecção e alarme de um ser vivo e funcionam de modo colaborativo e conjugado. Se analisarmos os antigos teatros gregos, por exemplo, verificaremos que a qualidade acústica desses espaços fez do

théatron (“lugar de onde se vê”) um lugar potencialmente construído também para se ouvir. Tal engenharia, certamente, não pôde ignorar o fato de que, à parte os apelos visuais da cena, mais valeria às intenções da *pólis*¹⁵ garantir, aos espectadores, a melhor audição dos textos que ali se representavam.

A engenharia caleidoscópica, sendo destinada ao conjunto dos sentidos, como se propõe também o teatro, merecerá, portanto, a primeira reflexão. No Capítulo 1, buscaremos entender os desdobramentos conceituais do caleidoscópio, partindo de sua base etimológica (“instrumento para ver belas imagens”) até verificar a presença do espírito caleidoscópico no Teatro e em algumas montagens teatrais, não cabendo, entretanto, exaurir historicamente todos os movimentos, cujos princípios caleidoscópicos possam se notar.

No Capítulo 2, entraremos no mundo “visual” do teatro, refletindo sobre a potência de visão caleidoscópica do espetáculo cênico como um mecanismo ativo de atenção a ser desenvolvido pelo espectador. Essa abordagem considera alguns estudos científicos, semióticos e sociais sobre a visão, tentando entender o direcionamento particular do olhar na comunicação teatral.

Por último, no Capítulo 3, discorrerei sobre o processo de criação e execução do projeto (*Escavações*) *No Jardim de Mônica* (2008-2009), desenvolvido sob minha direção e com a participação dos atores Flávia Neiva, Sandra Regina e Rômulo Mendes, este último substituído posteriormente por Vinícius Guarilha.

Nesse projeto (*Escavações*), a peça *No Jardim de Mônica* (1961), da dramaturga peruana Sara Joffré, serviu de base para a construção de três montagens (poéticas cênicas ou configurações visuais) diferentes. “Quero ver se me ganham com tanta criatividade!” – disse a autora quando soube do projeto. Embora o desafio tenha adicionado adrenalina a esta experiência, devo esclarecer, de imediato, que fui movido pelas múltiplas margens narrativas do texto e não por supostas vaidades de encenador. É claro que a capacidade inventiva da encenação estaria à prova, mas as diferentes versões nasceram das incertezas, das ambigüidades, do poder associativo do texto, das possíveis interpretações do mundo existencial dos personagens, da múltipla atmosfera emocional da trama e das surpreendentes camadas de terra psicológica abaixo dela, o que nos dava a

¹⁵ Característica da Grécia antiga foi a *polis* clássica, a qual, mais do que um território circunscrito por determinadas fronteiras, visava uma comunidade de cidadãos, com plena independência, soberania total, alicerçada nos cultos e regida pelas leis.

certeza de haver, na escrita, textos sobrepostos e independentes. Minha tarefa, portanto, não se limitaria a revestir o “mesmo” texto com efeitos visuais diferentes, mas criar interpretações visuais para os “diferentes” textos encontrados em uma única peça.

Inicialmente, concebi três montagens: *O Jardim*, na qual seguimos as trilhas mais aparentes indicadas pelo texto, *A Porta* e *A Sopa Negra*, onde Mônica e os demais personagens assumem a idade adulta para revelarem, em contextos distintos, as suas fantasias, memórias, medos e traumas de infância. É claro que subvertemos, sempre atentos ao núcleo dramático da escritura, à ordem racional dos personagens, às circunstâncias propostas, ao fio emocional da trama. Aí residiu o prazer desse exercício artístico de claras ressonâncias estéticas. E fizemos isso dentro do seguinte espírito caleidoscópico: permitir a visão diferenciada de um mesmo texto teatral e de suas possibilidades discursivas a partir do remanejamento de suas peças narrativas.

Assim, os diálogos criados para nos fazer vislumbrar, de início, o espaço lúdico de uma criança (o jardim imaginário de Mônica) podem, ao mesmo tempo, nos remeter ao espaço mental de um adulto perigoso, ao espaço existencial de adultos fugidios, em conflito com suas memórias tormentosas, o espaço opressor da frustração, dos sentimentos morais, o espaço fantasmático do abandono, do desafeto e da solidão. Assim, o texto de Sara Joffré nos serviu de fonte de ilações espaciais. E foi o espaço metaforizado, afinal, o marco orientador da construção visual das três peças. De resto, ficou ao sentido estético o sabor de finalizar materialmente a metáfora estabelecida.

No decorrer dessa experiência prática, acabamos por realizar uma quarta encenação (*A Quarta*), desta vez um trabalho de bricolagem a partir de elementos constitutivos das três montagens anteriores, não como uma colagem de fragmentos, mas como uma nova configuração.

Essa quadrúpla experiência estética pretendeu converter-se, para o espectador, em uma só experiência lúdica, à medida que ele, diante da multiplicidade, deveria buscar parâmetros de comparação, identificando diferenças e similaridades entre as montagens. O jogo proposto ao espectador seria relacionar elementos verbais “invariáveis” às variadas interpretações visuais e às possíveis interpretações dos personagens, afirmando assim o caráter polissêmico da dramaturgia e a pretensão caleidoscópica do projeto.

O objetivo da tetralogia foi também identificar na platéia o alcance dos estímulos visuais que, mesmo dialogando com os estímulos verbais ou sonoros (igualmente construtores de visualidades), tornam-se um meio direto da experiência estética teatral. Alguns espectadores foram ouvidos em entrevistas realizadas após as apresentações, outros participaram de debates e responderam a questionários, oferecendo assim subsídios significativos para as conclusões deste projeto a que chamamos de “caleidoscópico”.

O termo, quando usado para adjetivar ou metaforizar o teatro e o espetáculo cênico, revela um território semântico surpreendente, mas também, e sobretudo, uma competência poética que pode oferecer à cena uma potência visual diferenciada capaz de redirecionar o olhar do espectador. Investigar e explorar a existência do espírito caleidoscópico no teatro é, portanto, um meio de refletir sobre os procedimentos da encenação e sua receptividade, ou seja, um modo particular de pensar o processo composicional da cena e sua relação com o espectador.

Nossa jornada começa na segunda década do século XIX, em meio às pesquisas ópticas de David Brewster. Ali, nasceu o caleidoscópico, um brinquedo em cujo interior reside uma tripulação de cores, formas, luzes e movimentos disposta a nos levar às mais sugestivas ilações e conexões com a arte, a ciência, o mundo e as nossas próprias vidas.

Capítulo 1

Caleidoscópio: da mesa de batismo à apropriação estética

1.1 Instrumento para ver belas imagens

O caleidoscópio é fruto de experimentações ópticas. Começou a ser desenvolvido na mesa científica do físico escocês David Brewster em 1813, durante suas pesquisas sobre a polarização da luz. O aparelho, que foi concluído em 1816 e patenteado em 1817, foi vastamente difundido no mundo inteiro devido a sua finalidade lúdica. Brewster não conseguiu garantir a proteção intelectual de seu invento fora da Grã-Bretanha e o brinquedo foi facilmente reproduzido, sendo vendido aos milhares em seus primeiros cinco anos de existência. Entretanto, para muitos ainda é um brinquedo desconhecido.

Atualmente, a indústria internacional comercializa os modelos mais populares, enquanto uma rede de profissionais vem se dedicando à confecção de modelos que podemos chamar de artísticos, em razão do nível de elaboração dos projetos, muitos dos quais envolvendo sofisticados recursos tecnológicos e materiais de acabamento que demonstram o cuidado estético com que os fabricantes conduzem suas pesquisas e produções. A Brewster Kaleidoscope Society, criada em 1985 nos Estados Unidos pela colecionadora Cozy Baker, reúne centenas deles e promove concorridos salões anuais para apresentação e comercialização de uma variedade de peças que faria suspirar o físico escocês.

Na mesa de batismo, Brewster banhou seu invento com três palavras gregas: *kalos* (καλος) – belo; *eidos* (ειδος) – imagem; *scopeo* (σκοπεω) – ver: instrumento para ver belas imagens. Além de um nome para o brinquedo de contas coloridas, o termo escolhido por Brewster trouxe também uma pretensão, a de conferir ao caleidoscópio a função de gratificar o olhar (experiência estética) por meio da experiência lúdica. Se esse é o objetivo do jogo – perceber o belo – há mais desafios pela frente do que supõe a filosofia de Brewster. Afinal, a beleza é rica em polissemia. O pensamento estético a cultivou em múltiplos terrenos de modo a relativizar muito daquilo que queremos dizer quando nomeamos um objeto belo. Por isso, se a beleza na imagem caleidoscópica foi tomada como pressuposto por Brewster de modo tão assertivo, não podemos, por outro lado, tomá-la como sentença, uma vez que o “belo” é um conceito de largo diâmetro e sujeito a condições históricas, sociais e culturais. Em *Chaves da estética* (1970), Etienne Souriau escreve:

A menos que se admita, à maneira platônica, um Belo absoluto, objeto de intuição intelectual universal certa, o Belo não é um fato objetivo, positivamente discernível e capaz de dar consistência e solidez ao seu estudo. Desde há muito o “relativismo estético” fez observar que o que é declarado Belo por determinado sujeito ou grupo social pode não o ser por outro sujeito ou grupo; trata-se simplesmente de um epíteto, cujo emprego não está submetido a nenhuma regra formulada.¹⁶

1.1.1 A máquina da mágica

Nada impede, contudo, de investigarmos as razões para a assertividade de Brewster. Para isso, vamos estabelecer, de início, uma relação histórica com o século XIX, o século em que a máquina foi exaltada como objeto estético. A pequena máquina caleidoscópica é uma invenção desse século e desfruta das mesmas propriedades “engenhosas” e “artificiosas” que lançaram um entusiasmo estético sobre outras engrenagens e artefatos industriais da época. “A máquina é celebrada por sua eficiência racional, que é também um critério neoclássico de Beleza”¹⁷, analisa Umberto Eco.

¹⁶ Etienne SOURIAU, *Chaves da estética*, tradução Cesarina Abdalla Belém, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973, p. 29

¹⁷ Umberto ECO, *História da beleza*, tradução Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Record, 2004, p. 393.

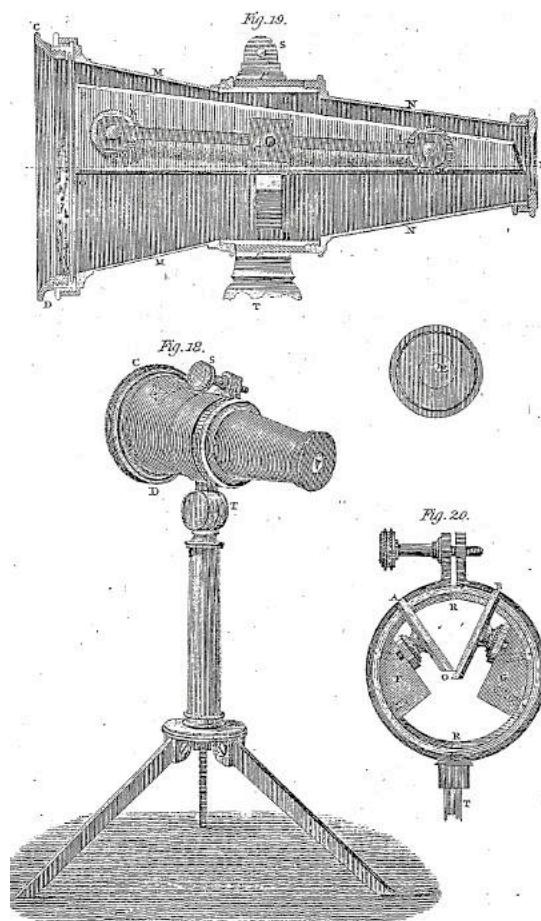


Fig. 1 Caleidoscópio original, David Brewster, 1820

Mas o caleidoscópio, entre muitos prodígios tecnológicos produzidos no século XIX, torna-se conhecido (ou admirado) não somente pela eficiência racional de uma engenharia óptica detalhadamente calculada, mas pela capacidade de produzir efeitos visuais, “um instrumento para ver belas imagens” como desejou Brewster, ou, na designação da época, um “brinquedo filosófico”, uma categoria de máquina híbrida que preenche o duplo papel de instrumentos de experimentação científica e dispositivos de sensibilização dos sentidos.

O caleidoscópio foi apenas um deles, entre muitos outros criados ao longo do século – o thaumatrópio (1820 e 1825, por William Fitton), o fenacístoscópio (1829, por Joseph-Antoine Ferdinand Plateau), o zootropo (1834, por William George Horner) e o praxinoscópio (1877, por Émile Reynaud). Estes brinquedos filosóficos (científicos) serviram para compreender novas idéias, teorias e invenções em óptica, física e eletricidade, mas também fenômenos perceptivos, notadamente a percepção visual de movimento e profundidade.



Fig. 2 Praxinoscópio



Fig. 3 Zootropo

O que distinguiu o caleidoscópio de outras tecnologias visuais da época foi a fusão de obras literárias e as habilidades empresariais do próprio Brewster. Além das várias cartas endereçadas ao escritor Walter Scott, Brewster também publicou um prodigioso número de ensaios, resenhas, tratados e obras de divulgação científica para acompanhar e legitimar sua invenção. Seu objetivo era promover um relacionamento mais interativo e criativo do público com novas formas de mediação tecnológica e visual em grandes exposições realizadas de 1851 e 1862.

A aplicação dos princípios da ciência para fins ornamentais e de diversão contribuiu para tornar esses aparelhos amplamente populares, ampliando o interesse do público por seus “efeitos maravilhosos e surpreendentes”¹⁸, como descreveu Baudelaire.

A sensação de “maravilhamento” e surpresa vivenciada pelo poeta francês e certamente por outras inúmeras pessoas, se considerada critério de beleza, já faria triunfar a tese de Brewster. Mas o que está por trás dessa sensação? Ou ainda: o que está por dentro dessa máquina de sensações? Qual o princípio estético da imagem caleidoscópica?

Para investigá-lo, cabe fazer, de início, algumas considerações: em primeiro lugar, a imagem caleidoscópica não pode ser observada separadamente

¹⁸ Charles BAUDELAIRE, “Moralidade do brinquedo”. In: Charles BAUDELAIRE, *Poesia e Prosa*, edição organizada por Ivo Barroso, tradução de Alexei Bueno et alli, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2006, p. 494.

do brinquedo que a produz. Ela é também a engenharia óptica que a apóia. Em segundo lugar, há diversos tipos de caleidoscópios que poderão, mais adiante, explicar o nível discursivo da imagem caleidoscópica. Por ora, vamos eleger aquele em que as peças estão soltas na caixa de fundo, permitindo-nos identificar o estado de composição “final” das imagens. Em terceiro lugar, por sua natureza cambiável e fugaz, a imagem caleidoscópica nos apresenta diversas facetas. Por isso, cabe-nos também uma advertência: a imagem caleidoscópica é cada uma dessas facetas e todas elas ao mesmo tempo, não sendo, por fim, nenhuma delas. Ela é uma figura imaterial, virtual, resultante de uma combinatória de formas e cores, padrões intangíveis, só sendo passível de interpretação ou sentido se observada no fluxo de sua mobilidade contínua e não em sua imobilidade eventual. Caleidoscópica é, antes, a qualidade de estar em movimento, para gerar – evocando as palavras de Brewster – “uma variação sucessiva de cores esplêndidas e formas simétricas... de modo a agradar os olhos”¹⁹.

O impacto de uma só imagem, imóvel, no curso de todas as outras, pode até abrir caminhos para a apreensão estética do olhar, causar – como diria Greimas – uma fratura na cotidianidade por meio do sentido sentido e provocar o “deslumbramento”²⁰, um “novo estado de coisas”²¹, “a esperança de uma total conjunção por advir”²². Mas as imagens caleidoscópicas possuem níveis de atratividade diferentes para cada observador, o que nos leva à segunda observação: a qualidade da apreensão estética dependerá da subjetiva vocação seletiva do olhar ou, talvez, nas palavras de David Hume, da existência de “uma delicadeza da imaginação necessária para que se possa ser sensível àquelas emoções mais sutis”²³. Se há na imagem caleidoscópica algum componente gerador de “um novo estado de coisas”, esse é a capacidade da imagem construir-se diante dos olhos pela ação do movimento. A imagem caleidoscópica deve ser analisada, por isso, como um processo, um percurso de construção que pode, por uma pausa eventual, produzir efeitos de ruptura ou êxtases fortuitos, mas é no encadeamento das rupturas sucessivas que ela demonstra todo o seu esplendor, a

¹⁹ Walter YODER, *Kaleidoscopes – the art of mirrored magic*, Albuquerque, s.ed., 4ª ed, p. 23. Tradução minha.

²⁰ J. Algirdas GREIMAS. *Da imperfeição*, p. 26.

²¹ Idem, idem.

²² Idem, p. 30.

²³ *Apud* Umberto ECO, *História da beleza*, p. 276.

sua competência, a sua capacidade magistral, satírica até, de capturar o olhar, escapando dele.

O escritor alemão Siegfried Kracauer, em seu ensaio *The Mass Ornament*, de 1927, vai notar configurações caleidoscópicas nas coreografias do *Ballets Russes*, de Sergei Diaghlev, considerando-as uma “forma de arte altamente moderna”, como nos conta a professora Helen Groth, da Macquarie University, na Austrália: “o apelo das coreografias inspiradas no brinquedo está em combinar efeitos alternantes e sensuais com o prazer furtivo de olhar um objeto sem consegui-lo alcançar completamente”.²⁴

É, portanto, nesse jogo fugidio e cambiante, mas também nessa aparência de imortalidade, ou seja, em sua condição de objeto não perecível, apesar de efêmero, que parece residir o princípio estético da imagem caleidoscópica. Um princípio, portanto, diretamente associado ao sistema dinâmico da máquina que lhe dá suporte, mas também a uma espécie de magia natural, como acreditava Brewster. A expressão “mágica união das peças”²⁵ utilizada pelo cientista colocou seu invento em uma longa tradição de magia natural. Sua principal habilidade: “enganar os sentidos e esconder as causas dos efeitos produzidos”²⁶, como explica Thomas Hankings.

Os “brinquedos filosóficos” como o caleidoscópio, que surgiram na revolução científica do século XIX, são aparelhos de magia natural que sucederam outros ainda mais antigos como o telescópio e o microscópio. E vão ser sucedidos por outros de igual natureza, como o estereoscópio, o telégrafo e o telefone. Esses instrumentos foram resultados da combinação de várias causas ou propriedades da natureza e que, em geral, não ultrapassam os seus limites. Nada tem a ver com bruxaria ou com os poderes conjurados encontrados da magia negra, mas em propriedades naturais cujo uso pragmático fez surgir uma linhagem de aparelhos “mágicos”.

²⁴ Helen GROTH, “Kaleidoscopic Vision and Literary Invention in an ‘Age of Things’: David Brewster, Don Juan and “A Lady’s Kaleidoscope”, *ELH* - Volume 74, Number 1, Spring 2007, p. 217. Tradução minha.

²⁵ *Apud* Helen GROTH, “Kaleidoscopic Vision and Literary Invention in an ‘Age of Things’: David Brewster, Don Juan and “A Lady’s Kaleidoscope”, *TELH* - Volume 74, Number 1, Spring 2007, p. 222. Tradução minha.

²⁶ Thomas L. HANKINGS e Robert SILVERMAN, *Instruments and the imagination*, Princeton University, 1999, p. 4, versão eletrônica in: <http://books.google.com.br/books>. Tradução minha.

1.1.2 Medidas e variações

Além da mágica intermitência visual, a máquina de Brewster oferece outros meios para a experiência estética. Isoladamente, os padrões resultantes desse jogo, os círculos multicoloridos, se analisados em suas pausas eventuais, revelam idéias de beleza bem mais remotas, as idéias clássicas dos filósofos gregos, idéias de ordem, medida, proporção e correspondência rigorosa entre as partes e que caracterizaram, por exemplo, o pensamento de Pitágoras. Considerada a sede privilegiada das primeiras reflexões articuladas sobre a beleza, a escola de Pitágoras considerava que as coisas – cada objeto, ser ou idéia – manifestam-se de acordo com uma estrutura numérica que lhe é inerente e capaz de revelar as medidas do mundo. Essas idéias surgiram da observação da natureza, da música, da geometria, dos corpos celestes²⁷.

Uma das características da imagem caleidoscópica é a relação entre os ângulos dos espelhos e o número de reflexões que a compõem. “O brilhante círculo de luz é dividido em tantas sessões quanto o número de vezes que o ângulo de reflexão precisa para completar 360°. Se esse ângulo é 18°, por exemplo, o número de sessões será de 20”²⁸, calcula Brewster. O instrumento mais comum é aquele que possui duas lâminas de espelhos (sendo uma terceira vedada), formando um prisma, cujo ângulo interno de 60° divide o círculo em seis partes. O resultado dessa relação matemática de ângulos e reflexões é a formação de um círculo. O círculo, sendo centralmente simétrico em todas as direções, torna-se o sinal supremo de equilíbrio. Embora equilíbrio não seja sinônimo de simetria²⁹, como adverte Rudolf Arnheim, esta é a maneira mais elementar de criar equilíbrio.

Elementar, mas não menor. A simetria das imagens caleidoscópicas é o que para Brewster constitui parte da gratificação do olhar. Talvez porque reflita a

²⁷ Remo BODEI, *As formas da beleza*, tradução Antônio Angonese, Bauru, SP, Edusc, 2005, pp. 24-28

²⁸ Walter YODER, *Kaleidoscopes – the art of mirrored magic*, p. 25. Tradução minha.

²⁹ Segundo Arnheim, o equilíbrio é indispensável para a consideração estética: “Tanto visual como fisicamente, o equilíbrio é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a uma pausa. A energia potencial do sistema, diz o físico, atingiu o mínimo. Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se de um tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’ de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória, e, portanto, inválida. Seus elementos apresentam uma tendência de mudar de lugar ou forma a fim de conseguir um estado que melhor se relacione com a estrutura total. [...] É claro que o equilíbrio não requer simetria. [...] A simetria é a maneira mais elementar de criar equilíbrio.” (Rudolf ARNHEIM, *Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora*, tradução de Ivonne Terezinha de Faria, São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2005, pp. 12-14).

pitagórica concepção racional de que tudo é regulado segundo relações numéricas: medida, ritmo, proporcionalidade sem resíduos entre as partes. Ou talvez porque a simetria, por afirmar o sentido de harmonia, satisfaça de algum modo as expectativas da alma, como acreditava Montesquieu:

É que a simetria poupa-lhe esforços, alivia sua tarefa, por assim dizer divide a obra pela metade. [...] permite ao olho abarcar todo o objeto de uma só vez [...] e a alma, que vê esse todo, não quer nele encontrar partes imperfeitas.³⁰

O filósofo francês afirma, ao mesmo tempo, que a uniformidade prolongada “torna tudo insuportável” e que a facilidade com que a simetria ajusta as funções perceptivas pode, por outro lado, tornar-se enfadonha, se não houver, como compensação, a necessidade de uma variedade, de “mostrar à alma coisas que ela ainda não viu”³¹. No melhor dos casos, na opinião de Montesquieu, “é preciso que uma coisa seja simples o bastante para ser percebida, e variada o suficiente para ser percebida com prazer”³².

Essa foi também a dinâmica proposta por Brewster. O seu “brinquedo-filosófico” foi construído “de maneira a agradar os olhos a partir de uma *variação sucessiva* de formas esplêndidas e *simétricas*”³³, como descreve em seu registro de patente (1817).

Ocorrem, portanto, na composição das imagens caleidoscópicas, dois fenômenos simultâneos: a simetria inalterável do círculo e a composição variável dos fragmentos invariáveis. Enquanto a forma simétrica e circular se conserva, o desenho, a configuração grupal das peças (das mesmas peças) segue transformando-se. O que muda é a aparência da imagem, o seu revestimento. Fazendo um paralelo com a face humana, o que muda é a “expressão” e não a “musculatura”³⁴. A máscara facial é um verdadeiro caleidoscópio, pois é capaz de construir diversas expressões sobre o mesmo número de músculos faciais. Alguns autores chegam a catalogar até cinquenta e cinco músculos, todos ligados a um único nervo facial.

³⁰ Charles de Secondar, Baron de MONTESQUIEU, *O gosto*, tradução e posfácio de Teixeira Coelho, São Paulo, Iluminuras, 2005, p.31.

³¹ Idem, p. 27.

³² Idem, p. 28.

³³ Walter YODER, *Kaleidoscopes – the art of mirrored magic*, p. 23. Tradução minha.

³⁴ Poderíamos dizer que a expressão do rosto humano é um acontecimento caleidoscópico, pois é produzida – muitas vezes involuntariamente - por um processo combinatório, qual seja, o de músculos que se dispõem em pares. Mais de trinta músculos trabalham para produzir as mais diversas “caras”. A expressão facial é assim o desenho cambiável produzido sobre a musculatura facial em resposta aos estímulos físicos, aos estados emocionais e também por força do hábito.

O escritor brasileiro Álvares de Azevedo, em seu romance *Noite na Taverna* (1855), refere-se à juventude como etapa da vida em que as ilusões surgem numa variedade análoga a dos fragmentos que se juntam à roda caleidoscópica:

O que é o homem? É a espuma que ferve hoje na torrente e amanhã desmaia: alguma coisa de louco e movediço como a vaga, de fatal como o sepulcro! O que é a existência? Na mocidade é o *caleidoscópico* das ilusões: vive-se então da seiva do futuro. Depois envelhecemos quando chegamos aos trinta anos e o suor das agonias nos grisalhou os cabelos antes do tempo, e murcharam como nossas faces as nossas esperanças, oscilamos entre o passado visionário, e este amanhã do velho, gelado e ermo — despido como um cadáver que se banha antes de dar a sepultura! Miséria! Loucura!³⁵

1.1.3 A unidade permanente

Em sua invariabilidade, o círculo esconde por trás de sua forma geométrica um forro simbólico, uma simbologia subliminar. Por seu centro único em torno do qual as camadas coloridas se distribuem, estes círculos caleidoscópicos lembram as mandalas tibetanas ou hindus, ou as rosáceas das catedrais góticas, símbolos da iluminação, em que a beleza está associada ao conteúdo espiritual representado por desenhos geométricos dentro daquele espaço circular limitado. Por isso, um círculo mágico, sagrado, que indica um caminho espiritual, o Tao, ou a redenção, a consagração da fé. As mandalas são, por extensão, a expressão visual do retorno à Unidade: tudo que se desenvolve e se move no exterior acaba retornando à eterna quietude que se mantém no centro. A impermanência volta ao estado de permanência, ou ao “real incondicionado” que, segundo os budistas, está por trás de todos os fenômenos impermanentes e relativos. Em resumo, por trás das *variações sucessivas* das formas caleidoscópicas, o círculo mandálico aparece como um princípio oculto da Unidade, aquilo que não deve ser esquecido; ao contrário, deve perenizar-se no sumidouro das efêmeras imagens.

A maior colecionadora de caleidoscópios da atualidade, a estadunidense Cozy Baker, e muitos admiradores da arte caleidoscópica não têm dúvidas de que é possível garantir a conexão simbólica das mandalas no contato visual com os círculos caleidoscópicos. E que podemos tomar esse simbolismo da mandala,

³⁵ Aluísio de AZEVEDO, *Noite na taverna*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988. Versão eletrônica integral em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000023.pdf>, p. 12. Ênfase minha.

verificado também no interior de um brinquedo óptico, como fonte de beleza, da “mais alta beleza infinita”³⁶, como prefere qualificar a colecionadora.

Foi essa, talvez, a sua principal motivação quando organizou, em 1985, a primeira exibição pública de caleidoscópios, numa feira realizada em sua cidade Bethesda, Maryland. O evento despertou um mercado de arte promissor, fazendo colecionadores pagarem fortunas pelo trabalho de artistas que capturam, somente com espelhos e um cilindro, a mágica da luz e da cor. Mas, para Cozy Baker, o renascimento do caleidoscópio, alavancado por seu evento, foi mais do que um retorno do interesse por coisas colecionáveis:

O imaginário do caleidoscópio é uma forma de arte que pode influenciar a maneira de pensar, sentir e reagir. Focando as imagens, você pode cultivar espírito, mente e corpo. Os sentidos florescem e a energia é renovada, conduzindo a uma maior consciência e a uma vida criativa³⁷.

A avaliação de Baker indica a existência de uma vocação meditativa no brinquedo de Brewster que eleva a ação de “ver belas imagens” acima do ato contemplativo, podendo desencadear no espectador sensações e fabulações aleatórias, estimular a atividade da imaginação, evidenciando uma ordem interior favorável ao autoconhecimento. Para o artista estadunidense Dean Kent, a mandala não é somente uma via meditativa que alarga o horizonte da percepção humana, mas também um mecanismo de cura:

O caleidoscópio é um instrumento que gera um número infinito de imagens mandálicas. A mente concentra-se nessas imagens de modo que o olho passa para uma nova fronteira perceptiva. Quanto maior a precisão do instrumento, mais perfeitamente esta realidade se projeta na consciência do espectador. Nessa nova fronteira da mente, encontram-se imagens que expressam a idéia de um refúgio seguro, de integração, de reconciliação interna e inteireza. Assim, o caleidoscópio torna-se significativo como fonte de cura, de auto-integração ritual. O espectador é colocado no centro de uma experiência que demonstra a unidade e a interrelação de todas as formas em um todo orgânico. Na medida em que o espectador mergulha e se identifica com as imagens apresentadas, ele experimenta seus próprios estados interiores por meio do ritmo, da cor e da luz. Os caleidoscópios que estamos fazendo hoje são motivados por uma necessidade interior de criar e refletir o desdobramento de crescimento em nossas próprias vidas.³⁸

³⁶ Cozy BAKER, *Kaleidoscopes – wonders of wonder*, Califórnia, C&T Publishing, 1999, p. 36.

³⁷ Idem, p. 34.

³⁸ Dean KENT, *The kaleidoscope: a synthesis of science and art*, artigo publicado no site da *Kaleidoscope Brewster Society* (www.kaleidoscopebrewstersociety.com), s/d, acesso em 22 de janeiro de 2010. Tradução minha.

O que faz do caleidoscópio um instrumento terapêutico é a sua capacidade para acalmar e estimular ao mesmo tempo, tornando-se um “balanceador perfeito”, como afirma Dr. Clifford Kuhn, um psiquiatra do Departamento de Psiquiatria e Ciências do Comportamento da Universidade de Kentucky, amante do brinquedo. Seus pacientes foram submetidos a sessões de visualização caleidoscópica para auxiliar no combate ao estresse:

Tem sido demonstrado que um hábito regular de silêncio, afastando as responsabilidades usuais para propiciar a reflexão e o relaxamento, repara ou impede os efeitos potencialmente destrutivos do estresse diário. A visualização caleidoscópica é uma atividade de reparação do corpo na medida em que exige imobilidade física e estimula agradáveis sensações visuais. Ao mesmo tempo, tem um efeito benéfico sobre a mente, apresentando uma variedade infinita de formas e combinações de cores que excitam a imaginação e estimulam o intelecto. Caleidoscópios são, igualmente, um bom remédio para o espírito já que refletem o surgimento constante da ordem na desordem e proporcionam uma sensação de participação no processo criativo. Dessa forma, a visualização regular de caleidoscópios poderá ser uma contribuição significativa para a saúde global da pessoa.³⁹

1.1.4 O repentino imprevisto

Outra característica do padrão caleidoscópico que pode nos remeter à idéia do Belo cultuado por Brewster está ancorada não mais nas idéias matemáticas de simetria ou proporção das partes, mas em idéias diametralmente opostas de caos e acidentalidade. Essas marcaram, por exemplo, o pensamento de outro filósofo grego, Heráclito. Para ele, “o mais belo ordenamento do mundo nada mais é do que um montão de refugos amontoados ao acaso”⁴⁰. A máxima de Heráclito reflete também o fenômeno caleidoscópico: mesmo sujeitos a uma mesma regra ordenadora ou, como vimos, aos limites de um molde circular invariável, os fragmentos coloridos, quando acionados pelo movimento giratório do brinquedo, deslocam-se aleatoriamente, gerando imprevisíveis composições de formas e cores. O belo encontra-se no prazer da surpresa. Mais uma vez Montesquieu: “A surpresa é um sentimento que agrada à alma pelo espetáculo e pela imediatez da ação: a alma percebe ou sente algo que não esperava, ou o percebe e sente de um

³⁹ Apud Cozy BAKER, *Meditative and therapeutic values*, artigo publicado no site da *Kaleidoscope Brewster Society* (www.kaleidoscopebrewstersociety.com), s/d, acesso em 22 de janeiro de 2010. Tradução minha.

⁴⁰ Apud Remo BODEI, *As formas da beleza*, p. 41.

modo que não previa”⁴¹. Cozy Baker reforça o argumento: “o caleidoscópio é uma festa-surpresa para os olhos”⁴².

O historiador e poeta brasileiro Câmara Cascudo, sem intenção aparente, parece atribuir certa imprevisibilidade à experiência humana, quando afirma: “à medida que se vai vivendo, o horizonte vai recuando e novas coisas vão surgindo”⁴³. Além da imagem mental que a frase inspira, a máxima de Cascudo poderia celebrar a novidade, a surpresa ou a renovação como valor caleidoscópico.

A imprevisibilidade, responsável por certa euforia visual, é o que vai chamar a atenção de Baudelaire em seus tratados sobre a arte na modernidade. Em seu famoso ensaio *O pintor da vida moderna* (1863), o poeta francês compara a vida da metrópole (a desfrutante Paris), com suas metamorfoses cotidianas, a um imenso caleidoscópio, já que oferece ao homem o máximo de informações:

O apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um *caleidoscópio* dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.⁴⁴

Baudelaire pinta a imagem da modernidade segundo a sensação embriagadora de estar entre a multidão, “viajando através do grande deserto de homens”⁴⁵ e do intenso prazer do “imprevisto que surge”⁴⁶ e do “desconhecido que passa”⁴⁷. A modernidade é o efêmero, o transitório e o contingente.

Se Baudelaire exalta a beleza da imprevisibilidade caleidoscópica na modernidade, Giles Lipovsky tem razões para problematizá-la nos “tempos hipermodernos”. A “hipermodernidade” foi o termo encontrado pelo filósofo francês para referir-se a uma espécie de modernidade dotada de uma ordem

⁴¹ Charles de Secondar, Baron de MONTESQUIEU, *O gosto*, p. 37.

⁴² *Apud* William NOVACK, *Surprise party*, artigo publicado no site da Kaleidoscope Brewster Society (www.kaleidoscopebrewstersociety.com), acesso em setembro de 2007. Tradução minha.

⁴³ *Apud* Diógenes da CUNHA LIMA, *Câmara Cascudo, um brasileiro feliz*, Rio de Janeiro, Lidador, 1998, p. 82

⁴⁴ Charles BAUDELAIRE, “O pintor da vida moderna”, tradução de Suely Cassal. In: Charles BAUDELAIRE, *Poesia e prosa*, volume único, edição organizada por Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995, p. 857.

⁴⁵ Charles BAUDELAIRE, “O pintor da vida moderna”, p. 859.

⁴⁶ Charles BAUDELAIRE, “As multidões, de pequenos poemas em prosa (*O spleen* de Paris)”, tradução de Aurélio Buarque de Holanda. In: Charles BAUDELAIRE, *Poesia e prosa*, p. 289.

⁴⁷ Idem, *Ibidem*.

baseada não mais em contradições, mas em contra-sensos: “os indivíduos hipermodernos são, ao mesmo tempo, mais informados e mais desestruturados, mais adultos e mais instáveis, menos ideológicos e mais tributários da moda, mais abertos e mais influenciáveis, mais críticos e mais superficiais, mais céticos e menos profundos”⁴⁸. A perda de sentido e a complexidade do presente são, para ele, os novos princípios inaugurados por esse caleidoscópio da hipermodernidade:

uma sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade; indiferente como nunca antes se foi aos grandes princípios estruturantes da modernidade, que precisam adaptar-se ao ritmo hipermoderno para não desaparecer [...] ao custo de distúrbios psicossomáticos cada vez mais frequentes, de depressões e estafas flagrantes⁴⁹.

Estamos num “caleidoscópio sem lógica”⁵⁰, parafraseando o verso de Herbert Vianna. A roda colorida não encanta mais, entorpece. E gira sem parar. Talvez o caleidoscópio tenha entrado em disjunção com o seu sentido. Ou a humanidade parou de notá-lo. Tornou-se nada mais que um brinquedo previsível, reflexo desbotado de nossa entediante contemporaneidade. Em que medida, então, podemos falar de um *sentido caleidoscópico* da vida?

A arte e qualquer outro campo da experiência ou do conhecimento humano reconhecem nas entrelinhas do “vivido” a presença de princípios que governam também a dinâmica do caleidoscópio e da imagem que nele se produz. Tudo é movimento, múltiplo e simultâneo. Todas as coisas se transformam, nascem e morrem, renovam-se sob a ação contínua do tempo, até mesmo a rocha mais sólida. Todos os elementos viventes na Natureza estão sujeitos a uma relação de interdependência.

O físico norte-americano David Bohm da Universidade de Londres chegou a afirmar que “somos receptores boiando num mar caleidoscópico de frequência”⁵¹ e aquilo que extraímos deste mar e transformamos em realidade física não é mais do que um canal entre muitos do super holograma que é o Universo. O caleidoscópio surge aqui como sinônimo de conexão, de rede,

⁴⁸ Gilles LIPOVETSKY, *Os tempos hipermodernos*, tradução de Mário Vilela, São Paulo, Barcarolla, 2004, pp. 27-28

⁴⁹ Idem, pp. 26-27

⁵⁰ Verso da música “Caleidoscópio”, de Herbert Vianna, da coletânea *Arquivo*, dos Paralamas do Sucesso, 1990.

⁵¹ *Apud* Michael TALBOT, *The universe as a hologram*, in <http://twm.co.nz/hologram.html>, acesso em 01.11.07. Tradução minha.

muito próximo do que Baudelaire chamou poeticamente de “reservatório de eletricidade”⁵² para designar a vida moderna.

O “caleidoscópio” da vida (física, urbana) parece não ser novidade para aqueles que nele se espelham, pois somos todos mutáveis, contingentes e parte de uma cadeia interminável de vida em contextos sociais, culturais, geográficos, históricos específicos. A roda colorida inventada por Brewster vem, pois, reforçar a metáfora da vida, em sua diversidade e sua alternância. Por vezes, imprevisível, estimulada pelas mudanças; por outras, “hipermoderna”.

A cada mudança operada no mundo, somos jogados contra o espelho, obrigando-nos a reconfigurar nossa experiência de vida. Cabe-nos, nesse caso, reinventar o sentido da roda caleidoscópica da vida a partir de contextos culturais e históricos específicos. Num mundo que se transforma tão rapidamente, os estímulos eventuais, imprevisíveis, acidentais, exigindo novas respostas e novas regras combinatórias, fazem aparecer novos arranjos de significação e novos discursos.

A imagem caleidoscópica, como a imagem do mundo que acabamos de conhecer, manifesta-se, portanto, nessa transformação contínua, como um sistema que remaneja, eventualmente, suas peças, de modo vivente e pulsante, promovendo a alternância de experiências, seja qual for o modo como as peças se agrupam e todas os discursos decorrentes. Qualquer semelhança com o teatro é mais do que mera coincidência.

1.1.5 O aprazível viço da formas

Voltemos mais uma vez à descrição de Brewster. Ele evoca outra palavra para reforçar a idéia de beleza conferida às mandalas mutantes e imprevisíveis de seu caleidoscópio: *esplêndidas*. As formas circulares repletas de cor e luz devem gozar, na sua concepção, de uma qualidade de vibração, luminosidade, presença. Entretanto, o esplendor, que Platão definiu como “o brilho do contato visual imediato”⁵³ e Heidegger como “a clareira que revela a verdade do ente”⁵⁴, encontra em Brewster uma explicação científica: a polarização da luz, processo em que as ondas eletromagnéticas se propagam em uma direção apenas. Isso é conseguido com um dispositivo denominado *polarizador*, um filtro mecânico que

⁵² Charles BAUDELAIRE, “O pintor da vida moderna”, p. 857

⁵³ *Apud* Remo BODEI, *As formas da beleza*, p. 75, nota de rodapé 18.

⁵⁴ *Idem*, p. 79.

só deixa passar as componentes paralelas ao seu eixo ótico dos planos de vibração das ondas incidentes.

A vantagem do polarizador é que ele pode atenuar as componentes de luz excessivas, eliminando reflexos e permitindo maior percepção de cores e maior realce dos contrastes. Muitas lentes polarizadas são utilizadas em óculos para diminuir o cansaço da visão. Na fotografia, o uso de filtros polarizadores pode remover o reflexo ou brilho na água, vidros, plásticos ou superfícies pintadas. No teatro, os filtros ou as chamadas “gelatinas” – lâminas coloridas de acetato – polarizam a luz dos refletores.

Nessa abordagem científica, podemos chamar de esplendor o resultado de um ambiente óptico particular em que a qualidade da luz revela o potencial de beleza das formas, cores e contrastes (Greimas afirma que a luz é “o patamar mais profundo da visualidade”⁵⁵). Mas pode ser interpretado também como um nível de vivacidade da imagem que produz no observador efeitos emocionais prazerosos, o “instante de felicidade”⁵⁶, como chama Cozy Baker.

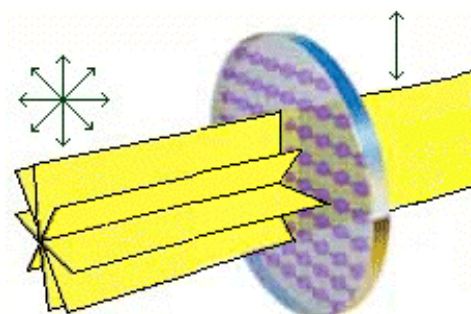
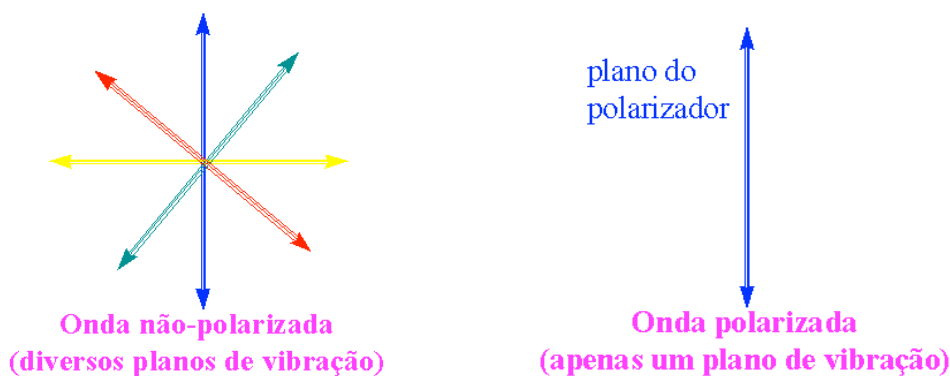


Fig. 4 Processo de polarização da luz

⁵⁵ J. Algirdas GREIMAS. *Da imperfeição*, p. 26

⁵⁶ Cozy BAKER, *Kaleidoscopes - wonders of wonder*, Califórnia, C&T Publishing, 1999, p. 34. Tradução minha.

1.1.6 “Arco-íris celestial”

As propriedades cromáticas dos fragmentos caleidoscópicos, por sua vez, oferecem ao espectador mais um campo de ativação visual. “As cores fornecem uma fonte adicional de contraste entre os objetos, o que aumenta grandemente a sua visibilidade, além de darem uma sensação de solidez ao ambiente visual”⁵⁷ – observa Harvey Schiffman. Essa “eficiente dimensão de discriminação”⁵⁸ – como reforça Arnheim – é um processo perceptivo altamente especializado. O sistema nervoso utiliza canais separados e paralelos para transmitir e processar as informações cromáticas e acromáticas sobre o ambiente visual.

O papel discriminatório da cor, entretanto, não serve somente ao “cérebro fisiológico”, mas também ao “cérebro social”. Muitos estudos revelam o papel significativo da cor em todas as esferas da vida, nas superstições, religiões, filosofias, tradições e até mesmo nas atividades diárias das pessoas. Câmara Cascudo registra em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954):

As cores têm significação religiosa, supersticiosa e convencional. [...] com todas as revoluções históricas, as cores mantêm a linguagem ritualística, significando luto, alegria, honra, tristeza, morte [...]. Ainda hoje as cores são usadas como interpretações de sentimentos individuais. A Igreja Católica fixou nas cores dos parâmetros litúrgicos as expressões da homenagem espiritual de todos os fiéis em cada dia do ano. Branco é pureza, alegria, dedicação aos santos não martirizados, à Virgem Maria. Vermelho é sangue [...]. Roxo, mortificação, tristeza, recolhimento.⁵⁹

Para muitos, a cor tem um amplo poder de excitação sensorial. É o que insinua Kandinsky, o pintor russo: “O olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um *gourmet*, uma iguaria”⁶⁰.

Associada à força de suas cores, a palavra caleidoscópio aparece, por exemplo, no poema satírico *Don Juan* (1819), de Lord Byron: “e assim este arco-íris parecia ter esperado um real *caleidoscópio* celestial”⁶¹. O termo surge em

⁵⁷ Harvey R. SCHIFFMAN, *Sensação e percepção*, tradução de Luis Antônio Fajardo Pontes e Stella Machado, Rio de Janeiro, LTC, 2005, p. 84.

⁵⁸ Rudolf ARNHEIM, *Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora*, p. 321.

⁵⁹ Luis da Câmara CASCUDO, *Dicionário do folclore brasileiro*, 9ª ed., São Paulo, Global, 2000, p. 158.

⁶⁰ Wassily KANDINSKY, *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, tradução de Álvaro Cabral, 2ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 65.

⁶¹ *Apud* Helen GROTH, “Kaleidoscopic vision and literary invention in an ‘Age of Things’: David Brewster, Don Juan and A Lady’s Kaleidoscope”, *ELH* - Volume 74, Number 1, Spring 2007, pp. 217-237. Tradução e ênfase minhas.

meio a uma narração heróica. Depois de ver seus companheiros de naufrágio canibalizados, Don Juan é levado pelos únicos sobreviventes à sua primeira aventura: encontrar um arco-íris no meio de uma tempestade. O caleidoscópio é tomado como arco-íris pela metáfora que surge do contraponto da cor com o cinza pesado da tempestade, a metáfora da vida que, em meio às trevas, é evocada por um desejo inefável. Poderíamos dizer que o caleidoscópio, por suas cores, ocupa aqui – e mais uma vez – a imagem idealizada da felicidade, uma felicidade que insurge contra a escuridão da existência humana.

Talvez seja mesmo essa insurgência o papel da cor na percepção visual. Mesmo para aqueles que enxergam por meio de seu “olho interior”, como relata a cega Helen Keller:

Eu compreendo como o escarlate pode diferir do carmim, porque sei que o cheiro de uma laranja não é o cheiro de uma uva. Eu também posso conceber as tonalidades das cores e adivinhá-las. No cheiro e sabor, existem variedades tão suficientes como fundamentais, o que chamo de máscaras... A força da associação me leva a dizer que o branco é exaltado e puro, o verde é exuberante, vermelho sugere amor ou vergonha ou força. Sem a cor ou o seu equivalente, a vida para mim seria estéril, uma imensa escuridão. Assim, através de uma lei interna de completude meus pensamentos não são autorizados a permanecer incolor. Minha se esforça para separar cores e sons de objetos. Desde cedo comecei a descrever as coisas por suas cores e sons, por meio de sentidos aguçados e um sentimento bom para o significativo. Por isso, costumo pensar em coisas tão coloridas e vibrantes. Em parte, por hábito. Em parte, porque a alma sente. O cérebro com seus cinco sentidos afirma o seu direito de contabilizar o resto, incluindo todos, a unidade do mundo exige que a cor seja mantida, havendo conhecimento dela ou não. Ao invés de estar fechada, eu participo dela, discutindo-a, feliz com a felicidade das pessoas perto de mim que olham para os matizes encantadores do sol ou do arco-íris.⁶²

A insurgência das cores na mente de Helen Keller é uma necessidade quase tátil, um desejo de dar relevo à página cega, de construir o mundo por meio das variedades e das intensidades de que são feitos os sons e as cores. A neurociência acredita haver uma visão inconsciente para as cores na região cega do campo visual:

Seus mecanismos são desconhecidos, mas sua existência não se discute [...]. Ao lado do conhecimento explícito, há lugar para um conhecimento implícito. Este último, revelado pela visão cega, é um olhar não desejado, uma tomada de consciência não intencional do meio ambiente. Esse registro automático corre o

⁶² *Apud* Cozy BAKER, *Color and the rainbow connection*, artigo publicado no site da Kaleidoscope Brewster Society (www.kaleidoscopebrewstersociety.com), s/d, acesso em janeiro de 2010. Tradução minha.

risco, da mesma forma que uma sensação percebida, de entrar nos arquivos da memória e de deixar um rastro ulteriormente recuperável.⁶³

A necessidade da cor para capturar os sinais do mundo abre, assim, uma passagem inegociável para a experiência sensorial e estética a que jamais se pode negar ou subtrair, mesmo na falta da visão.

1.1.7 O vago perfeito

Além das pretensões racionais de Brewster, que descobriu a polarização da luz e explorou a potência da cor, o jogo óptico matematicamente calculado para criar luminosos padrões cambiantes e imprevisíveis torna-se belo, muitas vezes, por suas concessões subjetivas e particulares, pelo movimento emotivo suscitado no espírito do espectador e que alguns teóricos como Montaigne, Tasso e Rousseau chamaram de “um não-sei-o-quê”, e outros, como Pseudo-Longino e Kant, de “sublime”, uma beleza indescritível, uma emanção da arte e da natureza que, na avaliação de Umberto Eco, nos faz “sentir a grandeza de nossa subjetividade” e “se experimenta diretamente, se intui deixando-se penetrar”.⁶⁴

Bob Anderson, autor estadunidense de inúmeras esculturas-caleidoscópio, comenta essa experiência tão vaga quanto espontânea: “O momento mais excitante é quando alguém olha através do caleidoscópio e, imediatamente, um sorriso acende-se em seu rosto. Algo de que todos nós partilhamos e que, por isso, transcende todas as barreiras socioeconômicas e culturais.”⁶⁵ Como marca de satisfação comum a todos nós, em resposta à imagem caleidoscópica, o sorriso é um indicativo de prazer que pode, ao mesmo tempo, demonstrar o largo alcance do efeito encantatório do brinquedo. Os especialistas em reconhecimento de faces diriam que a expressão do sorriso é também a expressão da alegria ou qualquer outra emoção que contenha júbilo. É esse júbilo a verdadeira finalidade para a qual foi arquitetada a imagem caleidoscópica?

Circular, simétrica, fragmentária, aleatória, intermitente, permutável, virtual, imprevisível... tantos atributos performáticos reunidos num só propósito: o “instante de felicidade”, como prefere chamar Cozy Baker? Ou a “nostalgia da perfeição”, como escreveu Greimas?

⁶³ Philippe MEYER, *O olho e o cérebro - biofilosofia da percepção visual*, tradução Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Unesp, 2002, p.77.

⁶⁴ Umberto ECO, *História da beleza*, pp. 278-312.

⁶⁵ *Apud* Cozy BAKER, *Kaleidoscope artistry*, Califórnia, C&T Publishing, 2002, p.122. Tradução minha.

Para o semiótico francês, a experiência estética se dá quando o sujeito, num relâmpago passageiro ou na ruptura da continuidade, percebe a perfeição do objeto e oscila ante a sua condição de ser imperfeito; o deslumbramento que o atinge transforma sua visão, fazendo-o voltar “às imemoráveis nascentes do ser e ver nascer a esperança de uma vida verdadeira, de uma fusão total do sujeito e do objeto”⁶⁶. Como exemplo, cita a sensação ocorrida com o personagem de Michel Tournier no romance *Sexta-feira ou Os limbos do Pacífico* (1974), quando se vê retido pela imagem de uma última gota que, entre tantas outras que escutara romper-se numa bacia, havia “renunciado decididamente a cair”⁶⁷.

Greimas nunca esteve tão perto de Brewster. Com base nessa imagem de uma gota detida no meio do caminho, ele arrisca uma definição de perfeição que nos remete diretamente à própria imagem caleidoscópica:

As coisas, para alcançar a perfeição, efetuam dois tipos de movimentos diametralmente opostos: primeiro, elas se inclinam umas em direção às outras – conforme sua funcionalidade e sua deterioração -, em seguida, elas recaem em “sua essência” e eclodem – elas se erguem em consequência – e é somente então que se põem a existir sem justificativa, na perfeição de sua imobilidade. A tensão, obtida por esse duplo movimento, é o preço do relaxamento definitivo.⁶⁸

A experiência caleidoscópica da “perfeição” por meio do contato visual faz nascer, assim, mais um meio de apreensão estética. A beleza da imagem caleidoscópica nasce não somente das qualidades dinâmicas, plásticas, simbólicas de um ambiente visual matematicamente arquitetado pela geometria óptica, mas também das ressonâncias subjetivas verificadas no observador ou do que talvez possamos chamar de “vago perfeito”.

1.1.8 Princípios caleidoscópicos, em suma

Se podemos falar de um espírito caleidoscópico, ele é a manifestação desse contexto inventivo de intencionalidades, funcionalidades, performatividades e subjetividades que se afirma por meio dos seguintes princípios:

a) uma tríade de conceitos – ver/imagem/belo – verificada em sua origem etimológica e que serve de princípio enunciativo;

⁶⁶ J. Algirdas GREIMAS, *Da imperfeição*, p. 70.

⁶⁷ Idem, p. 23.

⁶⁸ Idem, p. 27.

b) uma engenharia óptica: a reflexibilidade (um sistema de espelhos angulares reflete aquele conjunto de peças), a angularidade (o posicionamento matemático dos espelhos); a luminosidade (a luz polarizada entra na caixa de fundo realçando as cores e os contornos dos fragmentos).

c) uma matriz dinâmica. O aparelhamento óptico não é senão uma competência lateral, embora essencial, para o caleidoscópio fazer surgir as imagens. Somente quando submetida ao movimento é que a imagem caleidoscópica demonstra sua competência transformista. que potencializa, por meio do movimento, as forças do tempo e do espaço, como a mobilidade; a mutabilidade, permutabilidade ou reinteração contínua dos componentes coletivos; a efemeridade ou impermanência; a simultaneidade; a imprevisibilidade; o advir;

d) uma confluência de formantes plásticos – eidéticos, cromáticos, topológicos, lumínicos, rítmicos – que fazem florescer as marcas materiais do discurso estético;

e) uma simbologia subliminar – a da mandala –, que atravessa o ato contemplativo e estimula a conexão com o mundo anímico, a meditação, a reflexão, a imaginação, o autoconhecimento, a sublimação e até ações curativas.

f) uma fenomenologia “estereoscópica” que opera em duas dimensões simultâneas e opostas: a primeira, delas, como vimos, é *presença/ausência* ou *permanência/impermanência*. Trata-se da aparição efêmera de uma roda colorida e simétrica, no escuro de um tubo, vista pelo olho por um pequeno orifício. Vai e volta o tempo todo, com aparência renovada. Está ali, mas prestes a partir. Desfaz-se e refaz-se com variadas configurações, é ela mesma e todas as outras que a sucedem. É singular e plural, nunca igual a si mesma (*unicidade/multiplicidade; singularidade/pluralidade*). É, ao mesmo tempo, o seu estado imóvel e sua natureza mutante (*imobilismo/movimento*). A imagem caleidoscópica é uma imagem inteira composta de pequenos fragmentos (*integridade/fragmentação*). Ou ainda: é composta de “partes” invariáveis de um “todo” variável (*parcialidade/totalidade; invariabilidade/variabilidade*). Por fim, a imagem caleidoscópica é o resultado de uma combinação aleatória, mas também a composição exata dessas peças graças a um sistema reflexivo de espelhos matematicamente calculado (*aleatoriedade/precisão; caos/ordem*). Ordem e caos, simetria e variedade, repouso e ritmo compõem dualidades simultâneas que fazem

da beleza, neste caso, o extrato prazeroso de sensações paradoxais. Essas oposições, mais do que diferenças, são metades, forças complementares de um mesmo propósito encantatório. Sendo complementares, cada um desses elementos carrega uma qualidade positiva. A presença, por exemplo, é a manifestação visível da imagem em sua construção, enquanto a ausência, ao contrário do que possa parecer, não é a instauração do vazio ou a negação da presença, mas o intervalo conector, o percurso de transição, a liga sintagmática do efeito caleidoscópico. Da mesma forma, a ordem não é o apaziguamento das tensões, mas o respiradouro de todo o movimento caótico das peças. A efemeridade das configurações caleidoscópicas, por sua vez, tampouco faz sucumbir o olhar. Pelo contrário, ela é a sua força indutora. Força que, por efeito das sucessivas variações de formas, é capaz de gerar no observador um circuito de interesse e percepção. A beleza, o arrebatamento, o encantamento e outras possíveis sensações – como a repulsa e o estranhamento – que se desprendem da roda caleidoscópica preenchem os intervalos deixados por toda e cada imagem que se foi (*efemeridade/perenidade*).

Trata-se o caleidoscópio de um aparelho que propõe belas imagens para a visão, mas um projeto estético auxiliado pela ciência e animado pelo espírito lúdico, filosófico e artístico. Ver belas imagens é apenas o resultado da brincadeira, da ciranda compartilhada pela ciência, pela filosofia e pela arte. Assim, o conceito de caleidoscópio alarga-se além de sua definição utilitária. O caleidoscópio não é só uma ferramenta do belo, mas um conjunto de visões, uma cosmovisão. Nesse caso, características que seriam inicialmente da imagem caleidoscópica (a fugacidade, a imprevisibilidade, a mutabilidade e a vivacidade, por exemplo), tornam-se virtudes reconhecidas no mundo e no próprio observador como indivíduo.

As qualidades dinâmicas do aparelho – a alternância das formas e das cores, a intermitência do jogo visual, a natureza fragmentária da imagem, sua efemeridade, o jogo combinatório, aleatório e preciso das peças na composição da imagem, a multiplicidade de esforços, caminhos e destinos das peças nessa composição, a infinidade de combinações, a atividade da visão e da fabulação – compõem, em conjunto, aquilo que Brewster sintetizou em apenas três palavras: instrumento para ver *belas* (entre aspas se quisermos) imagens.

1.2. O espírito caleidoscópico das artes. E do teatro, em particular.

Se escritores como Baudelaire, Lord Byron e Álvares de Azevedo se apropriaram semanticamente da palavra caleidoscópico para extrair significados e ilustrar suas divagações poéticas, alguns artistas, em gerações seguintes, vão aproveitar os padrões caleidoscópicos em seus respectivos campos profissionais, como por exemplo a dança (as coreografias dos *Ballets Russes* ou dos musicais de Hollywood produzidos na década de 30, como *Rua 42*, de Dick Powell e Ruby Keeler), a moda (ver o trabalho do estilista brasileiro Gustavo Silvestre), a publicidade (sobretudo a institucional, como por exemplo a do programa de gestão da Câmara dos Deputados, as campanhas de promoção da ex-BrasilTelecom e da Caixa Econômica Federal e, mais recentemente, do Instituto de Educação Superior de Brasília – IESB, para citar exemplos locais), a arquitetura (os caleidoscópios gigantes instalados em parques temáticos como a Disney Market Place, em Orlando, EUA, ou a Feira Mundial de Aichi, realizada no Japão em 2005), as artes visuais e digitais (as mandalas vastamente exploradas por inúmeros pintores e os fractais produzidos por sistemas matemáticos desenvolvidos por computador).

Os círculos caleidoscópicos aparecem, nesses casos, estampados em roupas ou reproduzidos em pinturas, *screens*, coreografias, telas de TV e cinema, ou como projeto arquitetônico, segundo concepções estilísticas variadas. Em que pese o esforço criativo desses profissionais de resgatar, em forma de homenagem, os desenhos simétricos multicoloridos inventados por Brewster, o espírito caleidoscópico de que tratamos aqui manifesta-se sem preocupação mimética, ou seja, sem empenhar-se em reproduzir, copiando ou criando, desenhos caleidoscópicos; ele se manifesta não em forma de aparência ou semelhança, mas em forma de presença, de pensamento ou lógica interna fundada em princípios próprios.

É por essa perspectiva que buscaremos encontrar o espírito caleidoscópico do teatro, cujos princípios podem ser utilizados com finalidades estéticas bem particulares, como veremos depois.

Inicialmente, vejamos como isso se dá em outras artes. Na literatura, por exemplo, alguns desses princípios foram evocados por Ítalo Calvino. Em seu livro *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1988), ele exalta a leveza, a rapidez, a

exatidão, a visibilidade e a multiplicidade – princípios pertencentes igualmente ao universo dinâmico/semântico do caleidoscópio – como virtudes capazes de suplantar o colapso da linguagem no mundo contemporâneo. Para ele, estas cinco qualidades fornecem consistência (a sexta qualidade) à obra literária, por isso devem ser cultivadas pela escritura, fazendo supor a construção de uma narrativa literária a partir de uma lógica caleidoscópica.

Outro exemplo pode ser encontrado internamente na estrutura narrativa dos contos tradicionais russos. Estudados pelo estruturalista Vladimir Propp e, mais tarde, por Greimas e outros estudiosos, esses contos têm-se caracterizado, a exemplo das configurações caleidoscópicas, como “partes” invariáveis de um “todo” variável, analisa o professor Robert A. Georges, da Universidade da Califórnia. Ou seja: em que pese o resultado infinito das combinações, as peças que compõem o todo são finitas, os mesmos componentes são perceptíveis em diversas figurações. Assim, os contos tradicionais, mesmo que se diferenciem no discurso, trabalham sobre o mesmo tecido narrativo, não dispendo senão de um repertório limitado de “peças” – temas, incidentes, adornos, etc. – que será usado de modo particular e diferenciado por cada autor/enunciador: “Como o indivíduo que segura, gira, sacode e golpeia ligeiramente um caleidoscópio, um narrador pode manipular e reconfigurar os componentes de sua narrativa, mas sempre dentro de limites”.⁶⁹

O mesmo ocorre com a música, talvez a manifestação artística caleidoscópica por excelência. Os componentes finitos (as notas musicais) são capazes de arranjos infinitos (a composição musical). A analogia é citada pelo próprio Brewster no registro de patente de seu invento: “o caleidoscópio se propõe a divertir o olho pela criação e exibição de bonitas formas da mesma maneira que a música delicia o ouvido pela combinação dos sons”.⁷⁰

Essa dinâmica interna encontrada na literatura ou na música tem um correspondente nas artes plásticas, a *bricolage*, trabalho manual que se caracteriza pela utilização de materiais fragmentários já elaborados, podendo ser compostos de forma heteróclita, mas dentro de um repertório limitado. O conceito surgiu nos Estados Unidos, na década de 1950, quando o encarecimento da mão-de-obra

⁶⁹ Robert A. GEORGES. “The kaleidoscopic model of narrating – a characterization and a critique”, Universidade da Califórnia, *The journal of american folklore*, Vol. 92, No. 364. (April-Jun, 1979), p. 167. Tradução minha.

⁷⁰ Walter YODER, *Kaleidoscopes – the art of mirrored magic*, p. 27. Tradução minha.

motivou, no meio empresarial, alternativas de manufatura baseadas no ‘*do it yourself*’ (faça você mesmo), permitindo ao consumidor montar seu próprio produto a partir de manuais explicativos.

O trabalho do *bricoleur* – definir um conjunto a ser realizado pela disposição interna das partes que compõem o conjunto instrumental – é citado, por exemplo, pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss, para explicar o modo pelo qual o pensamento mítico ou mitopoético se expressa:

Ele não pode fazer qualquer coisa, ele também deverá começar inventariando um conjunto predeterminado de conhecimentos teóricos e práticos e de meios técnicos que limitam as soluções possíveis. [...] Mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílio e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado.⁷¹

A descrição de Lévi-Strauss espelha, pois, um comportamento intelectual caleidoscópico, até fazendo crer que existe por trás dele um “pensamento mítico” ou “selvagem”.

Também a chamada *assemblage* – termo francês que quer dizer união, montagem, reunião de coisas – reflete igualmente a intenção caleidoscópica: reunir objetos díspares para produzir um novo conjunto, no interior do qual esses objetos, mesmo justapostos, podem ser identificados como peças isoladas. A *action painting* idealizada por Jackson Pollock, por sua vez, imita o caleidoscópio em pelo menos um princípio, o da aleatoriedade. Trata-se de uma pintura instantânea, fruto de uma relação corporal do artista com a pintura, nascida da liberdade de improvisação, do gesto espontâneo, da expressão de uma personalidade individual. Pollock fez com o seu *corpo-em-ação*, diante da tela deitada sobre o solo, o que faz o *caleidoscópio-em-ação*: espalhou aleatoriamente seu material num movimento caótico, se não para imprimir simetria, para ordená-lo harmoniosamente num esforço artístico intuitivo.

O Expressionismo vai produzir, no campo da dança, experimentações que evidenciam na cena a inspiração caleidoscópica, como o *Balé Triádico* (1922), de

⁷¹ Claude LÉVI-STRAUSS. *O pensamento selvagem*, tradução de Tânia Pellegrini, Campinas, SP, Papirus, 2008, pp 34-35.

Oskar Schlemmer, integrante da Escola Bauhaus⁷², na Alemanha: “Nesse balé, sua concepção matemática do movimento estava presente na gestualidade e no figurino, formando uma trilogia geométrica, em que a composição em movimento das formas, cores, luzes, objetos e figurinos transmutavam-se em corpos dançantes de formas harmônicas e ordenadas, bem ao estilo apolíneo futurista”⁷³, explica a dançarina e professora Doutora Soraia Maria Silva, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A criação de Schlemmer tem inspiração declarada no brinquedo de Brewster:

O palco, como lugar de acontecimentos temporais, oferece o movimento da forma e da cor, inicialmente na sua manifestação primária, como formas individuais em movimento, coloridas ou não, lineares, em superfícies ou plásticas. Ao mesmo tempo, o próprio espaço estaria em movimento devido às construções arquitetônicas transformáveis. Um tal *jogo caleidoscópico* – variável até o infinito, ordenado em uma evolução, obedecendo a leis pré-estabelecidas – construiria, em teoria, o palco da apresentação absoluta. O homem, que tem uma alma, seria excluído do campo visual deste organismo mecânico. Ele permaneceria nos comandos centrais tal como um maquinista perfeito, de onde ele regeria o espetáculo feérico para os olhos.⁷⁴

Em suma, o efeito combinatório das peças geométricas, no *Balé Triádico*, serve a um repertório de formas e movimentos que, a exemplo do caleidoscópico, provocam inusitadas composições.



Fig. 5 Balé Triádico, 1922.

⁷² A concepção da Bauhaus, instituição de ensino das artes inaugurada em 1919 em Weimar, já traduzia, em boa parte, o espírito caleidoscópico por meio da multiplicidade: congregar num mesmo espaço diversos segmentos artísticos ou, nas palavras de seu criador, Walter Gropius, criar “uma comunidade de todas as formas de trabalho criativo, e, em sua lógica, interdependência de um para com o outro no mundo moderno”. (in: Walter GROPIUS, *Bauhaus: novarquitectura*, São Paulo, Perspectiva, 2004, p.32)

⁷³ Soraia M. SILVA, “O expressionismo e a dança”, in: J. GUINSBURG, *O Expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, p.292.

⁷⁴ *Apud* Evelyn F. W. LIMA, “Concepções espaciais: o teatro e a Bauhaus”. in: *O Percevejo*, revista de teatro, crítica e estética da UNIRIO, Ano 7, nº 7, 1999, p. 53. Ênfases minhas.

No teatro, o espírito caleidoscópico pode ser identificado desde suas bases semiológicas. De acordo com Roland Barthes, por exemplo, o teatro é

uma espécie de máquina cibernética. Em repouso esconde-se por detrás de um reposteiro, mas assim que fica a descoberto começa a enviar-nos mensagens. Estas mensagens têm de característico o fato de serem simultâneas e, todavia, terem diferentes ritmos; em determinada altura do espetáculo recebemos ao mesmo tempo seis ou sete informações (provenientes do cenário, da indumentária, da iluminação, da colocação dos atores, dos seus gestos, mímica, falas), mas algumas permanecem (como acontece com o cenário) enquanto outras se vão modificando (as palavras, os gestos); estamos, portanto, perante uma verdadeira polifonia informativa e é isto que constitui a teatralidade: uma densidade de signos.⁷⁵

A semióloga Anne Ubersfeld, por sua vez, fala de um “empilhamento vertical” dos signos simultâneos na representação (signos verbais, gestuais, auditivos, etc.) ou de um “caráter tabular” do texto de teatro (nos três níveis – verbal, não-verbal e representação) que favorece um jogo maleável nos eixos paradigmático (das substituições de um signo por outro) e sintagmático (das combinações dos signos entre si): “Daí a possibilidade, para o teatro, de dizer muitas coisas ao mesmo tempo, de construir várias narrativas simultâneas ou entrelaçadas”.⁷⁶

A metáfora de Barthes para o teatro – *uma máquina cibernética* – e a análise de Ubersfeld traduzem boa parte do espírito caleidoscópico. O ritmo, a simultaneidade, a multiplicidade, a divisibilidade, o entrelaçamento, a inconstância de que se nutre o fenômeno polifônico são, ao mesmo tempo, princípios da teatralidade e do caleidoscópio, ou da imagem a que ambos se propõem.

É Etienne Souriau, antes mesmo de Barthes e Ubersfeld, quem aponta a “sucessão caleidoscópica” como um dos principais recursos artísticos da invenção dramática:

Qualquer que seja o interesse despertado pelo universo teatral que nos é proposto – personagens, caracteres, ambiente, estrutura de conjunto, atmosfera moral, psicológica social – só haverá peça, se, uma vez colocados esses elementos (particularmente o grupo de personagens), chegar a estabelecer-se entre eles uma

⁷⁵ Apud Gilles GIRARD e Real OUELLET – *O universo do teatro*. Coimbra, Livraria Almedina, 1980, p. 25. Tradução minha.

⁷⁶ Anne UBERSFELD, *Para ler o teatro*, Tradução José Simões, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 13.

ação, e se esta ação, fio condutor que os leva desde que a cortina se abre até o desenlace, não se contentar em conduzir paralelamente os destinos dos personagens, mas sim escorá-los, por assim dizer, uns nos outros; colocá-los, em certos momentos exclusivos, intensos, patéticos, naqueles dispositivos ao mesmo tempo arquitetônicos e dinâmicos que constituem as situações; e fazer da apresentação intensa, brilhante, e da *sucessão caleidoscópica* dessas situações um dos recursos artísticos essenciais da obra.⁷⁷

Souriau reconhece um espírito caleidoscópico nesse sistema de forças internas, de ações e situações dramáticas combinadas e sucessivas. Seu estudo vai além quando defende a necessidade de se buscar nas combinações dos elementos dramáticos as razões das propriedades estéticas. Também entende que é preciso observar como as situações, pelo encadeamento e por modificações, fazem caminhar a ação teatral. Assim, atribui ao teatro um modelo de desempenho que revela suas aspirações espetaculares, acercando-se do caleidoscópico como um modelo de desempenho igualmente dinâmico.

Por enquanto, podemos aproximar o teatro do aparelho “polifônico” de Brewster e reconhecer seu espírito caleidoscópico por meio dos “dados” de identificação que até aqui inventariamos – a simultaneidade, a multiplicidade, o entrelaçamento, a inconstância, a sucessibilidade – e outros ainda como a exatidão ou o sistema matemático que as medidas, ângulos, reflexos e luzes emprestam à precisão das formas. A exatidão constitui, para muitos, um princípio de operação cênica.

Quando Gordon Craig, por exemplo, pediu a um de seus atores para escolher os mais “belos” gestos entre uma dezena deles, precisou explicar:

Não estou utilizando a expressão “de efeito”, mas a palavra “belo”, como fazem os artistas e não como é de uso comum entre a gente de teatro. Não esperarás seguramente que te explique tudo o que para o artista quer dizer a palavra belo, tal expressão indica o que tem máximo equilíbrio, é *mais justo* e soa de maneira completa e perfeita.⁷⁸

O gesto “belo”, no teatro de Craig, parece ter a mesma ambição que o caleidoscópico: atingir o equilíbrio de suas formas. Aqui, entretanto, é preciso considerar que o caleidoscópico e o teatro têm meios distintos para atingir o equilíbrio. O primeiro, pela simetria; o segundo, por um sentido de distribuição

⁷⁷ Etienne SOURIAU. *As duzentas mil situações dramáticas*, Tradução Maria Lucia Pereira, São Paulo, Ática, 1993, p.28. Ênfases minhas.

⁷⁸ E. Gordon CRAIG, *El arte del teatro*, tradução de M. Margherita Pavía, México, Editorial Gaceta, 1987, pp. 92-93. Tradução minha. Ênfases do autor.

harmônica das partes (quase sempre assimétrica), aplicado no conjunto anatômico do ator ou no conjunto dos elementos da cena.

Na sua busca pelo “belo”, Craig reconhece os limites de instrumentalização para alcançá-lo, mas acredita que por meio do movimento – “essa estupenda e ilimitada coisa que tem sua morada no espaço”⁷⁹ – é possível encontrar a base da “nova arte”: “o perfeito equilíbrio”.⁸⁰

Jacques Lecoq, que treinou gerações de atores com base em sua visão geométrica do corpo e do espaço, dizia que a meta do ator é “alcançar a plenitude do movimento certo”⁸¹. Só lhe interessava o que é exato: uma dimensão artística, uma emoção, um ângulo, uma relação de cor:

Tudo isso existe em cada obra que perdura, independentemente de sua dimensão histórica. Cada um pode senti-lo e o público sabe perfeitamente quando algo é exato. Se o público não sabe o porquê, nós, sim, devemos sabê-lo já que somos, ademais, especialistas.⁸²

Nesse caso, arriscamos dizer que a exatidão corresponde à necessidade matemática do ator de organizar seus movimentos, suas peças anatômicas, na construção de formas significativas. Mas a exatidão corresponde também à necessidade da encenação de organizar os recursos tridimensionais da cena (formas, volumes, cores, luminosidades, texturas, ângulos), para que estes desempenhem igualmente um papel compositivo importante. Além das medidas espaciais e geométricas, não podemos esquecer ainda as medidas energéticas, vibratórias, rítmicas que podem, em sua exatidão, ampliar a presença de tudo que é posto em cena. Comparada à luz polarizada do caleidoscópio, a exatidão pode ser entendida no teatro como o fenômeno que direciona as paralelas das ocorrências cênicas para um desfecho sensível ou inteligível.

Como mencionado na introdução deste estudo, o teatro é aqui entendido como um jogo de intenções objetivas, criado para o ver, o ouvir, o sentir e o pensar. É compreensível, portanto, que o sentido de exatidão venha operar em favor disso. O que cabe ressaltar é que esse processo de polarização/exatidão das intenções teatrais, ao contrário do caleidoscópio, não se realiza em plano

⁷⁹ E. Gordon CRAIG, *El arte del teatro*, p 105. Tradução minha.

⁸⁰ Idem, p. 103. Tradução minha.

⁸¹ Jacques LECOQ, *El cuerpo poético*, tradução para o espanhol de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona, Alba Editorial, 1997, p.39. Tradução minha.

⁸² Idem, idem.

científico, mas em plano intuitivo, sendo o polarizador essa inteligência capaz de “perceber o que é exato” até mesmo nas sutilezas poéticas a que se presta o teatro. Esse deve ser também um esforço ou um valor a ser cultuado pela literatura, na opinião de Ítalo Calvino. A exatidão é apontada por ele como uma arma contra a “epidemia pestilenta que parece ter atingido o uso da palavra”⁸³. Essa “peste da linguagem”⁸⁴ ou esse “flagelo lingüístico”⁸⁵ consiste numa

perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias.⁸⁶

Podemos dizer que a exatidão funciona igualmente, na literatura, como força polarizadora que garante um direcionamento, o caminho para a centelha crepitante, em substituição às fórmulas genéricas, os diluentes da atenção. Segundo Calvino, a exatidão se manifesta de três modos: “como um projeto de obra bem definido e calculado; como evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; e como linguagem lexicamente mais precisa, com capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.”⁸⁷

No teatro, esse sentido matemático, por exemplo, foi evocado por Sergei Eisenstein, em suas montagens na década de 1920, para fazer atingir as emoções do espectador. Para isso, Eisenstein optou por encenações compostas de “atrações”, ou seja,

efeitos variados que determinam a progressão do espetáculo e acarretam a justaposição de seqüências de formas e conteúdos diferentes: a uma cena de paródia literária sucede um curta metragem, depois uma cena de *music-hall* e, enfim, números de *clowns*, fazendo alternar as emoções do espectador entre a curiosidade, o temor e o riso.⁸⁸

Na definição de Eisenstein, “atração” é “qualquer aspecto agressivo do teatro ou qualquer elemento dele que submeta o espectador a uma ação sensorial

⁸³ Ítalo CALVINO, *Seis propostas para o próximo milênio*, tradução de Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 72

⁸⁴ Idem, *ibidem*.

⁸⁵ Idem, *ibidem*.

⁸⁶ Idem, *ibidem*.

⁸⁷ Idem, pp. 71-72

⁸⁸ Christine HAMON, “Le montage dans les premières réalisations d’Eisenstein au théâtre”, In: *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, coleção Théâtre Années Vingt, Lausanne, La Cite-L’Age d’Homme, 1978, p. 151. Tradução minha.

ou psicológica verificada por meio da experiência e matematicamente calculada”⁸⁹. Esses choques emocionais teriam o objetivo de despertar o interesse do espectador, guiá-lo na direção necessária, capacitando-o a “perceber o lado ideológico do espetáculo mostrado”⁹⁰.

Outra aproximação possível entre o teatro e o caleidoscópico tem a ver com o espírito de investigação que os projeta igualmente para o terreno científico. Se Brewster exalta as qualidades empíricas de seu invento, como a polarização da luz, Artaud, em seus postulados sobre o teatro, aponta a organicidade como a base científica da emoção e a partir da qual o ator deve buscar atingir o espectador. A poesia teatral deveria ser apoiada nessa “espécie preciosa de ciência”⁹¹, para ele tão afastada, em seu tempo, dos esforços do palco.

Cabe ressaltar também o sentido empírico da antropologia teatral desenvolvido por Eugenio Barba para entender os níveis de organização do comportamento cênico, sobretudo o comportamento pré-expressivo do ator. Ele entende que é possível uma pesquisa do tipo científico “que se proponha a descobrir os princípios transculturais que constroem sobre *plano operativo* a base do comportamento cênico”⁹². Nega, contudo, “qualquer conhecimento objetivo que oriente a ação e construa a mecânica do *bios* cênico do ator”⁹³. Se há, na arte teatral, algum componente científico, ele o chama de “herança: a ciência oculta que pesca seus herdeiros”⁹⁴.

O espírito caleidoscópico pode ser encontrado ainda na vocação lúdica do teatro, em sua condição de jogo, essa “situação de entrelugar, nem no sonho nem na realidade, mas numa zona intermediária, que autoriza a multiplicação das tentativas com menores riscos [...], o prazer de inventar, a tomada de consciência da espessura sensual de um momento fugaz”⁹⁵, como afirma Jean-Pierre Ryngaert.

Ao depositar suas aspirações “científicas” sobre o tablado, segundo uma ludicidade inerente, visando a sensibilização dos sentidos, o teatro afirma-se assim e mais uma vez como um fenômeno caleidoscópico.

⁸⁹ Apud Christine HAMON, “Le montage dans les premieres realisations d’Eisenstein au théâtre”, p. 152.

⁹⁰ Idem, *ibidem*.

⁹¹ Antonin ARTAUD, *O teatro e seu duplo*, tradução de Teixeira Coelho, São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 172.

⁹² Eugenio BARBA, *A canoa de papel – tratado de antropologia teatral*, p. 71. Ênfases originais.

⁹³ Idem, p. 64. Ênfases originais.

⁹⁴ Eugenio BARBA, *A canoa de papel – tratado de antropologia teatral*, p. 62.

⁹⁵ Jean-Pierre RYNGAERT, *Jogar, representar*, tradução de Cássia Raquel da Silveira, São Paulo, Cosac Naify, 2009, pp. 24-25.

1.3. O espírito estético-caleidoscópico no teatro

Outros dados de identificação do espírito caleidoscópico no teatro podem ser observados em sua dimensão estética. Falávamos, na introdução, do maior aproveitamento da tridimensionalidade do espaço cênico que tem caracterizado algumas experiências teatrais contemporâneas. A necessidade de consistência ou contundência de algumas formas teatrais tem sido, em muitos casos, também a necessidade de uma espetacularidade complementar, de uma configuração cênica especial, uma “teatralização do teatro”⁹⁶, como designou Georg Fuchs, o diretor do Teatro de Arte de Munique, já nos primórdios do século XX.

Esse desejo de assumir e explorar os recursos da teatralidade como um jogo caleidoscópico foi cultivado intensamente pelos simbolistas, movendo os principais centros do teatro europeu da época, como Appia na Suíça, Craig em Londres, Behrens e Max Reinhardt na Alemanha, Meyerhold em Moscou.

Um pouco antes, na segunda metade do século XIX, as teorias de Richard Wagner, na Alemanha, já evidenciavam uma tentativa de reforma cênica do teatro segundo uma concepção caleidoscópica. Em textos publicados na década de 1950, Wagner defendeu um drama fundamentado na cooperação entre as artes – música, arquitetura, mímica, pintura – com o fim de oferecer ao homem a imagem do mundo, a chamada “obra de arte total” ou “obra de arte coletiva”, noções contidas na idéia central de uma “obra de arte do futuro” que produziu ecos posteriores na obra de Adolphe Appia e, em menor grau, em Gordon Craig. Wagner acreditava que o homem como artista pode ser totalmente satisfeito somente na união de todas as variedades de arte, ou seja, numa caleidoscópica combinação de habilidades artísticas:

Bailarino, músico e artista [plástico], ele não é mais que uma e a mesma coisa, e nada mais do que um homem artista que representa, que se comunica, de acordo com a soma de todas as suas faculdades, com a mais alta faculdade da imaginação.⁹⁷

⁹⁶ *Apud* Eugenia VASQUES, A Crise Realista: A desmaterialização do teatro e a responsabilização do espectador. Um século à procura da abstracção, da imaterialidade e do espectador responsável, *In: Revista Triplov* nº 5, abril de 2009, em www.triplov.com, acesso em 24 de fevereiro de 2010.

⁹⁷ *Apud* Monique BORIE et ali, *Estética teatral – textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 343. Ênfases originais. Fonte dos autores: Richard WAGNER, *Oeuvres en prose III*, tradução de J.G. Prodhomme e Dr. Phil F. Holl, Paris, Delagrave, 1907. *L’Oeuvre d’art de l’avenir*, pp. 224-227.

Esse esforço caleidoscópico de juntar as artes num mesmo espírito artístico foi também empreendido mais tarde. A Bauhaus, que inspirou Schlemmer a criar, na década de 1920, o caleidoscópico *Balé Triádico*, foi também inspirada pelas idéias não menos caleidoscópicas de Adolphe Appia e Gordon Craig. Na Europa, ambos defendiam o encontro entre o Espaço e o Tempo por meio do movimento. Para Appia, que produziu esboços de encenação para Wagner, uma variedade infinita de qualidades espaciais e temporais poderiam ser combinadas em proporções cambiáveis, ao sabor da encenação:

No espaço, a duração se expressará por uma sucessão de formas, ou seja pelo movimento. No tempo, o espaço se expressará por uma sucessão de palavras e de sons, ou seja, por durações diversas que ditam a extensão do movimento. O *movimento*, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliador que regulará a união das nossas diversas formas de arte para as fazer convergir, simultaneamente, sobre um dado ponto, sobre a arte dramática; e, como ele se anuncia único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras, para os fins de uma harmonia que elas só por si teriam procurado em vão.⁹⁸

Craig, por sua vez, queria que a fluidez de formas e volumes, favorecida pela utilização da luz, revelasse “os pensamentos silenciosamente, por meio dos movimentos, através de uma sucessão de imagens”⁹⁹. Sua visão do “teatro do futuro” é também uma visão do movimento atômico e molecular:

O lugar está sem forma – um imenso quadrado no espaço vazio está diante de nós – tudo ainda é nada – nenhum som é ouvido – nenhum movimento é visto. Nada está diante de nós. E desse nada virá a vida. De repente, do centro desse vácuo, um único átomo se agita. Ele se levanta, ascende como o despertar de um pensamento em um sonho. Nenhuma luz é lançada em volta dele, nenhum ângulo, nenhuma sombra é visível, somente a lenta e inexorável ascensão de uma forma simples. Imediatamente depois, surge ao lado dele um segundo e um terceiro átomo. Estes ganham espaço enquanto o primeiro átomo parece desaparecer – um quarto, um quinto, um sexto e um sétimo... lentamente formas continuam a se levantar em números infinitos.¹⁰⁰

A descrição de Craig – um espaço vazio animado por infinitas possibilidades de ocupação – pode nos remeter tanto ao teatro quanto ao caleidoscópico. Se a luz é um recurso para a construção de certa mística simbolista,

⁹⁸ Adolphe APPIA, *La música y la puesta en escena, La obra de arte viviente*, Asociación de Directores de Escena de España, Série Teoría y práctica del teatro, nº 14, tradução de Nathalie Cañizares Bundorf, Madrid, 2000, p. 332. Tradução minha. Ênfase do autor.

⁹⁹ Edward Gordon CRAIG, *El Arte del Teatro*, p.171. Tradução minha.

¹⁰⁰ James ROOSE-EVANS, *Experimental Theatre, from Stanislavsky to Peter Brook*, Londres, Routledge, 1989, p. 40. Tradução minha.

os cenários criados por sua visão de arquiteto tornam-se uma imensa fonte de impacto visual, capaz de revelar efeitos inusitados aos olhos da platéia. Craig utilizava biombos (*screens*) que se moviam sob as luzes coloridas, assumindo novas formas e volumes. Assim criava e recriava o espaço do espetáculo, reinventava os ambientes cenográficos, convertendo objetos em símbolos. Luz, cor, forma e movimento – elementos que pertencem igualmente ao domínio do caleidoscópio – são combinados no espaço cênico.

Coisa bem curiosa é que o surgimento dessas experiências cênicas “caleidoscópicas” de Schlemmer, Craig e outros antes deles – assim como o brinquedo inventado por Brewster – tem a ver com descobertas científicas no campo da luz. No caso do teatro, foi a descoberta dos recursos da iluminação elétrica (década de 1870) a ferramenta técnica que parece ter despertado o espírito caleidoscópico da cena, dos simbolistas às gerações seguintes, como comenta Jean-Jacques Roubine: “A revolução potencial que a iluminação elétrica permite ao menos imaginar enriquece a teoria do espetáculo como um novo pólo de reflexão e de experimentação”¹⁰¹. Ele cita como exemplo a utilização da luz no trabalho da bailarina estadunidense Løie Fuller, a partir da última década do século XIX:

Løie Fuller fez incrível sensação na transição entre os dois séculos. O que nos impressiona hoje, quando pensamos nos espetáculos da dançarina norte-americana, não é tanto a sua dimensão coreográfica ou gestual, aparentemente rudimentar [...]; mas é aquilo que esses espetáculos revelam em relação ao espaço cênico; ou seja, que a iluminação elétrica pode, por si só, modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço de sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista. [...] A utilização da luz, nos seus espetáculos, é importante, sobretudo, no sentido de que não se limita a uma definição atmosférica do espaço. Não espalha mais sobre o palco um nevoeiro do crepúsculo ou um luar sentimental. Colorida, fluida, ela se torna um autêntico parceiro da dançarina, cujas evoluções ela metamorfoseia de modo ilimitado. [...] Jogo feérico, magia... esses são os termos que melhor caracterizam, para os seus contemporâneos, a arte da dançarina norte-americana¹⁰²

Os efeitos caleidoscópicos da dança de Fuller são produzidos pela alternância de luzes coloridas, mas sobretudo pela movimentação dos imensos panos de gaze presos a bastões de madeira que a dançarina manipulava.

¹⁰¹ Jean-Jacques ROUBINE, *A linguagem da encenação teatral, 1880 - 1980*, tradução e apresentação de Yan Michalski, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p. 24

¹⁰² Idem, pp. 22-23.



Fig. 6 Lōie Fuller (1862-1928)

A concepção da cor proposta pelos cenários simbolistas vem reforçar ainda mais a aparência caleidoscópica da cena. Segundo Roubine,

cada gama cromática, cada matiz produz uma sensação, uma sacudidela comparáveis ao efeito das sonoridades. O diretor não deixará mais ao cenógrafo a tarefa da cenografia. Deliberadamente, procurará explorar essas potencialidades cromáticas colocadas num plano de igualdade com a música [...], trabalhando, digamos, não mais apenas com fins de *denotação*, mas também de *conotação*.¹⁰³

Essas configurações caleidoscópicas criadas pela movimentação multipolarizada dos dançarinos, como nas montagens de Schlemmer e de Fuller, ou pela exploração da cor, segundo concepções simbolistas, surgiram em meio a outras formas performáticas que vieram romper “os convencionalismos da arte estabelecida, criando novas idéias formais e conceituais da criação artística”¹⁰⁴. Este espírito de ruptura teve gestação própria e carregou, em muitos casos, outros embriões caleidoscópicos ou princípios que lhe são caros, como a simultaneidade, o dinamismo, a rapidez, atrelados fortemente às conquistas da modernidade.

Filippo Marinetti, autor do manifesto que deu origem ao movimento Futurista na Itália (1909), defendeu, por exemplo, a simultaneidade como valor da obra artística. Suas idéias se refletiram no teatro. Escreveu, em 1915, a peça *Simultaneidade*, em que a trama se passa em dois espaços diferentes, separados e incomunicáveis, com *performers* ocupando ambos os palcos ao mesmo tempo. A certa altura, os dois mundos se misturam. Em *Vasos Comunicantes*, encenada no ano seguinte, Marinetti trabalha com três espaços. Em ambos os casos, “a ação transpunha as divisões e as cenas se seguiam em rápida sucessão, dentro e fora

¹⁰³ Jean-Jacques ROUBINE, *A linguagem da encenação teatral*, pp. 32-33. Ênfases do autor.

¹⁰⁴ RoseLee GOLDBERG, *A arte da performance, do Futurismo ao presente*, tradução de Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Martins Fontes, 2006, prefácio, p. VII.

dos cenários contíguos”¹⁰⁵. Um vento caleidoscópico toma a cena futurista. “A simultaneidade nasce da improvisação, da intuição velocíssima, da realidade sugestiva e reveladora, única maneira de apreender os confusos fragmentos de eventos interligados que se encontram na vida cotidiana”¹⁰⁶, disse Marinetti, que também criou o Teatro de Síntese. A idéia era criar um “sincronismo psicológico na alma do espectador”¹⁰⁷ por meio de um dinamismo marcado pela rapidez, daí a necessidade de uma síntese, de uma brevidade, de um condensamento que cabesse em poucos gestos e palavras uma gama de situações, sensibilidades, idéias, sensações, fatos e símbolos. As idéias de movimento, dinamismo e simultaneidade – identificadas no espírito caleidoscópico – assumem um significado virtual para a poética teatral futurista: tudo, ao mesmo tempo, agora.

Também no movimento dadaísta, que ocorria em Zurique, surgia a experiência do “poema simultâneo”, conceito lançado pelo poeta e escritor alemão Hugo Ball, um de seus maiores representantes, como

um recitativo contrapontístico em que três ou mais vozes falam, cantam, assoviam etc. ao mesmo tempo, de modo que o conteúdo elegíaco, humorístico ou bizarro da peça se dá a conhecer por meio dessas combinações. Em tal poesia simultânea, exprime-se poderosamente a qualidade intencional de uma obra orgânica, e o mesmo se pode dizer de sua limitação pelo acompanhamento. Os ruídos (um rrr arrastado por minutos, ou estrondos, sirenes, etc.) são superiores à voz humana em energia.¹⁰⁸

Anos mais tarde o movimento surrealista – surgido em Paris no início da década de 1920, mas apenas oficializado em 1925 – traz o conceito de simultaneidade para algumas obras em forma de justaposição de imagens. Uma série de cenas, mas também de eventos simultâneos – dança, dramaturgia, acrobacia, pintura, música e teatro criavam um mundo onírico, de irracionalidade e de inconsciente que fazia o pensamento transitar num jogo livre de associações. Um dos mais conhecidos é do balé *Relâche* (1924), com direção do pintor Francis Picabia e músicas de Erik Satie, que misturou todas aquelas formas artísticas “para se obter um efeito total”¹⁰⁹.

A justaposição de planos de movimento, tanto no corpo do ator quanto na relação com o cenário e deste em relação ao tempo e ritmo da obra marcou

¹⁰⁵ Idem, p. 18.

¹⁰⁶ Idem, ibidem.

¹⁰⁷ Idem, ibidem.

¹⁰⁸ *Apud* RoseLee GOLDBERG, *A arte da performance, do futurismo ao presente*, p. 48.

¹⁰⁹ Idem, p.85.

também o experimentalismo de Meyerhold, que trabalhava com uma idéia de orquestração, tanto visual quanto sonora, ou seja,

uma organização tal dos elementos de cena (ator, luz, movimento e objetos) que gera uma composição explosiva, na qual a transformação, a metamorfose, aparece como característica primordial de linguagem, distanciando-se de uma idéia de carnavalização, introduzida através do vocabulário da rua, da mascarada e das artes populares.¹¹⁰

Para Meyerhold, o movimento “não é dado pelo movimento no sentido literal da palavra, mas pela disposição das linhas e das cores, bem como pelos seus casamentos e pelas suas vibrações ligeiras e sábias”.¹¹¹

O momento era fértil. O cinema surgia com promissora vocação caleidoscópica, como a idéia de montagem – tanto no cinema quanto no teatro – desenvolvida por Eisenstein, ex-assistente de direção de Meyerhold: seqüências de texto ou de cenas montadas numa sucessão de momentos autônomos. Uma vez coladas, dão a fisionomia definitiva do filme ou da encenação.

a fragmentação da ação em pequenas unidades e a sucessiva combinação destas unidades de ação em um único fluxo de montagem são predeterminados pela encenação e, de certo modo, surgem dela. [...] A encenação se fragmenta em nós de montagem, e o nó de montagem em cada uma das pequenas ações e detalhes¹¹².

Aqui os princípios que se evidenciam são a fragmentação e a conexidade, ou seja, o encadeamento no qual as partes fragmentadas são inseridas.

A escrita dramática vai dar sinais de fragmentação, bem ao estilo caleidoscópico, a partir dos anos 30. O Professor Jean-Pierre Ryngaert, do Departamento de Estudos Teatrais da Sorbonne, Paris III, em seus estudos sobre o assunto, observou que muitos autores contemporâneos têm optado por uma escrita “descontínua por fragmentos”¹¹³, ou seja, preferem narrar por “quadros

¹¹⁰ Marisa NASPOLINI, “O Grotesco em Meyerhold: princípios para a criação de uma nova teatralidade”. In: André CARREIRA e Marisa NASPOLINI, *Meyerhold, experimentalismo e vanguarda*, Rio de Janeiro, E-papers, 2007, p. 91.

¹¹¹ Vsevolod MEYERHOLD, *Meyerhold on theatre*, tradução para o inglês e edição de Edward Braun, Londres, Methuen Drama, 1991, p. 63. Tradução minha.

¹¹² Sergei EISENSTEIN, *El montaje escenico*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994, pp 40-41. Tradução minha.

¹¹³ Jean-Pierre RYNGAERT, *Ler o teatro contemporâneo*, Tradução Andréa Sthael M. da Silva, São Paulo, Martins Fontes, 1998, p.86.

sucessivos, desconectados uns dos outros, e às vezes dotados de títulos”¹¹⁴, como J.M. Reinhold Lenz (*O Preceptor, 1774*)¹¹⁵, Georg Büchner (*Woyzeck, 1836*)¹¹⁶ e Bertold Brecht (peças didáticas).

“Esses efeitos de justaposição das partes”, explica Ryngaert, em seu livro *Ler o Teatro Contemporâneo* (1998), “são buscados por autores muito diferentes que os denominam cenas, fragmentos, partes, movimentos, referindo-se explicitamente, como faz Vinaver, a uma composição musical, ou mais implicitamente, como outros autores, a efeitos de caleidoscópio ou prisma”.¹¹⁷ Em entrevista ao autor¹¹⁸, Ryngaert explica em que sentido essa escritura arquitetural contemporânea, descontínua por fragmentos, está associada ao caleidoscópio:

Certos autores trabalham sobre uma construção que deve partir do acaso, outros a partir da escola brechtiana de montagem. Existe uma pequena diferença em fazer as coisas chegarem por acidente e promover, ainda assim, belas formas, convincentes e orgânicas. Rodrigo Garcia, um argentino muito conhecido na França, escreve de uma maneira totalmente descontínua, sem projeto de beleza, sem projeto de ordem, porque o caleidoscópio propõe também um tipo de ordem. A escritura fragmentária se desenvolveu de maneira extremamente diversa. E às vezes não é uma questão de descontinuidade pura, é muito mais uma maneira de dizer que o mundo real e complexo não pode ser organizado de modo contínuo, orgânico, aristotélico, mas de modo interrompido, incompleto e insuficiente. Em minha opinião, no caleidoscópio há ordem e beleza. E, por conseguinte, ordem e beleza na escritura fragmentária a que eu me refiro no livro.

Eugenio Barba, diretor da Escola Internacional de Antropologia Teatral e diretor do Odin Teatret (Dinamarca), em Encontro de Diretores realizado em

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ “Lenz escreve em um estilo que se alterna entre o extravagante, entusiasmado e, às vezes, até mesmo exaltado. Seu texto não apresenta uma forma regular, nem uma ordem fixa, o que aparenta que foi escrito do jeito que as idéias vieram à mente. Frequentemente se percebe também uma alternância entre um discurso analítico e seu jeito de expor irônico com uso de linguagem popular. Em diversos momentos há interrupções bruscas de pensamentos, representadas por parágrafos não concluídos ou frases interrompidas. A sintaxe de seu texto é, então, estranha, o que torna constantemente difícil a compreensão de suas idéias ou pensamentos. Lenz utiliza, entretanto, um elevado número de metáforas para facilitar a compreensão do que quer dizer, dando assim movimento e vida ao seu texto. Esse estilo particular não mostra que Lenz não sabia escrever ou mesmo que ele tinha, como se sabe, problemas psicológicos. Ao contrário, deve se olhar essa sua maneira particular de escrever como uma prática de seus métodos propostos quanto à forma. Ele queria produzir não apenas uma nova forma de teatro, mas da poesia em geral.” Fonte: Rafael Chaves SANTOS, “O teatro de Lenz” in: *Boletim Inter-Cultural*, Rio de Janeiro, v. 42, pp. 01-03, 2008.

¹¹⁶ A peça tem uma estrutura fragmentada, irrepresentável, a não ser que se dispense uma representação realista. Büchner tinha desespero quanto à impureza da vida dos naturalistas e a técnica expressionista de substituir situações elaboradamente desenvolvidas por cenas breves psicologicamente sugestivas.

¹¹⁷ Jean-Pierre RYNGAERT, *Ler o teatro contemporâneo*, p. 86.

¹¹⁸ Entrevista concedida e gravada no Departamento de Estudos Teatrais, da Sorbonne, Paris III, Paris, em 17 de janeiro de 2008.

Brasília, em 2007, voltou a citar o termo caleidoscópico para referir-se, desta vez, ao esforço de juntar as peças narrativas de seus espetáculos, como um *patchwork* cambiável, criado para dar dinamismo ao campo visual do espectador. De fato, seu último espetáculo *Andersen's Dream* (2004) é um trabalho de maestria quanto à orquestração dos elementos vivos da cena (atores, sons, músicas, luzes). Cada elemento é encadeado nos demais de modo preciso, como uma pauta de notas cênicas sabiamente musicada. “No final de tudo, resta uma imagem intrincada, contendo todas as outras. Um espetáculo que contém outros espetáculos”¹¹⁹, diz Eugenio Barba.

Para o diretor do Odin Teatret, o *patchwork* tem o mesmo princípio do caleidoscópico, mas reconhece que este último corresponde a uma imagem mais apropriada do que se passa durante o espetáculo:

Depende, claro, de como o diretor constrói o espetáculo. Existem diretores que tem uma interpretação muito clara do texto e da história que querem contar e desejam, por isso, que ela chegue a todos os espectadores numa única direção de intenções e significações. Mas às vezes esses espetáculos ganham em lucidez e perdem em espírito caleidoscópico, para usar suas palavras. Há espetáculos em que o espírito caleidoscópico parece se manifestar melhor. Por exemplo, quando o espectador, em sua experiência, passa a imaginar algo e, de repente, se dá conta que existe ali outra coisa, outras histórias, algo grotesco, trágico, irônico, situações de câmbio que podem corresponder ao que você chama de espírito caleidoscópico. Também quando os mesmos elementos assumem “cores”, vibrações ou ressonâncias diferentes para cada espectador.¹²⁰

De outro modo, mas igualmente caleidoscópicas, são as formas espetaculares híbridas surgidas nas décadas de 1960 e 1970, como o nova-iorquino Performance Group, de Richard Schechner, e na década seguinte até os nossos dias, como o também nova-iorquino Wooster Group (uma evolução do Performance Group), e o catalão La Fura dels Baus (1979). Segundo o diretor teatral e professor Doutor Fernando Villar, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, orientador desta pesquisa e estudioso do hibridismo artístico no teatro contemporâneo,

¹¹⁹ Eugenio BARBA, Apontamentos do autor durante o I Encontro de Diretores de Teatro, realizado em Brasília, de 1º a 3 de novembro de 2007, pelo Circo-Teatro Udigrudi.

¹²⁰ Entrevista concedida e gravada em 10 de novembro de 2009, no Solar Guadalupe, Brasília, DF, onde Eugenio Barba e Julia Varley (Odin Teatret) ministraram o workshop “Como pensar através de ações”.

A interdisciplinaridade artística, que pode ser considerada um potencial inerente da expressão teatral, é manifestada inteiramente no teatro do La Fura dels Baus, onde o literário cede espaço, sendo mesmo preterido pelo visual e o plástico, sônico e cinético, sensorial e físico. [...] A efemeridade, presença, desaparecimento, a transitoriedade são características ontológicas de performances ao vivo, cuja investigação e análise são mais problematizadas em um espetáculo encenado por La Fura e seus coros sem ensaios em uma *assemblage* audiovisual em constante movimento. Os espaços não convencionais onde eles atuam também emolduram uma transformação contínua pelo movimento contínuo dos atores e da platéia, num jogo dinâmico onde a energia gerada é quase palpável.¹²¹

Villar nos dá exemplos de outras concepções híbridas espalhadas por todos os continentes que podem ser agrupadas como teatro “pós-dramático, teatro *performance*, dramaturgias de imagens”: em Barcelona, La Cubana, Sêmola Teatre, Marcel·lí Antunez Roca, Simona Levi; em Montreal, Robert Lepage; em Copenhague-Bruxelas-Amsterdã, Jan Fabre, Alain Platell e Arne Sirens, Michel Laub; em Brasília, Hugo Rodas e Udigrudi; em São Paulo, Ópera Seca, XPTO, Cristiane Paoli Quito, José Celso Martinez, Antunes Filho, Marcio Aurélio, Antonio Nóbrega, Antônio Abujamra; no Rio, Companhia dos Atores e Armazém; em Paris, Royal de Luxe; em Buenos Aires, Periféricos de Objetos, Organización Negra/De la Guarda; em Nova Iorque, Wooster Group, Karen Finley; em Londres, DV8 e Forced Entertainment; e em Tóquio, Shankai Juku e Min Tanaka.¹²²

À listagem de Villar, a professora Silvia Fernandes, da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, acrescenta Tadashi Suzuki, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Heiner Müller, Frank Castorf, Bernard-Marie Koltés, Pina Bausch, Maguy Marin, Companhia dos Atores, Teatro da Vertigem, entre outros¹²³.

Os procedimentos encontrados nesses trabalhos são variados. Fernandes tenta resumir:

As narrações, os poemas cênicos, a interdisciplinaridade, os ensaios teóricos encenados, o teatro cinematográfico, o hipernaturalismo, a tendência à paródia, como variante da intertextualidade; os monólogos e as performances-solo, a emergência dos coros, como manifestação de coletivos parciais, tribais; o teatro

¹²¹ Fernando P. VILLAR, “Interdisciplinaridade artística e La Fura dels Baus: outras dimensões em performance”, in: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Abrace, Outubro de 2001, p. 836.

¹²² Fernando P. VILLAR, “O pós-dramático em cena: La Fura dels Baus”. In: J. GUINSBURG e Silvia FERNANDES (orgs.), *O pós-dramático, um conceito operativo?*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 206.

¹²³ Silvia FERNANDES, “Teatros pós-dramáticos”. In: J. GUINSBURG e Silvia FERNANDES (orgs.), *O Pós-Dramático, um conceito operativo?*, São Paulo, Perspectiva, 2008, PP 23-24.

do heterogêneo, que nasce do encontro entre uma concepção teórica, um dado técnico, uma expressão corporal e uma imagem poética, como nos processos colaborativos do teatro brasileiro, são essas entre outras tantas ocorrências que [se pode perceber] no teatro pós-dramático.¹²⁴

O termo pós-dramático, usado inicialmente por Richard Schechner¹²⁵ e depois por Hans-Thies Lehmann, veio propor uma aproximação conceitual para localizar, na história, teatros que encontram sua motivação não no dramático ou literário, mas no teatral, cênico e performático ou no visual, cinético, tecnológico, mediado ou coreográfico¹²⁶, como avalia Villar.

Em busca de possíveis poéticas além daquelas erguidas sobre o texto, artistas e grupos de teatro, na segunda metade do século XX, serviram-se de outro princípio caleidoscópico: a performatividade. Uma condição inerente a todas as formas dramáticas, como vimos, mas assumido nas formas pós-dramáticas como uma libertação política. Em nome dela, a cena se afasta de suas motivações literárias e o ator se despede de procedimentos dramáticos como a representação mimética, ou seja, a incorporação ou expressão do outro, o personagem, para constituir-se talvez no que Barba chamou de “corpo fictício”¹²⁷, posto nesse novo momento a serviço do *acontecimento* teatral e não da *representação*.

Essa performatividade, entretanto, não ocorre apenas no âmbito do palco, avança para o ambiente e envolve o espectador. Portanto, além de princípio estruturante da expressão cênica transitória e movente (a *performance*), a performatividade é para o espectador um caminho duplo, pois aponta, para além da forma estética, uma forma ritual, em que ele “tende a ser tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente”¹²⁸. Ou seja, o espectador desse novo teatro que injeta porções a mais de performatividade, incluindo o próprio espectador na *performance*, é colocado “na posição ambígua de responder esteticamente ao que se passa em cena, como se assistisse a uma ficção teatral e, ao mesmo tempo, obrigado a reagir a ações extremas, reais, que exigem dele uma

¹²⁴ Silvia FERNANDES, “Teatros pós-dramáticos”, p. 29.

¹²⁵ “Richard Schechner [...] aplicou de passagem o termo ‘pós-dramático’ ao happening (ele fala uma vez de ‘teatro de *happenings* pós-dramático’, além de falar de modo um tanto paradoxal e igualmente de passagem, com referência a Beckett, Genet e Ionesco, de um ‘drama pós-dramático’, no qual não é mais o ‘enredo’ que constitui a ‘matriz geradora’, mas sim aquilo que ele chama de ‘jogo’”, explica Hans-Thies LEHMANN, *O teatro pós-dramático*, pp. 31-32.

¹²⁶ Fernando P. VILLAR, “O pós-dramático em cena: La Fura dels Baus”. p. 201.

¹²⁷ O termo é usado por Eugenio Barba para fazer oposição ao “corpo incrível’ do acrobata e do virtuoso ou à “pessoa fictícia”, o personagem. In: Eugenio BARBA, *A canoa de papel – tratado de antropologia teatral*, p. 57.

¹²⁸ Renato COHEN, *Performance como linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 2007, p.29.

resposta moral”.¹²⁹ Ou uma resposta cinestésica, decisões ou escolhas voluntárias: mover-se, abandonar seu ângulo, participar ou mesmo retirar-se da cena. Ele passa a fazer parte do jogo ainda que não seja obrigado a isso. Segundo Lehmann, “uma situação como essa é como uma situação política”¹³⁰.

O teatro pós-dramático, portanto, carrega esse duplo papel político: dominar seu poder longe do primado do texto ou apesar dele e exercê-lo numa ambiência compartilhada com o espectador. O termo *environmental theater* (“teatro ambiental”) utilizado por Richard Schechner pode aqui traduzir o espírito dessas iniciativas: o teatro ambiental é “o espaço organizado, mas não controlado”¹³¹, pois está sujeito às variações do ambiente e, em consequência, da relação com o espectador ou da configuração específica de que é parte integrante. O papel da interatividade é justamente afetar o controle do espetáculo e sujeitá-lo, com a participação do espectador, à responsabilidade de todos os presentes naquele ambiente.

A pura contemplação – que, na perspectiva de Arthur Schopenhauer, por exemplo, é uma exigência da concepção do belo¹³² – é apenas a metade da sua experiência. A outra metade é uma concessão da vontade, consciência ou razão pela qual se dá também a apreensão do espetáculo cênico. Brecht pode ser citado aqui como um exemplar dessa tendência ou mesmo “parte da pré-história da *performance*”¹³³, como afirma Lehmann. As peças didáticas (“peças de aprendizado”) foram assim chamadas para conferir ao espectador a condição de “aprendiz” do jogo teatral, pois participa de um evento político, e não porque assiste a um espetáculo como uma doutrina a receber: “A peça didática é a idéia de um teatro sem público passivo”¹³⁴.

Romper a distância frontal e horizontal imposta pelo palco italiano e inserir o espectador em outras concepções espaciais tornou-se uma tendência crescente em algumas formas teatrais contemporâneas. Na década de 1970, podemos localizar um exemplo de projeto cenográfico interativo na montagem de

¹²⁹ Silvia FERNANDES, “Teatros pós-dramáticos”, p. 29.

¹³⁰ Hans-Thies LEHMANN, “Teatro pós-dramático e teatro político”, p. 13.

¹³¹ Richard SCHECHNER, *Environmental theater: an expanded new edition including “Six axioms for environmental theatre*, New York, Applause, 1994, p. 20. Tradução minha.

¹³² Para Schopenhauer, o belo é “o objeto de nossa consideração estética quando estamos em estado puro de conhecimento destituído de vontade” (Arthur SCHOPENHAUER, *Metafísica do belo*, São Paulo, Unesp, 2003, p.120).

¹³³ Hans-Thies LEHMANN, “Teatro pós-dramático e teatro político”, p. 13.

¹³⁴ Idem, *ibidem*.

O Balcão (1970), de Jean Genet, com produção de Ruth Escobar e direção de Victor Garcia. Na ocasião, Yan Michalski observou:

Não me consta que em qualquer lugar do mundo tivesse sido tentada até hoje uma experiência como esta, que implica em destruir praticamente um teatro para a construção de uma enorme torre de metal que atravessa o edifício desde o térreo até o último andar e que constitui ao mesmo tempo o local da ação cênica e a platéia, derrubando a tradicionalmente horizontal dinâmica teatral para substituí-la por uma dinâmica vertical, tanto na movimentação da ação como no ângulo de visão dos espectadores.¹³⁵

No comentário de Sérgio Viotti sobre o mesmo espetáculo, o que acontece na montagem é que “nós, sendo parte integrante do cenário-teatro, deixamos de ser *voyeurs* [...] para ser, na própria estrutura dos quartos de loucura e prazer, espelho do mundo genético, como os que forram as paredes do fantástico bordel”¹³⁶.

O Teatro da Vertigem – que tem-se caracterizado pela intervenção em espaços institucionais – é outro exemplo oportuno. Seus conhecidos espetáculos *Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1.11* (2000) e *BR3* (2006) foram apresentados, respectivamente, numa igreja, num hospital, num presídio e no Rio Tietê, com concepções cenográficas que valorizavam a geografia física do lugar, acentuando, em alguns casos, seu ambiente degradante e desconfortável. O público acompanhava a evolução das cenas, deslocando-se por várias áreas.

A ousadia das concepções espaciais no teatro cresce proporcionalmente à ousadia tecnológica. Igualmente performativo, mas superiormente interativo é o espetáculo *Fuerzabruta* (2005), dos criadores do grupo argentino De La Guarda, apresentado em diversos países para platéias sempre muito grandes. *Fuerzabruta* é uma ação performática coletiva que estabelece uma relação altamente sensorial com o espectador, promovendo um verdadeiro caleidoscópio de imagens e experiências cinestésicas, como insinua a reportagem abaixo:

O inovador *Fuerzabruta* é um espetáculo físico, visual e sem palavras. [...] *Fuerzabruta* vai do silêncio até um nível musical que atinge muitos decibéis e explora todas as emoções da platéia. A eletrizante trilha sonora mescla vários ritmos eletrônicos e surpreende o público a cada cena apresentada, provocando uma grande “balada”. O espaço é composto por toneladas de estruturas metálicas

¹³⁵ Yan MICHALSKI, “O Balcão: teatro visto na vertical”. In: *O Percevejo*, revista de teatro, crítica e estética da UNIRIO, Ano 7, nº 7, 1999, p. 17

¹³⁶ Sérgio VIOTTI, “Um balcão magnífico”. In: *O Percevejo*, p. 11

e cabos. Uma tenda de aproximadamente 50 metros é transformada num imenso palco, que dá suporte para as centenas de luzes e caixas de som. O espetáculo tem capacidade para mil pessoas em pé que interagem com os atores, cenários e cenas impactantes. Entre jogos de luzes, corpos suspensos, inúmeros movimentos e musicalidade os atores, que freneticamente desafiam a gravidade, envolvem o público e tudo se transforma em algo único, real e de grande força cênica. No início do espetáculo, o público se depara com um homem, sustentado por um cabo de aço, que está no meio de corrida insana, sob uma esteira rolante, explodindo paredes e passando por vários cenários. Homens e mulheres percorrem grandes cortinas prateadas que passam muito perto do público. Minutos seguintes os atores fazem coreografias que envolvem com o ritmo e as batidas da música, e ao mesmo tempo interagem com o público. Durante a apresentação o público presencia lindas mulheres e atores que deslizam e criam fortes movimentos dentro de uma enorme piscina plástica transparente, que do teto se aproxima até bem perto da cabeça do público. Um espetáculo único que mexe com as emoções e os sentidos de todos¹³⁷

O grupo La Fura dels Baus, que inspirou o De La Guarda, vai ousar ainda mais ao propor ao espectador a ocupação de um espaço virtual. Segundo Villar, o grupo catalão

ampliou arenas de apresentação teatral. Das ruas nos primeiros quatro anos aos edifícios e fábricas abandonadas desde 1983, ou em galpões, necrotério, ginásios, navio cargueiro, ônibus de dois andares ou cavernas pré-históricas, La Fura sempre buscou outros espaços para suas ações artisticamente interdisciplinares, incluindo a rede. A pesquisa do que os fureros chamam de “teatro digital” foi iniciada em meados da década de 1990. *Work in Progress* (1997) conectava simultaneamente quatro performances de Macbeth em quatro cidades europeias ao pequeno Teatre Malic em Barcelona.¹³⁸

Essas transmutações de que o teatro muitas vezes se reveste, são também desenvolvidas pela técnica caleidoscópica como um plano de engenharia para aumentar ainda mais a ação cinestésica do espectador e, assim, despertá-lo, torná-lo ativo, atento, interessado em descobertas sucessivas.

O teleidoscópio, por exemplo, é um aparelho que substituiu a caixa de fundo, onde peças avulsas estão sujeitas a uma combinação aleatória, por uma lente esférica que captura a paisagem exterior e a converte em fragmentos de cor. O observador, nesse caso, se quiser ver o jogo cambiante das formas, tem de mover-se, girar seu corpo, apontar o caleidoscópio para outras direções do espaço à sua volta. Esta experiência o insere em um contexto de escolhas. Ele passa a

¹³⁷ In: *Fuerzabruta*, reportagem de Cléo Tassitani para o site www.destaque.com, de 18 de setembro de 2008. Acesso em 05 de março de 2010.

¹³⁸ Fernando P. VILLAR, "Outras arenas de apresentação", in: *Anais do IV Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Rio de Janeiro, 2006, p. 268.

buscar nas referências de luz e cor, disponíveis em seu ambiente visual real, as possibilidades de captura e composição, usando o próprio corpo.



Fig. 7 Teleidoscópios

Em suma: instrumentos de aplicação estética e política, algumas formas espetaculares do século XX reafirmam seu papel caleidoscópico quando fazem do espectador um partícipe ainda mais crucial da produção performativa. A *performance* do caleidoscópio, como vimos, está condicionada à participação do observador-jogador. Na performance do teleidoscópio, (o mais interativo dos caleidoscópios), esta participação é também um modo de conceder ao observador-jogador certo controle sobre o jogo.

Muitas dessas práticas se desenvolveram sob a força de uma intertextualidade comprometida com a visualidade, motivo que nos leva, no próximo capítulo, a investigar o teatro como uma forma de arte visual e suas particularidades. Conhecê-las pode nos fazer entender o potencial sensório-perceptual do espectador de teatro. Pode ainda apontar caminhos para elevar as qualidades expressivas do ambiente cênico, ou seja, do ator e dos demais elementos da cena. Sendo o ambiente cênico uma realidade visual criada e manipulada artisticamente por certo sentido estético, seja pelo ator ou pelo encenador, o esforço para a concretização desse projeto não poderá desprezar certo saber sobre o mundo visual. O espectador não é senão aquele que se põe em estado prévio de atenção, em expectativa formal (em contraposição à “representação formal” do ator), abrindo-se aos estímulos de algo que acontecerá diante ou em volta dele. Explorar estes estímulos visuais de modo criativo

representa, pois, um plano estratégico para conquistar o interesse do espectador, num mundo em que a saturação de imagens parece exigir um novo respiradouro para o olhar.

Capítulo 2

Ver: o caleidoscópio do espectador

“Só quando vê, o homem crê profundamente.”¹³⁹

Gordon Craig

2.1 Olhar o espetáculo cênico

Por sua etimologia, a palavra teatro confere ao olho humano certo primado. O termo vem de *theatrón* – *lugar de onde se vê*. Na Grécia antiga, este lugar fora construído nas encostas das colinas e deveria garantir total visibilidade à platéia. A visão do espectador torna-se, assim, pressuposto e via incondicional para a existência do ato teatral. “O teatro é mesmo um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios óticos o constituem”¹⁴⁰, diz Patrice Pavis.

Apesar de a gênese etimológica privilegiar o ponto de vista do espectador, o teatro sempre se configurou como um espaço da experiência coletiva em que atores e espectadores não são passíveis de separação. Ao contrário, são peças mutuamente indispensáveis e, por isso, indissociáveis na realização do ato teatral. A ausência de um desprezaria a presença do outro. Desse modo, o *théatron* – o lugar reservado ao espectador (*aquele que possui a visão*) – logo passou a designar também o lugar onde se realiza o ato cênico, ou seja, o lugar para onde a visão do espectador é dirigida, o lugar do ator, das ações, da representação, da interpretação, da cena propriamente dita, o lugar da manifestação artística e

¹³⁹ E. Gordon CRAIG, *El arte del teatro*, p. 166. Tradução minha. Ênfase do autor.

¹⁴⁰ Patrice PAVIS, *Dicionário de teatro*, Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 372.

autoral onde toda a visualidade é construída, o espetáculo cênico. O teatro é, assim, esse espaço de dupla localização (ao mesmo tempo o lugar *de* onde se vê e *para* onde se vê), ou seja, o espaço de pontos de vistas e esforços visuais simultâneos: o do espectador – de onde parte o olhar – e o do ator ou da cena (do encenador) – de onde partem os estímulos para o olhar do espectador.

Entretanto, esta interdependência, concretizada por meio da comunicação visual, parece não conferir importâncias equânimes ao ator e ao espectador. O espectador, sendo a motivação do ator, assume seu lugar de precedência. A expectativa da qual se nutre o espectador é o sedutório do ator. É o olhar do espectador o destinatário dos enunciados cênicos, a instância sensorial, e por isso também cognitiva, para a qual convergem todos os esforços da cena. Recorrendo mais uma vez à terminologia semiótica greimasiana, o desfrute visual (mas também emocional, físico sensorial, estético) do espectador, em forma de prazer ou contentamento, é a *sanção* do ator heróico – também do encenador – ao final de sua *performance*.

2.2 Estímulos caleidoscópicos

Algumas formas teatrais contemporâneas, quando desejam despertar o interesse visual do espectador, parecem confiar nas propriedades estéticas da *performance* caleidoscópica, como as que identificamos no capítulo anterior: a imprevisibilidade, a não-linearidade, a exatidão das formas, a simultaneidade de ações, a fragmentação da escrita, a alternância de paisagens visuais pelo uso cambiante das luzes, das cores e dos elementos cenográficos. Até mesmo o esplendor caleidoscópico apontado por David Brewster pode encontrar seu correspondente teatral, entre outras associações possíveis, no que Eugenio Barba chama de “energia extracotidiana”, uma qualidade especial de energia que “dilata” o corpo físico do ator e o transforma em “corpo artístico, não-natural”, mais “presente e significativo perante aquele que o vê”.¹⁴¹

A satisfação visual do espectador, por correspondências que a licença da metáfora nos permite, pode, portanto, ser estimulada pelos mesmos efeitos oferecidos pelo caleidoscópio. Entretanto, em que pese a semelhança entre o teatro e o caleidoscópio (ambos são igualmente “cortesãs do olhar alheio”¹⁴²), os mecanismos cênicos para “agradar os olhos”, usando a expressão de Brewster,

¹⁴¹ Eugenio BARBA, *A canoa de papel – tratado de antropologia teatral*, p. 44.

¹⁴² A expressão é minha, citada em *Teatro Caleidoscópio: o teatro por-fazer*, 2007, p. 99.

parecem mais complexos do que a engenharia rudimentar daquele brinquedo óptico, uma vez que a percepção do que é representado teatralmente – como nos indica novamente a semiótica – supõe da parte do espectador “a organização espacio-temporal de signos múltiplos e simultâneos”¹⁴³ que possibilitam uma gama de interpretações maior do que aquelas limitadas à combinação de formas e cores encontrada no caleidoscópio.

Ainda assim, em algumas formas teatrais, como as “pós-dramáticas” apontadas por Hans-Thies Lehmann, os signos muitas vezes são assimilados sem significação concludente, mas de forma aberta e fragmentada, a exemplo do que ocorre também na observação do caleidoscópio. Portanto, o teatro cuja estética se propõe caleidoscópica pode ser inserido no contexto de análise das formas pós-dramáticas, por sua tendência a decompor a percepção do espectador em linhas de fuga e não mais em processos de ajuntamento global de signos¹⁴⁴. O olhar sobre o teatro dramático, então habituado a um circuito fechado de informações no qual realiza um trabalho de síntese, é reorientado pela “pós-dramaticidade” a receber uma “densidade de momentos intensos”¹⁴⁵ dentro de um sistema instável, caótico, de informações moleculares, como analisa Lehmann.

Esse “novo” teatro parece ter confiado na capacidade da visão de responder à intensa carga de estímulos que é capaz de provocar. Como é sabido, o “cérebro visual”¹⁴⁶, com sua imbricada rede de células nervosas, está apto para o caos: ele é capaz de receber bilhões de estímulos e informações ambientais, como forma, textura, tamanho, distância, brilho, claridade, cor, movimento e som, podendo integrar todas essas características ao mesmo tempo. A visão, acoplada à audição, revela-se, assim, um sistema caleidoscópico de sensações e percepções¹⁴⁷ que consegue, com a velocidade e a inteligência que lhe são peculiares,

¹⁴³ Anne UBERSFELD, *Para ler o teatro*, p. 7

¹⁴⁴ A imagem caleidoscópica se dá por transformações sucessivas e contínuas, saindo de um estado – fisionômico, vibratório, cromático – a outro, não sendo possível determinar seu estado final de síntese senão por recortes ou segmentos de evoluções.

¹⁴⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Teatro pós-dramático*, p. 139.

¹⁴⁶ Ver definição nas páginas 11 e 12.

¹⁴⁷ A sensação refere-se ao momento inicial de detecção da energia do ambiente: “refere-se a certas experiências imediatas, fundamentais e diretas, ou seja, relacionam-se à consciência de qualidades ou atributos vinculados ao ambiente físico, tais como “duro”, “quente”, “ruidoso” e “vermelho”, geralmente produzidos por estímulos simples, fisicamente isolados. A percepção, por sua vez, refere-se à construção mental, ao “produto dos processos psicológicos nos quais significado, relações, contexto, julgamento, experiência passada e memória desempenham um papel. (Harvey R. SCHIFFMAN, *Sensação e percepção*, tradução de Luis Antônio Fajardo Pontes e Stella Machado, Rio de Janeiro, LTC, 2005, p. 2)

transformar sinais de energia potencial (luz, pressão, calor, substâncias químicas, ondas sonoras) em sensações e estas em percepções.

A ciência reconhece, ainda, a capacidade dos neurônios, num processo evolutivo, de “adaptar-se a novas situações inéditas e elaborar novas formas perceptuais de dominar um novo ambiente”¹⁴⁸, num fenômeno que o farmacologista Philippe Meyer chama de “darwinismo neuronal”¹⁴⁹. A visão humana, por uma constituição neurofisiológica de espécie, mostra-se, portanto, receptiva à diversidade e à alternância de estímulos, ou seja, aos apelos crepitantes do ambiente, da vida. Essa premissa científica, aplicada ao teatro, permite-nos afirmar que também o espectador está aberto aos estalidos da cena caleidoscópica, mas não nos autoriza a aferir a satisfação visual advinda dessa explosão de estímulos.

A Psicofísica – que estuda a relação entre a estimulação física e a experiência mental – lembra que existem componentes psicológicos individuais e planos de fundo (contextos) que diferenciam, de uma pessoa para outra, a percepção de determinados estímulos¹⁵⁰. O que se vê, no palco, portanto, são estímulos, cuja recepção, percepção e significação flutuam ao sabor da mente subjetiva. Atributos plásticos, verbais, dramaturgicos podem ser notados por todos e ao mesmo tempo, mas sua percepção dependerá do contexto psicológico e mesmo cultural de cada espectador; dependerá da maneira como o olho se conecta com a vida mental e com as preferências de cada um. Onde termina o prazer e começa o estresse visual será para o teatro uma fronteira tão tênue quanto ambígua.

2.3 Revoluções visuais

Os diferentes usos estéticos e ideológicos da matéria cênica, ao longo da história do teatro, nos fazem pensar nessas adaptações ou reorientações circunstanciais do comportamento visual. Se tomarmos o corpo do ator como exemplo, veremos que esse signo ou circuito particular de estímulos sofreu, em

¹⁴⁸ Philippe MEYER, *O olho e o cérebro - biofilosofia da percepção visual*, tradução Roberto Leal Ferreira, São Paulo, Unesp, 2002, p. 17

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁰ Ver Harvey Richard SCHIFFMAN, *Sensação e percepção*, Capítulo 2.

situações históricas particulares, uma diversidade de aplicações estilísticas que lançou novas perspectivas ao olhar do espectador.¹⁵¹

Os procedimentos de encenação e de ocupação espacial também mudaram ao longo do tempo, abrindo novas frentes de apreensão estética. As configurações que o teatro imprimiu a partir do século XX – como as que vimos na terceira parte do Capítulo 1, por exemplo – surgiram para afirmar, o diferencial do teatro ante a cultura televisual eminente, primeiro do cinema, depois da televisão.

Nessa reação identitária, o espaço tridimensional e a relação viva entre o palco e a platéia, tornaram-se as principais armas políticas do teatro. Também seus discursos visuais – a “espada do olhar”¹⁵² lançada pelo encenador, como mencionara Gordon Craig – serviram amplamente para transmitir ao espectador seu poder de voz. Em alguns casos, com nítida aparência caleidoscópica. Lehmann refere-se, por exemplo, aos trabalhos do dramaturgo e diretor belga Jan

¹⁵¹ Gordon Craig, no início do século XX, defendia um “corpo com aparência de vida, mas sem vida”, chamado por ele de “supermarionete”. O ator devia controlar suas emoções, os psicologismos e a personificação, e ser capaz de colocar sobre a cena sua concepção de movimento, integrando-se ao conjunto plástico para o qual o olhar devia unicamente dirigir-se.

Konstantin Stanislavski, na década de 1920, queria que o corpo obedecesse a impulsos interiores segundo um objetivo vivo e uma ação real, para fazer, natural e inconscientemente, “funcionar a natureza”. O espectador devia reconhecer no palco a presença humana em contextos que lhe outorgassem caráter de realidade.

Na mesma década, Meyerhold defendia um ator que, no domínio virtuoso da técnica e com sentido absoluto de ritmo e agilidade corporal, pudesse ativar a observação do espectador, exercendo um papel de prestidigitador, ou seja, produzindo não uma espécie de ilusão a que se propunha as técnicas de Stanislavski, mas certo ilusionismo aberto, desnudo, não sendo, por isso, menos mágico, apenas fundado na capacidade do ator de agir e reagir, construir e desconstruir formas, representar e “desrepresentar”, mostrar-se e esconder-se.

Este esforço para ultrapassar o comportamento natural e cotidiano é empreendido também por Antonin Artaud na década de 1930. Ele queria que o ator cultivasse suas potencialidades orgânicas para “atingir” o espectador. Somente exercitando uma espécie de “musculatura afetiva” correspondente às localizações físicas dos sentimentos, poderia irradiar assim “certos poderes” e construir uma linguagem física concreta dirigida aos sentidos do espectador, para além do alcance da linguagem falada. Vale ressaltar, ainda, a influência do teatro de Bali e suas convenções gestuais na concepção teatral de Artaud. Ele defende uma linguagem igualmente elaborada por signos bastante intensos.

Bertolt Brecht, entre as décadas de 1930 e 1950, por sua vez, queria evitar o mergulho do ator nas emoções das personagens ou em suas próprias emoções. O ator deveria manter a objetividade técnica do papel representado e evidenciar o processo de feitura das ações e reações humanas, a fim de despertar a consciência ou a atitude crítica do espectador. A linguagem gestual é um campo de exploração de signos que podem revelar as relações sociais estabelecidas entre os homens. E deve ser elaborada para que o público possa se deter sobre ela, apreendendo-a, refletindo, aceitando e concordando com os fatos mostrados ou negando-os. O ator de Brecht, a exemplo do teatro chinês, devia tornar-se também um espectador atento de si mesmo. O contrário seria também um ideal de Brecht: fazer do espectador um ator (social) atento de si mesmo, a ponto de engajar-se nas questões sociais mais eminentes. Para ele, o olho do espectador é apenas uma ponte, um meio de provocação, para suas faculdades cognitivas. A permissão do ver, em Brecht, não tem valor político se não estiver acompanhada da intenção do agir.

¹⁵² *Apud* Beatrice PICCO-VALLIN, *A arte do teatro – entre tradição e vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea*, Org. Fátima Saadi, tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem, 2006, p.85.

Lauwers, desenvolvido desde a década de 1980, como um “caleidoscópio de estruturas espaciais, objetos de cena e espaços luminosos”¹⁵³ que demarcam no palco “campos alternantes e sincrônicos”¹⁵⁴, correspondendo a “um trabalho textual de montar e desmontar”¹⁵⁵.

O mais curioso, contudo, é que a visão, esse alvo cravejante de informações para o qual as novas estratégias cênicas dirigiram suas lanças estéticas, parece refletir a revolução do olhar suscitada pelo recurso da imagem animada, fazendo crer que o teatro, mais do que recusar os efeitos da TV ou do cinema, acompanhou o processo de espalhamento dos sinais elétricos e eletrônicos da mídia. O filósofo francês Jean-Jacques Wunenburger, em seu livro *O homem na era da televisão* (2005), analisa:

No interior do sistema mágico-técnico próprio da televisão, convém que prestemos atenção à experiência ocular que ele suscita e desenvolve até o frenesi. Pois o meio e suas mensagens caminham par a par com uma solicitação permanente, uma espécie de massagem intensa dos olhos, que não tem nenhum equivalente na civilização passada nem na presente. As ocupações nobres ou de alto valor trazidas pela cultura foram geralmente associadas ao domínio do olhar: a *performance* do olhar reside essencialmente no golpe de vista, aquele do caçador, do guerreiro ou do artesão que devem, em um “pisar de olhos”, obter uma adaptação do corpo ao mundo.¹⁵⁶

Wunenburger compara a televisão a um “espetáculo embriagante da natureza daquele proporcionado pelo *caleidoscópio*”¹⁵⁷. Sua comparação, entretanto, nos lança aqui a uma encruzilhada semântica. Se, por um lado, a aplicação conceitual do caleidoscópio no teatro afirma características estéticas contemporâneas, despertando uma dimensão eufórica de apreensão e progressão visual, a vinculação do termo à televisão parece, ao contrário, conceder ao olhar um estado narcótico, de voyeurismo e possessão, capaz de “neutralizar a vida, o real, em proveito de uma fuga em uma complacência fantasmática”¹⁵⁸.

A mediatização pelas imagens “caleidoscópicas” da televisão, mesmo parecendo aumentar a intensidade de nossa relação com o mundo, com a história, com a cultura, tende, na opinião de Wunenburger, a “falsificar, a nivelar, a

¹⁵³ Hans-Thies LEHMANN, *Teatro pós-dramático*, p. 274

¹⁵⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁶ Jean-Jacques WUNENBURGER, *O homem na era da televisão*, tradução Miriam Campolina Diniz Peixoto, São Paulo, Edições Loyola, 2005, p.35. Ênfase minha.

¹⁵⁷ Idem, *ibidem*. Ênfase minha.

¹⁵⁸ Idem, p. 108.

amputar o que ela transmite, sem poder nunca substituir a repercussão afetiva ou intelectual do que é apreendido ao vivo, isto é, fora da tela”¹⁵⁹. Resta então a todos nós, na opinião do filósofo francês, um olhar paradoxal (desinformado pela superinformação, atrofiado pela hipertrofia), “exposto a uma confusão de signos, saturado de referências narrativas, de sequências emocionais excluídas inconscientemente, que vão sobrepor-se, em total desordem, nas lembranças, formando um emaranhado de imagens cujo efeito último está mais próximo da vertigem que do onirismo”¹⁶⁰. Essa análise deve ser estendida a um contexto mais amplo. Para isso, tomemos aqui o estudo de outro filósofo francês, Guy Debord, sobre a “sociedade do espetáculo”.

2.4 Espetacularização do olhar

A “sociedade do espetáculo” de que fala Debord é uma sociedade esfacelada e dividida que perdeu sua conexão com o realismo natural do mundo, o diretamente vivido, o diálogo pessoal, e agora se expressa pelo espetáculo, ou seja, por um mundo movido pelas aparências e consumo permanente de fatos, notícias, produtos e mercadorias, sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos.¹⁶¹ O espetáculo, segundo o filósofo francês, é uma “relação social de pessoas mediada pela imagem e constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade”¹⁶². O resultado: a alienação do espectador em favor do objeto contemplado: “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo [...] O espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte”¹⁶³.

O espetáculo tornou-se, por isso, “um capital em alto grau de acumulação”¹⁶⁴ para todos e, em especial, para o poder midiático, cujo objetivo tem sido elevar exponencialmente as qualidades espetaculares da sociedade para beneficiar-se dela, fazendo todos reféns de suas leis. A expectativa torna-se, assim, a sua moeda preferida: ela é o que justifica a necessidade de satisfação e

¹⁵⁹ Jean-Jacques WUNENBURGER, *O homem na era da televisão*, p. 47.

¹⁶⁰ Idem, *ibidem*..

¹⁶¹ Guy DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, p. 14.

¹⁶² Idem, *ibidem*.

¹⁶³ Idem, p. 24.

¹⁶⁴ Idem, p. 25.

consumo. Daí, a sociedade alienada e masoquista de que fala Debord, pois vive no interior da propaganda e define as regras de sua própria servidão, alimentando-se sua expectativa dos golpes sensacionalistas do espetáculo em todos os palcos disponíveis: social, político e econômico. Em resumo, a sociedade extorquiu a expectativa, isolou a atenção do espectador nos estímulos visuais da mídia e agora subtrai da passividade coletiva as vantagens – sociais, econômicas, políticas – do espetáculo criado para a “felicidade” de todos.

Wunenburger acredita que esta passividade tem ligação com a postura escópica que adotamos diante da TV (geralmente sentados, com o olho fixo numa tela): uma “nova forma de submissão do ser vivo à máquina”¹⁶⁵. A submissão é de ordem biológica: o olho é nutrido de estímulos, enquanto o resto do corpo é libertado do esforço físico. Na imobilidade, as respostas cinestésicas e a sensibilidade são reduzidas, enquanto o olhar é lançado na tarefa frenética de absorver e filtrar estímulos, arriscando-se ao fastio mortal da própria tarefa. Supõe-se que a repetição ou a mecanização do processo seletivo pelo qual a atenção tem de lidar rapidamente com a sobrecarga de estímulos pode afetar a disposição sensorial do olhar.

Trata-se também de uma submissão mental: “vivemos os acontecimentos mimeticamente ou por procuração; por meio da tela simulamos a realidade, participamos ilusoriamente do que vemos”¹⁶⁶, diz. A passividade é, assim, o extrato letárgico de uma “fascinação escópica durável”¹⁶⁷ que inibe todas as funções superiores da consciência do espectador, suas atividades psíquicas, produzindo “um enfeitiçamento”¹⁶⁸, “um olhar passivo, em repouso, quase apático, que acaba por abandonar os próprios estímulos externos”¹⁶⁹, “um efeito específico da atração, ocasionada por uma situação na qual o sujeito se vê como aniquilado por dentro dele, perdendo por isso toda iniciativa, toda capacidade de se desligar”¹⁷⁰, ou seja, o telespectador vive um estado de “sideração ocular”¹⁷¹.

¹⁶⁵ Jean-Jacques WUNENBURGER, *O homem na era da televisão*, p. 31.

¹⁶⁶ Idem, p.36.

¹⁶⁷ Idem, ibidem

¹⁶⁸ Idem, p. 35.

¹⁶⁹ Idem, ibidem.

¹⁷⁰ Idem, p. 37.

¹⁷¹ Idem, p. 36.

Para o teatrólogo polonês Alessandro Fersen¹⁷², esse “estado de passividade anônima”¹⁷³, desenvolvido pela “ditadura tecnológica”¹⁷⁴, acabou afetando a atenção teatral. “O espectador leva para o teatro seus novos hábitos: cria-se uma osmose perniciosa entre os dois comportamentos”¹⁷⁵. Embora careça de comprovação convincente, a afirmação de Fersen oculta uma preocupação válida: a vulnerabilidade do teatro diante da “hegemonia oculta da tela”¹⁷⁶. Ele refere-se ao cinema e à TV, mas hoje podemos incluir outras tecnologias visuais, como o computador e até mesmo o telefone celular. A tática da tela, em sua opinião, consiste em “absorver a atenção do espectador de maneira totalitária”¹⁷⁷, deixando-lhe o olhar hipnotizado. Este olhar, uma vez convertido em hábito, infiltra-se na platéia como uma ameaça à comunicação teatral.

Se o ator (ou a cena) teme ou se ressentido do espectador que chega ao teatro com um olhar siderado, hipnotizado, o que pensar do espectador, cujo olhar, ao contrário, está sendo educado na relação com as imagens televisuais? É o que defende o professor doutor Milton José Almeida, coordenador do Laboratório de Estudos Audiovisuais (Olho) da Unicamp. Para ele, a inteligibilidade do mundo está sendo formada a partir dessas imagens e sons:

A transmissão eletrônica de informações em imagem-som propõe uma maneira diferente de inteligibilidade, sabedoria e conhecimento, como se devêssemos acordar algo adormecido em nosso cérebro para entendermos o mundo atual, não só pelo conhecimento fonético-silábico das nossas línguas, mas pelas imagens-sons também. [...] Ver filmes, analisá-los, é a vontade de entender a nossa sociedade massificada, praticamente analfabeta e que não tem uma memória de escrita. Uma sociedade que se educa por imagens e sons, principalmente a televisão, quase uma população inteira (ricos, médios, pobres) que não tem contato com a escrita, o contato da memória escrita, a reflexão com a escrita. E também a vontade de entender o mundo pela produção artística do cinema¹⁷⁸.

O professor estadunidense de filosofia Mark Rowlands, por sua vez, entende que a televisão é capaz de facilitar o contato com importantes conceitos filosóficos como a felicidade, o individualismo, a liberdade, a ética, a moral, o bem e o mal. Em seu livro *Tudo o que sei aprendi com a TV* (2008), examina

¹⁷² Ator e diretor que criou o Laboratório de Artes Cênicas (Roma, 1957), no qual desenvolveu o chamado “mnemodrama”.

¹⁷³ Alessandro FERSEN, *O teatro, em suma*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, p. 16.

¹⁷⁴ Idem, p. 17.

¹⁷⁵ Idem, p. 16.

¹⁷⁶ Idem, ibidem.

¹⁷⁷ Idem, p. 17.

¹⁷⁸ Milton J. ALMEIDA, *Imagens e sons – a nova cultura oral*, São Paulo, Cortez, 1994, pp. 12-16.

alguns seriados – *Seinfeld, Friends, Os Simpsons, Sex and the City*, entre outros – para comentar o que, na sua opinião, constitui o maior problema da modernidade, a tensão entre liberdade e valor.

Wunerbürger, chega a considerar “promissora” essa preparação educativa para “tornar o espectador mais inteligente”, ensinando-lhe a olhar e decifrar as imagens, mas teme, ao mesmo tempo, “os contornos mal traçados desse ensinamento suplementar, pois não podem garantir, a curto prazo, um melhor uso da televisão”¹⁷⁹.

2.5 Platéia heteróclita e ritualização

Estas questões nos fazem pensar no modo como o olhar do espectador, agora condicionado por uma lógica instaurada pela imagem televisual, lida com a imagem teatral. Algumas reflexões podem ser cruciais para a feitura geral da cena no teatro contemporâneo. Que procedimentos táticos podem ser adotados pelo encenador para driblar a suposta passividade do espectador e reaver seus mecanismos de atenção, garantindo a comunicação teatral?

Segundo Barba, é o *detalhe*, no conjunto cênico observado à distância, o que confere atratividade à cena visual: “cada espectador, ainda que não o saiba, percebe algumas vezes através das grandes lentes, e outras vezes através das pequenas de um binóculo imaginário, assim como o poeta de sentidos particularmente aguçados do qual falava Baudelaire”¹⁸⁰. Olhar para o detalhe, contudo, não é somente ter o campo visual concentrado num ponto de fuga, mas sentir, nesse recorte espacial, um ambiente objetivo para a receptividade subjetiva.

Difícil, entretanto, é identificar a qualidade de atenção com que o detalhe (e também o conjunto que o ressalta) é recebido pelo espectador. Aqui vale mencionar o estudo de Alessandro Fersen, para quem a qualidade da atenção define o espectador em meio a uma platéia de expectativas tão diversificadas. Na sua avaliação, o espetáculo não é senão a resultante da atenção e do ritmo com que cada um decompõe a duração do evento cênico presenciado e que, mesmo na intimidade gerada pelas eventuais proximidades físicas, “a nossa diversificada expectativa de presenciar o espetáculo não nos faz coesos”¹⁸¹, pois divide a qualidade de nossa atenção. “Somos um conjunto sem organicidade e é essa

¹⁷⁹ Jean-Jacques WUNENBURGER, *O homem na era da televisão*, p. 109.

¹⁸⁰ Idem, p. 63.

¹⁸¹ Alessandro FERSEN, *O teatro, em suma*, p. 10.

diferente qualidade de atenção que consiste a diversidade dos comportamentos teatrais, nossos e alheios”¹⁸².

O capítulo inaugural de seu livro *O teatro, em suma* (1980) é dedicado às variadas matizes de atenções que se concentram sobre a cena teatral. Fersen chega a delinear uma tipologia do espectador moderno, que vale a pena aqui transcrever:

O espectador-naïf – adere de corpo e alma à trama do espetáculo; sua adesão é acrítica. Foi ao teatro para deixar-se envolver por uma “história”. Transferiu-se para o palco assim que o pano se levantou: é um ator visual, [...] um espectador autêntico. Sua disponibilidade total está presa, à sua revelia, numa rede de sugestões culturais (os *mass media*), que condicionam imperceptivelmente a aceitação do espetáculo sem qualquer reserva mental. Nesse tipo de comportamento, a dosagem entre expectativa e atenção minuciosa prejudica a esta e favorece grandemente àquela. Uma expectativa que se transmite objetivamente a cada momento e a cada novo acontecimento desencadeia nova expectativa. A atenção para o detalhe vale apenas como passagem obrigatória para as fases sucessivas da trama. O tempo ‘interno’ contradiz a duração objetiva do espetáculo: uma avidez insaciável de futuro caracteriza a qualidade dessa atenção teatral.

O espectador bizantino – filtra o acontecimento dramático por meio de seus diafragmas culturais. Entrega-se ao enredo com cautela. Sua atenção crítica despe o personagem de seu disfarce e põe a nu o ator que assumiu a alma do personagem. Com a mesma frieza, o olho bizantino examina o cenário, as roupas, o jogo de luzes; enquanto isso, o ouvido distingue as músicas da cena. A avaliação que resulta disso diz respeito à direção, estabelece comparações com o texto, ratifica o nível dramático do roteiro inédito. [...] A estrutura principal do comportamento bizantino é mais uma vez o ‘tempo teatral’. Aqui a atenção extirpou a expectativa. Uma atenção obstinada que prefere o presente isolado do contexto, negligenciando o futuro dramático. [...] Para ele, o único critério de valor é a consideração estética. Um parâmetro fluido, indefinido, síntese de hábitos antigos e de sensibilidades passageiras, de cultura adquirida e de intuição pessoal.

O espectador folgazão – é o espectador de evasão, que consome um teatro confeccionado com receitas comerciais (ingredientes: a comicidade, o sentimentalismo, o cotidiano, o patético) e destinado ao puro entretenimento. [...] O espetáculo é, para ele, um pretexto de um ludismo fácil. O folgazão consome alegria da mesma maneira que o espectador bizantino consome estética.

O espectador-aluno – Foi ao teatro com propósito didático, para aprender. Para ele, o teatro é um instrumento, é um serviço. Talvez exista nele também a crença de que o ator e o diretor possam ajudar a compreender e a descobrir no texto o que ele não saberia perceber sozinho. Prefere, naturalmente, os grandes textos do repertório dramático: Shakespeare, Brecht, Pirandello. Neste comportamento existe certa candura: um parentesco evidente liga o espectador-aluno ao espectador-naïf. Mas a expectativa teatral, nesse caso, é temperada pela intenção didática (quando não é arrastada na identificação acrítica pela seqüência dos acontecimentos).

O espectador político – Serve-se do teatro como um instrumento de educação política. Dirige sua observação pela razão. As emoções falsas não o sensibilizam. Bizantinos e políticos têm em comum um desprezo pelo espectador-naïf; aquele o

¹⁸² Idem, p. 20.

considera inculto; este denuncia a *naivete* [ingenuidade, singeleza, excesso de credulidade] como uma fraude cultural.¹⁸³

Estes tipos de espectadores - adverte Fersen - não correspondem a comportamentos fixos. Ao contrário, “verificam-se inúmeras combinações, as qualidades de atenção adquirem nuances de cor que mudam de um espectador para outro”¹⁸⁴.

A diversidade de expectativas - continua Fersen - revela uma platéia “heteróclita” pois os espectadores “não sabem endereçar ao palco uma exigência característica de espetáculo”¹⁸⁵. A recíproca parece verdadeira: o palco não saberia endereçar, pela diversidade de expectativas que o confronta, uma exigência característica de espectador, ainda que propósitos altruístas elevados repousem nas motivações pessoais – ideológicas ou estéticas – dos encenadores. “Meus espectadores são os mortos”¹⁸⁶, diz Barba. Ele se refere aos seus grandes mestres que, hoje falecidos, constituem a imagem de uma qualidade de espectador que inspira a elaboração de seus espetáculos. Ariane Mnouchkine, por sua vez, acredita que é possível endereçar a todos “um teatro popular de elite”¹⁸⁷, ainda que reconheça condições intelectuais e sensibilidades distintas para a recepção da obra teatral. Fersen, mais uma vez:

Somos uma quantidade que não chega a ser uma qualidade. [...] É claro que, no meio dessa platéia, existem grupos homogêneos na atenção. Mas essas afinidades são dispersas e não constituem um público, não determinam um comportamento cultural. [...] Somos um público moderno, capilarmente diversificado, impregnado de experiências culturais e humanas diferentes, um público de estrato social, idade, sexo, renda “per capita” diferentes. A grandeza da obra de arte é essa: cada um encontra nela um espaço intelectual e emocional, uma possibilidade pessoal de imaginação e de crítica. Por que pretender impor a essa platéia multiforme uma uniformidade de reação?¹⁸⁸

¹⁸³ Alessandro FERSEN, *O teatro, em suma*, pp. 10-18.

¹⁸⁴ Idem, p. 17. Essa diversidade, entretanto, desaparece em algumas formas teatrais orientais, como observa Fersen: “O teatro de Bali é um teatro ritual e popular ao mesmo tempo; a vida da comunidade está totalmente permeada de espetáculos. Em Bali, não há público teatral, há uma população que vive no teatro. No Japão, ao contrário, um teatro elitista como o Nô consegue sobreviver ao longo dos séculos a numerosos eclipses e aglutinar ao redor de si um público que se reconhece em suas raízes rituais” (p. 19).

¹⁸⁵ Idem, p. 18.

¹⁸⁶ Eugenio BARBA, *Apontamentos do autor*, durante o I Encontro de Diretores de Teatro, realizado em Brasília, de 1º a 3 de novembro de 2007, pelo Circo-Teatro Udigrudi.

¹⁸⁷ In: “Espírito de união no Théâtre du Soleil”, reportagem de Sérgio de Carvalho para *O Estado de São Paulo*, 3 de maio de 1997, p. D8.

¹⁸⁸ Alessandro FERSEN, *O teatro, em suma*, pp. 20-21.

Se alguma uniformidade é reivindicada para o evento cênico talvez não seja por culpa ou dolo. O lugar e as horas reservadas ao encontro teatral são comuns a todas as diferenças ali presentes e isso pode suscitar a ilusória sensação de um compartilhamento inequívoco e homogêneo do mesmo ambiente. Para Fersen, entretanto, o que existe entre espectadores de comportamentos heterogêneos é apenas o compartilhamento de “conveniências rituais”¹⁸⁹, ou seja, uma concordância mútua da coletividade para que o ritual se realize, característica que coloca o teatro, por fim, em vantagem visual sobre a TV. O teatro necessita de tempo, de espaço litúrgico, de atenção e de “uma concentração da vida”¹⁹⁰ que ofereça condições à apreensão estética, diz Wunenburger.

Tal era a sabedoria dos homens de teatro, desde os trágicos gregos, que compreenderam que as piores crueldades podem ser levadas em cena, tocar o coração dos espectadores, na condição de que o espetáculo seja codificado, ritualizado, enquadrado em limites que permitem às paixões ser sentidas, mas também sublimadas sob o modo do ‘como se’. A televisão, suprimindo as mediações [diretas], instalando o espectador, sem preparação nem tempo de latência, na tragédia ou na crueldade, aniquila assim toda possibilidade de deslocamento estético, inibe as defesas psicológicas e até mesmo as pulsionais, e expõe o espectador a uma confusão de signos cujas conseqüências permanecem incontroláveis.¹⁹¹

Talvez por isso, reflete J. Guinsburg, “as imagens eletrônicas não foram ainda suficientes para soterrar o teatro”¹⁹². Ele continua em atividade, buscando conectar-se com as expectativas do ver, do ouvir, do sentir e do pensar do espectador (a matéria-prima do teatro, segundo Barba), por uma necessidade antropológica de comunicação humana.

Quando o teatro se utiliza das lições do caleidoscópio, parece querer reservar ao espectador, longe dos efeitos narcotizantes e hegemônicos da tela, um papel ativo e uma visão vivificante no jogo pensado e preparado para ele. E faz isso, segundo uma lógica semelhante a que motivou Walter Gropius, o criador da Bauhaus, a estudar a capacidade visual e os meios para tornar visíveis as idéias do espírito artístico na arquitetura. Para ele, o homem é estimulado por excitação e precisa de impressões seguidamente cambiantes para permanecer receptivo. “As situações inalteradas, por mais perfeitas que sejam, o embrutecem e o entorpecem.

¹⁸⁹ Alessandro FERSEN, *O teatro, em suma*, p. 18.

¹⁹⁰ Jean-Jacques WUNENBURGER, *O homem na era da televisão*, p. 107.

¹⁹¹ Idem, p. 109.

¹⁹² Jacob GUINSBURG, *Da cena em cena*, São Paulo, Perspectiva, 2007, p.37.

[...] Para manter viva a nossa capacidade de adaptação, necessitamos justamente de contraste.”¹⁹³ Para exemplificar, remonta a experiência visual de um visitante a uma galeria de arte:

Sabemos que a receptividade do visitante, face a obras de arte reunidas em espaço restrito, desaparece com rapidez, se não formos capazes de reanimá-lo constantemente. É preciso neutralizar-lhe o espírito depois de cada impressão, para que uma nova possa atingi-lo. Não é possível mantê-lo horas a fio em êxtase intelectual, enquanto caminha pela galeria. Mas pela hábil disposição do projeto, que pode oferecer ao visitante aspectos cambiantes de espaço e efeitos de luz com ricos contrastes, aguçamos seu interesse. Só quando ele é forçado a usar continuamente sua capacidade natural de adaptar-se à tensão e à calma, sua participação permanece viva.¹⁹⁴

Este contraponto óptico que alenta a atenção do visitante é encontrado também no caleidoscópio e pode, igualmente, ser capitalizado pelo teatro. A sua função caleidoscópica, pelo raciocínio que nos conduz, será tanto maior quanto mais o seu espírito lúdico e poético conseguir, por uma sucessão revigorante de contrastes, câmbios, transformações, combinações e alternâncias de sensações, aguçar a experiência visual.

Com esse propósito, desenvolvi o projeto (*Escavações*) *No Jardim de Mônica*, em que quatro montagens diferentes de um mesma peça teatral foi oferecida ao espectador como um dote à sua curiosidade visual, tal como o caleidoscópio é oferecido à nossa curiosidade ou ao nosso instinto lúdico como um reservatório mágico desejável, restando ao observador render-se à tentação de apanhá-lo e manuseá-lo. Ou, no âmbito teatral, restando ao espectador o desejo e a decisão de ir ao teatro e entreter-se. É o que veremos a seguir.

¹⁹³ Walter GROPIUS, *Bauhaus: nova arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 74

¹⁹⁴ Idem, p. 76.

Capítulo 3

(Escavações) no Jardim de Mônica: explorando o espírito caleidoscópico

3.1 Métodos de pesquisa e procedimentos de escolha

Desde 1994, quando criei o Teatro Caleidoscópico, tenho buscado inspiração no brinqueado para minhas experiências teatrais. De início, o fazer teatral caleidoscópico ou o espírito caleidoscópico – como estamos tratando aqui – estava associado à “compreensão de situações dramáticas, improvisadas ou não, capazes de estimular no ator uma seleção de combinações corporais significantes, [...] ao mundo mágico das formas físicas, à percepção utilitária do corpo como “brinqueado” de expressão e comunicação, às conquistas criativas do jogador/atuante na imprevisibilidade das ocorrências cênicas”.¹⁹⁵

Em algumas montagens, a gestualidade articulada juntou-se ao espaço cênico para criar, no conjunto da encenação, uma sucessão de imagens imprevisíveis capaz de gerar uma dinâmica visual de familiaridade caleidoscópica. Mensurar o resultado desse efeito em todas as experiências realizadas ao longo desses dezesseis anos tem sido um esforço duplamente difícil.

¹⁹⁵ André AMARO *Teatro Caleidoscópico, o teatro-por-fazer*, p. 148.

Primeiro, porque a tarefa sucumbe, na maior parte das vezes, à dificuldade de reconstituição do fato teatral original imposta pelo desaparecimento de sua materialidade viva. Segundo, porque haverá sempre uma eventual parcialidade verificada nesse tipo de autoanálise. Ainda assim, em *Teatro Caleidoscópico: um teatro por-fazer* (2007), arrisquei-me à tarefa de analisar a extensão do alcance caleidoscópico nas montagens desenvolvidas com o grupo, com o propósito de registrar, ainda que minimamente, o processo artístico pelo qual foram criadas.

Esta atual pesquisa – em que busco novos subsídios teóricos para desenvolver a idéia de que o teatro é um fenômeno caleidoscópico – reflete mais uma o interesse pelo conjunto de referências que o brinquedo de Brewster pode oferecer ao trabalho do ator, do diretor e da encenação. Neste capítulo, relato a experiência prática que buscou complementá-la, visando testar – mais do que demonstrar – a capacidade de exploração do espírito caleidoscópico no teatro, seus propósitos lúdicos e estéticos, desta vez sob nova concepção: trata-se não mais de um espetáculo único, mas de uma trilogia, depois ampliada para uma tetralogia, de montagens criadas a partir de uma única peça, ou se preferirmos, de *textos* espetaculares construídos sobre um mesmo *texto* escrito. Eis o espírito caleidoscópico aplicado aqui: criar novas situações dramáticas (tramas) e de preferência novas visualidades (composições estéticas), a partir de dados previamente estabelecidos (diálogos).

A peça escolhida para esse fim foi *No Jardim de Mônica* (1961), primeira obra da dramaturga peruana Sara Joffré, uma das mais atuantes escritoras de seu país. Também diretora e atriz, Sara Joffré (nascida em Callao, Lima, 1935) começa seu trabalho como autora teatral em 1961 com as obras *No Jardim de Mônica* e *Contos ao redor de um círculo de espuma*, encenadas pelo grupo Alba, no Clube de Teatro de Lima. É fundadora do grupo Homero Teatro de Grillos (1963), pioneiro no trabalho para crianças no Peru, e criadora da Mostra de Teatro Peruano (1974). Suas obras têm sido muito bem acolhidas pela crítica. Atualmente é diretora da revista teatral *Muestra*, que publica textos e artigos teatrais. Seguidora de Brecht, dirigiu várias de suas peças e ministrou oficinas e conferências sobre o dramaturgo alemão. Participa freqüentemente, como jurada, de festivais nacionais e internacionais de artes cênicas e como mediadora em mesas que se organizam sobre teatro. Sua trajetória de mais de quatro décadas constitui um aporte fundamental para o teatro peruano. *Camille* (1999) sobre a

escultora francesa, e *Caminho de uma só via* (2000), que trata da vida do pensador Walter Benjamin, destacam-se entre as dezenas de obras escritas e publicadas.

Conheci Sara Joffré, em 2005, em frente à casa de Angelo Sandoval, o idealizador e organizador do FIAE (Festival Internacional de Acciones Escénicas), que tem sua sede em Comas, um distrito situado na zona norte de Lima, mas realizado em diversos distritos vizinhos. No Festival, ela coordena as oficinas e desenvolve, com os grupos participantes, o exercício da crítica. Faz atores e diretores assistirem aos espetáculos da mostra para escreverem suas impressões. É uma mulher simples, de discurso anarquista e fala afiada. Tem muita munição verbal contra qualquer manifestação perversa do ser humano, sobretudo quando as crianças são os principais alvos.

No Jardim de Mônica foi levada à cena em três versões (*O Jardim, A Porta e A Sopa Negra*), primeiramente no Teatro Caleidoscópico, em novembro de 2008. Depois, em quatro versões (incluindo *A Quarta*), no Festival Internacional de Teatro de Lima, promovido pelo Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, em outubro de 2009, e novamente no Teatro Caleidoscópico, no mês seguinte. Nas últimas duas ocasiões, foram distribuídos questionários (Anexo 2) a um grupo de espectadores interessados em comentar aspectos das montagens e, com isso, fornecer subsídios para avaliar o alcance do projeto. As anotações colhidas dos espectadores são fruto do que Patrice Pavis chamaria de “análise-reportagem”, um procedimento de observação ativa em que o espectador é capaz de

captar o espetáculo por dentro, no calor da ação, de restituir o detalhe e a força dos acontecimentos, de ter a experiência concreta daquilo que toca[-lhe] no momento da representação, qual é o seu *punctum*¹⁹⁶, como [...] é interpelado emocional e cognitivamente pela dinâmica da representação, pelas ondas de sensações e sentidos geradas pela multiplicidade e a simultaneidade dos signos.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Termo utilizado por Roland BARTHES em *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980, para designar “o elemento do produto visual que pinça o espectador, funcionando como um detonante que o extrai da corporeidade da imagem e o conecta com suas próprias experiências e sensações como indivíduo”, como explica Maria ACASO em *El lenguaje visual*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 43. Tradução minha.

¹⁹⁷ Patrice PAVIS, *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*, tradução Sérgio Sálvia Coelho, São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 5.

Esta foi a maneira encontrada para tentar garantir do espectador suas impressões visuais imediatas, como fazemos quando colocamos o olho num caleidoscópio. Entenda-se, desde logo, que a palavra “visuais” tem aqui uma conotação mais larga, podendo abrigar não só o conjunto plástico da obra, mas também aquilo se ouve, se admitimos que podemos “ver”, por meio de nossos ouvidos, as palavras, os diálogos, a voz do ator; e aquilo que se sente e pensa, se admitimos que podemos “ver”, por meio de nossas faculdades emocional e cognitiva, os significados de todas as coisas juntas, a “polifonia de signos”.

Os formulários utilizados para análise desta investigação refletem um nível de espontaneidade, mas também níveis intelectuais subjetivos. Por sua condição de voluntário, acreditamos na imparcialidade e na isenção de opinião de cada espectador. Constam, ainda, desta pesquisa depoimentos de pessoas (a maioria de atores, diretores e estudantes) que assistiram à primeira trilogia em 2008 e foram entrevistados seis meses depois. Com exceção dos peruanos, cujos depoimentos foram colhidos em 2009, todos os entrevistados residem em Brasília.

A feitura de um espetáculo-caleidoscópico envolve, como toda arte caleidoscópica, procedimentos de escolha. Embora feitos segundo princípios óticos similares, estes aparelhos se reproduziram numa família de genomas bem variados. Os mais atuantes fabricantes desse aparelho-brinquedo-obra de arte sabem que a imagem caleidoscópica é produzida por uma combinação invariável de elementos óticos: ângulos, espelhos, peças, luz. Todos conhecem a receita, mas constroem seus aparelhos a partir de materiais que lhe são caros, buscando produzir padrões cromáticos e arranjos formais que reflitam idéias ou ideologias particulares, projetem estados emocionais ou despertem sensações novas. Caleidoscópios são brinquedos, podem servir a propósitos lúdicos, mas são também objetos colecionáveis, obras de arte inestimáveis ou jóias valiosas que carregam valores comerciais, utilitários, tecnológicos. Para o revestimento externo de seus aparelhos, os fabricantes utilizam, entre outros materiais, madeira, metais, papelão, porcelana, couro, vidro. Para a composição interna da imagem, recorrem ao acrílico ou vidro translúcido, geralmente colorido, fitas, penas de aves, miçangas, brocados, purpurina, botões, películas, pedras, cristais e até *leds* (*light emitting diode*) ligados em circuitos aleatórios e acionados por sacudidas bruscas. As peças, dentro da caixa, podem estar soltas ou mergulhadas em alguma substância oleosa. No primeiro caso, as peças tombam umas sobre as outras

subitamente, num movimento reto, forte, vigoroso, com rápida chegada ao imobilismo. Constroem uma trama de traços e cores num rasgo de tempo. No segundo, embora sujeitas à viscosidade do óleo, as peças ainda gozam de mobilidade e fluidez, fazendo a imagem mover-se com vagar por evoluções ondulatórias, suaves, circulares, com lenta chegada ao imobilismo. Um terceiro caleidoscópio, em que as peças também imersas em óleo correm em fluxo contínuo, permite a formação da imagem por movimentos igualmente lentos e ondulatórios, porém em modo contínuo. Existem ainda os teleidoscópios (citados à página 58) que propõem um manuseio diferenciado, fazendo o observador percorrer o ambiente para capturar seus fragmentos coloridos.

A construção do discurso inicia-se nessa etapa de pesquisa e escolha dos materiais, incluindo as superfícies reflexivas (espelho, lâminas de metal, cristais), seus tamanhos e sistemas angulares. O discurso da imagem caleidoscópica é a soma vetorial dos elementos plásticos combinatórios (cor, relevo, luz, ritmo, forma) e tem relação estreita com o estilo (moderno, clássico, excêntrico, humorístico, infantil, musical, interativo), a tecnologia adotada (mecânica, elétrica, eólica) e o modo como a imagem se movimenta (lento, rápido, contínuo, pausado). Difícil catalogar tantas resultantes.

Para orientar a pesquisa, escolhi o modelo mais simples: o caleidoscópio tubular, com pequenas contas coloridas do material translúcido mais rudimentar. O ângulo dos espelhos: 60°, o mais comum. Isso quer dizer, aplicando uma ligeira correspondência, que eu havia optado pelo palco à italiana e a frontalidade que ele oferece ao espectador, como o caleidoscópio de Brewster. Havia optado, portanto, por um modelo de comunicação visual convencional, escópico, em que as imagens se alternariam diante do espectador a cada golpe “giratório” no “aparelho”, ou melhor, a cada mudança composicional das peças narrativas da cena. Mais tarde, na quarta montagem, o espetáculo cênico se parecerá, em alguns momentos, a um teleidoscópio, dada a necessidade do espectador de acompanhar, em outras áreas cênicas, a movimentação dos atores em volta dele.

No processo de seleção das peças ou unidades de montagem desse projeto caleidoscópico, parti então para a escolha do elenco, motivado por circunstâncias tão acidentais quanto oportunas. Em 2007, o Teatro Caleidoscópio foi convidado para representar o Brasil no V FIAE (Festival Internacional de Acciones Escénicas), realizado em Lima, Peru, com o espetáculo *Cascudo*. Na ocasião,

ministrei uma oficina para diretores em que utilizei o texto de Sara Joffré como objeto de análise, a pretexto de homenagear a dramaturga peruana que havia conhecido um ano antes, na edição anterior do Festival. A atriz Flávia Neiva¹⁹⁸, que se juntou à trupe para participar das apresentações de rua, foi convocada para fazer, na abertura da oficina, uma leitura dramatizada da peça. A leitura se repetiu ao longo do evento e, já familiarizada com o texto, assumiu definitivamente o personagem (Mônica), quando mais tarde decidimos encenar a peça como parte desta dissertação.

Sandra Regina¹⁹⁹ (Menina), que fundara com Flávia Neiva e Nitza Tenenblat o grupo brasileiro Zohar, em 1999, foi chamada para integrar o elenco por sua reconhecida experiência como atriz. Tínhamos, ademais, firmado um forte vínculo de amizade em experiências profissionais anteriores, o que facilitou a escolha de seu nome.

Para completar o elenco, faltava escolher o ator que assumiria o terceiro papel (Menino). A passagem do estudante de teatro Rômulo Mendes²⁰⁰ (Faculdade Dulcina) pelo Teatro Caleidoscópio, em temporada do infantil *Romeu e Julieta na Floresta* (Grupo ACATE de Brasília, 2008), dirigido pelo diretor brasileiro Plínio Mósca, foi outro golpe da casualidade. Ainda que pouco experiente no ofício de ator, foi escolhido por sua aparência de menino, podendo emprestar a juventude e a inocência que, numa primeira análise, convinha à personagem. Importante dizer que este critério de escolha foi mais uma opção do

¹⁹⁸ Formada pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Flávia Neiva iniciou sua carreira profissional com os diretores Adriano e Fernando Guimarães. Em 1999, em parceria com Sandra Regina e Nitza Tenenblat, fundou a Companhia de Teatro Zouhar. Juntas, escreveram, produziram, traduziram, atuaram e dirigiram os espetáculos: *In Natura*, *The Negotiation*, *Paralelo 15* e *15 X David Ives*. Durante sua trajetória, trabalhou com diversos diretores de teatro e cinema, entre eles: Adriano e Fernando Guimarães – *Lisístrata* e *Perdoa-me por me Traíres*; Murilo Eckardt – *A Farsa do Mestre Pathelin*; Paulo Duro e Sandra Regina – *Dorffman Bar*; Nitza Tenenblat – *The Applicant*; Ricardo César – *Entre! Sinta-se em Casa* e André Luis de Oliveira – *Louco por Cinema*.

¹⁹⁹ Sandra Regina, diplomada pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, iniciou sua carreira profissional com Dulcina de Moraes e Hugo Rodas. Desde 1994, trabalha também como Arte Educadora pela Secretaria de Educação do DF. Em 1999, em parceria com Flávia Neiva e Nitza Tenenblat, fundou a Companhia de Teatro Zouhar. Juntas, escreveram, produziram, traduziram, atuaram e dirigiram os espetáculos: *In Natura*, *The Negotiation*, *Paralelo 15* e *15 X David Ives*. Atuou ainda em montagens dirigidas por Dulcina de Moraes – *O Drama Conversível*; Hugo Rodas – *Senhora dos Afogados* e *Romeu e Julieta*; Chico Expedito – *O Abajur Lilás*; Muirilo Eckardt – *Arlequim Servidor de Dois Amos* e *A Farsa do mestre Pathelin*; Adriano e Fernando Guimarães – *Lisístrata*; Paulo Duro Moraes e Sandra Regina – *Dorffman Bar*; Ricardo César – *Entre! Sinta-se em Casa*; e em filmes de André Luis de Oliveira – *Inhaka* – e André Santos – *Desesperança*.

²⁰⁰ Rômulo Mendes é estudante de Artes Cênicas da Faculdade Artes Dulcina de Moraes. Atuou nos palcos de Brasília com o diretor Plínio Mósca em obras de autores como Brecht, Ionesco, Ibsen e Martins Penna. Já participou de quatro festivais de teatro no Chile: Entepola, em Santiago; Entepachi, em Chillian; Enteipa, em Punta Arenas, e o Festival Iberoamericano de Ovalle.

que uma exigência da direção, uma vez que o mesmo critério não fora utilizado para a seleção das outras duas atrizes. Além disso, o jovem ator de 21 anos tinha um visível sentido de responsabilidade e a disponibilidade para o trabalho (critérios que considere igualmente essenciais), o que lhe abriu ainda mais a chance de integrar-se ao projeto.

No ano seguinte, para as apresentações em Lima, no Festival Internacional de Teatro, e para a reapresentação em Brasília, no Teatro Caleidoscópico, Rômulo foi substituído, por impedimento de agenda, pelo também estudante de teatro Vinícius Guarilha (Faculdade Dulcina) recém-chegado da Argentina e Colômbia, onde se apresentou ao lado do ator, diretor e professor da Faculdade Dulcina de Moraes, Tullio Guimarães, na peça *Uñas Afiladas*, uma coletânea de textos de Artaud, Aninha Franco e do próprio Tullio. Vinícius foi escolhido por indicação de amigos com base nas características do personagem, sua fluência na língua espanhola e sua elogiada dedicação aos ensaios e ao trabalho.

A escolha do texto, por sua vez, foi motivada pela aparência caleidoscópica da situação dramática central - a alternância de papéis vividos por Mônica em seu jogo de simulações – e por uma insinuante natureza inacabada e misteriosa da própria obra: “*No Jardim de Mônica* foi escrita em resposta a uma impressão, vendo brincar uma sobrinha pequena, que agora tem 40 anos. E, além disso, é uma peça não muito fácil de contar”²⁰¹, revelou Sara Joffré. Essa suposta complexidade constituiu, para mim, um enigma, no sentido que atribuem os dicionários: “questão proposta em termos obscuros, ambíguos, para ser interpretada ou adivinhada por alguém”. Não posso garantir que a jovem autora de 25 anos, idade com que escreveu a peça, a primeira de um vasto repertório, tenha proposto esse enigma como opção consciente. Para mim, a peça de Sara Joffré, mesmo parecendo imprecisa, revela uma dramaturgia sem propósitos conclusivos, sugestiva, aberta a múltiplas leituras, à imaginação, à ruptura, à transgressão, por isso “difícil de contar” de uma só maneira.

Diante da aparência dúbia do texto nos inclinamos, sem pudores, a fazer algumas “escavações” nesse jardim, buscando no subterrâneo das palavras a existência de outras narrativas. E com que surpresa nos deparamos com mundos e

²⁰¹ De correspondência mantida por correio eletrônico com o autor.

conteúdos psicológicos tão desconcertantes!²⁰² Mas essa descoberta, como veremos, impõe uma “arqueologia” cuidadosa.

As “escavações” a que se refere o título do projeto têm a ver com a metodologia adotada no trabalho. Para achar as paisagens que julgávamos ocultas, deveríamos tratar o texto como um terreno arqueológico. E dedicar a nossa máxima observação para compreender os achados. A escavação, adotada como procedimento de pesquisa, consistiu, nesse caso, em vasculhar as chaves de leitura do texto, muitas vezes encontradas nas palavras, mas também nas entrelinhas e nos intervalos da escrita, nas pausas e nos silêncios verbais.

Importante ressaltar que o texto foi traduzido pelas próprias atrizes (então estudantes de espanhol), sob orientação da professora de língua espanhola, Fabiana Queiroz Damasceno (Bravo Instituto Cultural Hispano Americano), o que permitiu a Flávia Neiva e a Sandra Regina a vantagem de aproximar-se da escrita para adaptá-la à sua comodidade verbal, à coloquialidade, à sua maneira pessoal e mais sincera de dizê-la.

3.2 Reconhecimento do campo dramático

A peça *No Jardim de Mônica* é composta de um ato e três cenas. Os personagens centrais são Mônica, a Menina e o Menino. Há, contudo, “personagens de ligação” (para não dizer “secundários”), como a Voz e o Homem de negro. E, por fim, os personagens que surgem da imaginação de Mônica: Senhora Borboleta, Senhor Tulipão, Sr. Carteiro, uma boneca, a grama, as formigas e os pássaros que habitam uma árvore velha – único elemento cenográfico indicado pela autora, numa alusão ligeira à *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

De relance, vislumbramos em Mônica uma hábil criança manipuladora, que constrói e anima, por meio de brincadeiras e situações que improvisa, um mundo imaginário. No início da peça, ela está sozinha em um suposto jardim e dialoga com figuras – as citadas acima – evocadas por sua imaginação.

O universo lúdico de Mônica serve-lhe de experiência existencial, tão autêntica quanto escapadiça. Em suas brincadeiras, ela também simula ser a mãe austera e autoritária que lhe despeja ofensas e lhe obriga a cumprir duras tarefas domésticas – como arrastar um pesado baú até o quarto andar da casa – e a tomar

²⁰² Do texto de introdução do catálogo da peça, Teatro Caleidoscópio, 2008, pp 3-5.

diariamente uma “sopa negra e aguada”. A incômoda e conflitante relação com a mãe surge como um fantasma que aterroriza a sua lembrança, revelando um contraponto dramático ao que parecia ser apenas um jogo inocente da imaginação. O jardim de Mônica é, assim, um fragmento de vida onde o mundo infantil se instala à sombra da fantasia para proteger-se do temor e do desafeto.

Em seguida, na segunda cena, Mônica vê entrar em seu jardim uma Menina, cujas “tranças recém-penteadas e seus grandes laços refletem as mãos da mãe sobre sua cabeça; todo seu aspecto indica o cuidado com que a tratam, ainda que esteja bem longe de estar vestida com elegância; seus olhos são tranquilos e seu ar confiante”. A descrição de Sara Joffré opõe-se à imagem de Mônica e vem instalar na cena um antagonismo que favorece o conflito dramático. Mônica, manipuladora, faz da Menina mais um brinquedo em suas mãos, contando-lhe vantagens (como as inúmeras cartas que recebe), histórias fantásticas (como o canto do pássaro morto) e segredos (como a existência de um “amante” que lhe presenteia com balas e doces).

Apesar da diferença de comportamentos, uma cumplicidade as mantém no jogo. Mas toda vez que a bem educada Menina pronuncia a palavra “mãe”, Mônica corta o diálogo ou muda de assunto. As implicações emocionais da palavra parecem evidentes na reação de Mônica. Nas entrelinhas dos diálogos, repetidas vezes, as duas deixam florescer o quadro familiar que as define, estratégia provável de uma dramaturga preocupada com as questões da infância: “As crianças me parecem a única coisa importante nesse mundo. Por isso, seria necessário que tivessem pais ‘responsáveis’, mas somos todos filhos de outras crianças e por aí vai...”²⁰³

Na última parte da peça, um Menino, vindo de algum lugar que a autora não quis tampouco explicitar, mas que ali estava, desde o início, sentado num pequeno muro ao fundo, aparece no jardim de Mônica. Mônica, num golpe de sagacidade, aproveita a aparição para provar à Menina a existência de seu amante, o que lhe é veementemente negado pelo Menino. Ele entra em busca de panos para a rabiola de sua pipa. E Mônica, fingindo operar uma mágica, esconde-se atrás da árvore, rasga o avental e entrega-lhe dois trapos.

O Menino é envolvido na brincadeira das duas, que contam esperar a chegada de um príncipe. Mas a história se interrompe: uma Voz grita por Mônica,

²⁰³ Do texto de introdução do programa da peça, Teatro Caleidoscópio, 2008, pp. 3-5.

que atende ao chamado e sai, deixando a Menina e o Menino entreolhando-se. O jardim de Mônica fica ali, habitado por seus inquilinos sobreviventes. O Menino observa o ambiente e vê, por todos os lados, um amontoado de lixo. Um jorro de incredulidade parece apagar as fantasias criadas ali. Mas a Menina, que acreditara naquele mundo imaginário, remonta para o novo habitante do jardim a paisagem de dalias vermelhas criada por Mônica. Reporta-se às suas falas, comenta suas brincadeiras e refaz suas histórias e suas fábulas improvisadas. Depois sai, deixando o Menino tomado pelo desejo de ter Mônica de volta. Sozinho, enquanto aguarda o improvável retorno de Mônica, o Menino conserta sua pipa e depois vai deitar-se no encosto da árvore, adormecendo em seguida. A cena escurece e um homem vestido de preto que se percebe na penumbra o retira com violência. O Menino, tomado de assalto, reage e grita. Ele quer ficar no jardim de Mônica e, quando se vê vencido, diz que vai voltar para “ver as dalias, o príncipe e o pássaro morto cantar”.

3.3 O Jardim: adubo da infância

Esta situação, a que primeiro reconhecemos no texto, deu início à primeira montagem, denominada *O Jardim*. Ali, construímos o espaço da espontaneidade infantil, o terreno baldio das crianças e, metaforicamente, a tela neutra, imaculada, branca, onde as idéias são despejadas como pontos de tinta. Essa concepção metaforizada do espaço foi que nos permitiu criar a cenografia, uma lona branca sobre a qual espalhamos nós de um pano igualmente branco, do mesmo branco dos trapos que cobriam o galho de árvore velho, pendurado a alguns centímetros do chão. Os nós pretendiam criar um mundo móvel diante da estática árvore. Poderiam representar folhas, pássaros mortos, borboletas, dalias vermelhas, enfim, uma matéria viva à disposição do imaginário, transformando-se a cada manuseio de significação naquela imensidão branca de tudo possível.

Aos atores foi pedido que explorassem esse espaço segundo suas necessidades ou critérios de deslocamento e de ocupação. Sendo autores de sua própria movimentação, mais fácil seria a fixação das marcas e partituras físicas e mais responsabilidade ou consciência se imprimiria nelas. Essa liberdade, entretanto, ganhou contornos finais da direção, no conhecido “trabalho de limpeza” que caracteriza as etapas finais de montagem.

Para buscar ações que pudessem fundamentar os diálogos, os atores deveriam improvisar. A improvisação era um recurso metodológico para despertar-lhes o espírito lúdico e ao mesmo tempo um meio de colocá-los em contato com seus personagens. Para estimular o improviso, coloquei na mão dos atores um objeto que – a exemplo dos nós brancos – poderia ser usado e manuseado de formas diferentes e ganhar novas significações. Mônica recebeu um regador para seu jardim, depois transformado em balde, cálice, microfone, cavalo. A Menina ganhou uma sombrinha chinesa, depois transformada em espiga de milho, míssil, batedeira, guarda-sol. O Menino recebeu uma pipa rasgada e um caleidoscópio, depois transformados em barco. Estes mesmos objetos – os que foram utilizados nos ensaios e nenhum outro produzido depois – forneceram a cor para a concepção do figurino: o verde musgo do cobre envelhecido do regador e as tonalidades de marrom da pipa, do caleidoscópio e da sombrinha chinesa, de onde se podia extrair também o bordô, cores de um pastel harmônico e de uma infância discreta. A iluminação, esta sim, aproveitou-se do branco do cenário para jogar suas tintas vibrantes. A sonoplastia, por sua vez, lançou sobre o espaço o eco cavernoso de gotículas de água e o som de ventos uivantes (produzidos ao vivo por pequenos sopros e estalares de língua em um microfone), para dar a sensação de um vagar que deslocasse o ambiente para um tempo perdido.

Adicionar volume, formas, cores e sons não foi o único trabalho da encenação. Por vezes fazíamos um trabalho de subtração, ou seja, de retirada de elementos que não encontravam ressonâncias estéticas desejáveis. Como, por exemplo, o final da peça. A entrada do Homem de negro para reprimir a brincadeira, como uma sombra opressora, uma representação da polícia, do ladrão, do terrorista que nos rouba a infância, a inocência, a imaginação, era o clímax que recusávamos insistentemente. Embora a cena adicionasse tensão e surpresa ao desfecho da peça, a aparição repentina do Homem de negro parecia-nos celebrar a vitória da repressão, do pessimismo, da crueldade, colocando por terra a força poética de todo o contexto anterior. Queríamos, entretanto, afirmar, e não negar; perpetuar, e não frustrar as ondas imaginárias que caracterizavam aquele jogo infantil e no qual tínhamos lançado o espectador. Assim, preservamos o texto, mas atribuindo às falas do Homem de negro à voz de um pirata que o Menino imaginou no barco construído com sua pipa e seu caleidoscópio. Com um sopro, fez seu barco deslizar entre os nós brancos, numa mágica cenotécnica

rudimentar (um fio de nylon invisível o puxava das coxias), fazendo-nos crer que navegava sozinho.

3.4 *A Porta: ardil psicológico*

Sara descreve nas primeiras linhas de sua peça: “Mônica é uma criança que poderia ter até 80 anos, que é a idade máxima que se pode ter. Ela também não saberia nos dizer há quantos anos está ali”. Diz isso para referir-se à capacidade de Mônica de simular personagens em seu jardim imaginário, com a mesma versatilidade que lhe permite imprimir diferentes vozes: “A voz de Mônica é a mais importante. Isso é o que realmente Mônica é: uma voz. Envelhece. Cresce. Faz-se criança. É acida e cortante.”

Entretanto, tínhamos a sensação recorrente de ver Mônica percorrer o tempo não mais por meio de sua imaginação, mas por meio de suas fases de vida, nessa larga e elástica faixa que vai dos oito aos oitenta anos. Os diálogos pareciam querer conduzir a outros desdobramentos, tão críveis quanto o jogo infantil. Difícil, entretanto, imaginar a protagonista da peça, com fantasias tão peculiares às crianças, inserida num contexto adulto. Mas essa dificuldade logo se converteu em desconfiança e começamos a testar o que nos parecia tão improvável: a adequação da trama a uma situação de adultos.

Em várias leituras, somente pudemos vislumbrar essa possibilidade em algumas passagens do texto. Se Mônica, aos trinta anos (idade que tomamos como referência), podia ser convincente ao dizer “eu tenho um amante”, ao mesmo tempo parecia excêntrica ao dizer “eu tenho um carretel no bolso do meu avental”. Mas essas e outras excentricidades (outras lógicas, talvez), se causavam desconfiança, pela inverossimilhança das situações, também provocavam a crença de haver, por trás delas, um ardil psicológico que poderiam justificá-las. Em outras palavras, Mônica, podendo ter trinta anos ou mais, estaria sob um estado psicológico em que a memória e a experiência de infância aparecem como marca patológica de fundo. Somente nessa perspectiva, os diálogos – tão infantis – poderiam ganhar, entre personagens adultos, consistência intelectual e emocional e nos oferecer um campo de abstração e especulação para a exploração de outras narrativas.

Partimos então para a análise do problema que havíamos encontrado em nossa primeira escavação: uma marca psicológica acentuada que faz Mônica,

mesmo adulta, regredir ao seu jardim. Que tipo de patologia Mônica poderia apresentar? E os demais personagens? Como se ajustariam a essa nova configuração comportamental de Mônica? Fomos buscar as respostas na interpretação – e na improvisação – dos atores. Lancei um desafio aos três: encontrar as razões adultas escondidas nos diálogos infantis.

Adotei como cenário uma ante-sala de um consultório psiquiátrico, o novo “jardim” de Mônica. O espaço lúdico das crianças foi substituído pelo espaço mental dos adultos. Ali, era possível imaginar, de início, algumas paredes, três cadeiras, uma janela e uma porta ao fundo. À medida que os ensaios evoluíam, novos objetos foram surgindo para compor o cenário: a “Sra. Borboleta”, que nasce inicialmente da imaginação de Mônica, é vista morta, com suas asas vermelhas abertas, esmagada no vidro de um quadro da sala. O “Sr. Tulipão”, o ser mais debilitado do jardim imaginário de Mônica, transformado na primeira versão num cavalo raquítico e doente, assume aqui sua identidade de flor. Apesar do viço que ainda lhe resta, está em frangalhos, afundado numa lata de lixo da sala. A árvore velha é um galho seco esquecido num pote de barro. Parece ter morrido ali, em pé, há muito tempo. Um espelho e dois pequenos aparadores vêm completar a cenografia. As paredes ganham um revestimento de tecido floral, verde, crispado de margaridas brancas, abraçando a aridez e a formalidade do ambiente. Parecem instalar, com seu verdor intenso, um fundo simbólico, de inocência talvez, ou apenas uma lembrança do que, outrora, havia sido um jardim em toda sua explosão de clorofila.

Apesar do aspecto desértico, inerte, o ambiente, sendo um lugar transitório, deixava crer que outras pessoas haviam passado por ali. “Sr. Tulipão” fora jogado numa lixeira por alguém, momento antes da chegada de Mônica. A garrafa d’água que colocamos sobre um dos aparadores para que Mônica preparasse o “chá das formigas”, parecia ter sido esquecida ali ou colocada estrategicamente por alguém (ou algo), cuja função era manter o lugar habitável, apesar de estéril. Aqui também a água reforça a força vital do ambiente, em oposição simbólica a todo o resto da cenografia.

Nesse ambiente dúbio, propus aos atores que lançassem seus respectivos personagens em um tenso jogo psicológico, com eles mesmos e com os demais. Cada palavra pronunciada deveria conter uma provocação, uma maldade intencional, para produzir efeitos emocionais sobre o outro. A cada incursão

àquele jardim psicológico, as situações dramáticas improvisadas (resultantes do redimensionamento do espaço físico e também da idade e do espaço interior dos personagens) pareciam ganhar ares cada vez mais densos. Enquanto dialogavam, os personagens, quase sempre parados, em estado de espera, buscavam ali a contenção, a economia de gestos, a ocultação de fatos. Ao mesmo tempo, demonstravam uma vida interior intensa, limítrofe, prestes a fazer explodir um passado amargo e sombrio ou a romper uma ferida emocional sem proporções. Flávia Neiva, por exemplo, trouxe para seu personagem o aspecto tenso e uma visível vulnerabilidade emocional como reflexos da raiva e da lembrança amarga de uma infância reprimida pela mãe impiedosa e violenta. Ela deixou de ser a menina espirituosa e imaginativa para tornar-se uma mulher gélida, irônica, fantasiosa, calculista, tendo planejado a morte da própria mãe e fugido em seguida. Uma psicopata?

Cada personagem foi, assim, delineado intuitivamente e progressivamente, segundo fábulas criadas pelos próprios atores. A Menina foi substituída por uma mulher igualmente reprimida, virgem, religiosa, obrigada a amar os pais incondicionalmente e aprisionada pelas regras de comportamento e pelos bons costumes impostos na infância. Sozinha e frágil, seu único desejo era partir ao encontro de sua mãe, já falecida.

O Menino se tornou o “amante” assassino a quem Mônica encomendara a morte da mãe. Ao contrário de Mônica, ele teve outra sorte: é capturado pela polícia. Aqui adotamos o desfecho original que havíamos recusado na primeira montagem. No lugar de um homem vestido de preto, entretanto, adotamos um sinal sonoro, uma sirene policial, como meio de significação: a chegada da autoridade e a ordem de prisão.

Essas fábulas não tinham o propósito de condicionar a percepção do espectador ou explicitar a trama que havíamos escolhido, mas nortear os atores na condução psicológica de seus personagens, ou seja, funcionavam como subtextos. E em função deles todo o resto se construiu ou se completou. Fizemos, em primeiro lugar, um trabalho de adequação do texto para deixar clara a sua nova intenção: mudamos alguns tempos verbais, adicionamos algumas falas, suprimimos outras, mas sempre dentro de limites, a fim de conservar a intenção dos diálogos. Exemplo:

(TEXTO ORIGINAL)

Mônica – Por quê?... você está tão bem aqui...é um jardim lindo. Ninguém tem outro igual. *(Aponta para o canto onde está amontoado o lixo)* Veja que lindas dalias vermelhas. Provavelmente você vai querer um ramallete, não é? Um ramallete de dalias para levar para a sua mamãezinha, não é mesmo? Sabe, acho que você é uma menina muito boa. Muito limpinha. Acho que sua mãe é uma senhora muito agradável. Agora mesmo farei um ramallete para ela. *(Vai até o monte de lixo e começa a procurar. Tira flores secas, palitos, coisas sujas. Acomoda-as fazendo um buquê. Enquanto a Menina olha e espera)* Ai, como incomodam estas tesouras para cortar as dalias! O amolador é um homem muito descarado, me cobrou muito dinheiro para afiá-las. E, veja você... Será melhor que eu termine meu trabalho com as mãos. Ah! Que linda flor, dificilmente existirá outra tão linda! Não tenho pena de cortá-la porque é para sua mãe. Mas prometa que lhe dirá que fui eu quem mandou... Ela virá agradecer trazendo tortas... *(Pensa e pára. Volta-se para a Menina)* Sua mãe sabe fazer tortas?

Menina – Sim. Ela faz umas tortas bem gostosas e nos dá quando nos comportamos bem...

(TEXTO MODIFICADO)

Mônica – Por quê?... você está tão bem aqui...é um jardim ~~lindo~~. Ninguém tem ~~outro igual~~. ~~*(Aponta para o canto onde está amontoado o lixo)*~~ *(Apontando um suposto desenho numa revista de folhas vermelhas sem palavras e figuras)* Veja que lindas dalias vermelhas. Provavelmente você vai querer um ramallete, não é? Um ramallete de dalias para levar para a sua mamãezinha, não é mesmo? ~~Sabe,~~ ~~acho que você é uma menina muito boa.~~ ~~Muito limpinha.~~ ~~Acho que sua mãe é uma senhora muito agradável.~~ Agora mesmo farei um ramallete para ela. ~~*(Vai até o monte de lixo e começa a procurar. Tira flores secas, palitos, coisas sujas. Acomoda-as fazendo um buquê. Enquanto a Menina olha e espera)*~~ *(Tenta cortar a página da revista com uma pequena tesoura que tira da bolsa)* Ai, como incomodam estas tesouras ~~para cortar as dalias!~~ O amolador é um homem muito descarado, me cobrou muito dinheiro para afiá-las. E, veja você... Será melhor que eu termine meu trabalho com as mãos. *(Rasga a revista com as mãos, ficando com um pequeno pedaço)* Ah! Que linda flor, dificilmente existirá outra tão linda! Não tenho pena de cortá-la porque é para sua mãe. Mas prometa que lhe dirá que fui eu quem mandou... Ela virá agradecer trazendo tortas... *(Pensa e pára. Volta-se para a Menina)* Sua mãe sabe fazer tortas?

Menina – Sim. Ela fazia umas tortas bem gostosas e nos dava quando nos comportávamos bem...

A cenografia também ajustou-se à nova trama. A porta por onde os personagens entrariam no consultório psiquiátrico assumiu uma conotação simbólica maior. Representaria a passagem para destinos específicos. Mônica, para a fuga; a Menina para o exílio; o Menino, para a prisão.

Acordes de uma cítarina desafinada – como parecia aquele estranho diálogo – foram usados para marcar ou afirmar algumas intenções ou efeitos emocionais. Campainhas, sirenes e sinos, para indicar a entrada e a saída de cada

personagem, marcas sonoras extremas da curta existência daqueles personagens diante da porta. Daí, o título da segunda montagem – *A Porta*, numa referência à tensa fronteira da mente, ao atalho por onde o destino e os desdobramentos da vida se iniciam.

3.5 *A Sopa Negra: caverna da alma*

A terceira montagem, ou a terceira escavação, chegou ao subterrâneo mais assustador, em nossa visão. A sopa negra, que deu nome à nova versão, foi a imagem detonadora de uma visão mais densa do sofrimento de Mônica. A humilhação sofrida na infância parecia apenas uma pequena parte da roda de infernos que assombrou sua vida ao longo dos anos. O resto ficou a cargo de nosso livre exercício de imaginação: Mônica teria se casado sem motivos convincentes, sentia-se apenas uma noiva prometida, não teve filhos, não queria filhos, não acreditava na infância. Abortou a única criança que concebera, filho do amante marinheiro com quem manteve um romance durante o casamento. O fantasma de sua mãe persegue-lhe ainda mais na fase adulta, martela sua cabeça de ressentimentos e arremessa-lhe violentamente às perversidades da infância, às soníferas pílulas, ao trabalho forçado, ao abandono, à raiva, à culpa, às privações, a um moralismo predatório. Fomos às conseqüências trágicas dessa roda infernal e vislumbramos o jardim de Mônica encharcado de lama, a heroína corrompida deitada em seu leito de amor e igualmente morta sobre a própria sepultura.

O cenário então se abriu no horizonte do palco: uma caverna mortuária, o mais novo e mórbido “jardim” de Mônica no centro do qual colocamos um túmulo branco (como o caixãozinho que Mônica, na primeira versão, imaginou para seu enterro, se morresse infectada por uma bolha no pé). Nesse subterrâneo, podia-se ver ainda as raízes aparentes de uma árvore que lá fora parecia existir, talvez a árvore descrita por Sara, talvez uma outra, mais verdejante. A exemplo das paredes floridas da segunda montagem, o chão, nesta terceira versão, ganhou uma lona negra crispada de rosas pintadas. Repetia-se, assim, a intenção cenográfica de manter o espectador conectado a um espírito romântico, frívolo talvez, da infância que havíamos pervertido, um recurso para fazer surgir subliminarmente o jardim.

Mônica foi vestida de noiva. A brancura nupcial do vestido devia pesar-lhe como um fardo sobre o corpo de esposa adúltera.

A Sopa Negra veio significar, portanto, os espaços cavernosos do amargor, da aflição, dos sentimentos perversos que muitas vezes fazem romper as artérias da mente, perturbam e depois enlouquecem. A partir dessa nova concepção mental, metafórica, do espaço, começamos a trabalhar. Propus aos atores que explorassem a caverna como se vasculhassem a mente atormentada de Mônica e imaginassem ao redor um mundo fantástico, fantasmático, repleto de vultos, imagens, aparições, mistérios. Ali, deviam exorcizar a imaginação mais macabra.

A grama tornou-se uma erva daninha que nascia da lápide de Mônica. A boneca de estimação, que nas duas outras versões fora parar no formigueiro, é encontrada aqui com a boca espetada de alfinetes, numa alusão declarada à prática de vodu, podendo reforçar o espírito perverso de Mônica, ou corresponder, metaforicamente, aos gritos ofensivos da mãe contra a própria filha. A Sra. Borboleta, a quem Mônica reprovava por ter tantos filhos e dar pílulas para fazer dormir seu filho nº 2000, agora é a própria Mônica surpreendida por um carnicheiro que lhe dá pílulas abortivas para eliminar o filho bastardo. O Sr. Carteiro é uma aparição real, entra como uma espécie de boneco chinês lançando cartas de amor por todos os lados, as cartas do amante marinheiro. Também o príncipe aparece na penumbra, vestindo uma máscara impessoal e misteriosa. O pássaro morto é um pássaro de plástico e de piado mecânico que aparece num piscar de luzes. As dalias vermelhas são mãos encapsuladas em luvas cirúrgicas manchadas de sangue, luvas assassinas, igualmente abortivas.

O Sr. Tulipão, por falta de adequação convincente, foi suprimido da história, como foram suprimidas outras passagens do texto. Essa foi, aliás, a versão em que mais suprimimos diálogos. E fizemos isso sem pudor, numa auto-concessão eticamente arriscada, mas necessária. Não nos interessava mais a integridade literária da obra, mas o seu conteúdo simbólico, seus desdobramentos psicológicos, suas fábulas ocultas, seus pedaços de imagem e de significado que podiam fertilizar e insinuar a história que nos movia. O texto passou à condição de pretexto, a exemplo do que ocorrera também em *A Porta*, para que pudéssemos construir, como convinha à perspectiva caleidoscópica, novas narrativas e distintas estéticas.

Ensaíamos a terceira versão sob o som improvisado de um piano que havia na sala. Os acordes graves do instrumento criavam a desejada atmosfera sombria do ambiente e estimulavam a interpretação visceral dos atores, em meio aos

suspenses e tensões encontrados no caminho. Mas a idéia do piano não floresceu. Razões práticas e orçamentárias nos fizeram descartar o uso do instrumento. Restou-nos, como alternativa, compor uma trilha sonora a partir de músicas já gravadas. Encontramos uma meia dúzia delas, igualmente sombrias, introspectivas, que produziu, por fim, o mesmo efeito.

A caixa branca ganhou um pequeno alçapão, uma porta de entrada para um mundo ainda mais subterrâneo, uma espécie de morada secreta, um refúgio, o ventre confortável da existência para onde Mônica sempre precisava retornar, mas também uma armadilha para aprisionar seus fantasmas e uma passagem para seus desejos. Pela pequena tampa – que agora dividia a caverna em duas – os personagens surgiam e desapareciam, como um passe mágico, trazendo à cena certa atmosfera lúdica, mesmo em meio à escuridão dos sentimentos.

A idéia do alçapão surgiu acidentalmente durante os ensaios, quando os atores, interpretando sobre um amontoado de cubos de madeira que substituíam a sepultura, faziam os cubos se deslocarem e, nos nichos criados entre eles, passavam a improvisar. Flávia entrava nos buracos, saía, voltava a entrar, escondia a Menina dentro dele. O marinheiro, mais tarde, viria a surgir também dessa pequena abertura por onde a memória ou o desejo de Mônica também pareciam passar.

Outro fato a destacar é o processo de ajustamento, de construção, da personagem Menina, interpretada por Sandra Regina. Também chamada de “Ratinha”, a Menina ganhou ali uma justificativa convincente para seu apelido. Se na primeira versão era apenas um nome inocente e avulso na imaginação de Mônica, uma inofensiva criatura de “olhos brilhantes e burlescos”, agora tinha sua conotação pejorativa: um roedor pestilento, destruidor, habitante dos buracos escuros, que vasculha, infecta a terra e mata. Sandra levou para seu personagem as características do animal – a imundície, a indiscrição farejadora, a periculosidade, a peçonha – e, na mescla com o texto, criou sua metáfora: uma projeção de Mônica, talvez seu alter ego, uma entidade psíquica movida pelo desejo de manipular, remexendo feridas. Ratinha passou a ser a representação da invasão íntima, a voz provocativa, às vezes autoritária, como a da mãe, às vezes irônica, como a de Mônica. Algumas falas de Mônica acabaram, por isso, atribuídas à Ratinha. Seus olhos refletiam e excitavam ao mesmo tempo a perturbação de Mônica, penetravam em sua terra mental e a corriam até a morte.

Essa concepção afastou definitivamente a atriz Sandra Regina de suas composições anteriores, da Menina manipulada da primeira versão e da Mulher reprimida da segunda, demonstrando, para o nosso experimento, o papel elástico da personagem na obra de Sara Joffré. Da mesma forma, o Menino ganhou, nas três versões, tipos e personalidades diferentes (o Menino ingênuo, o Homem assassino, o Marinheiro sedutor). As facetas distintas de Mônica (uma menina inventiva, uma mulher fria e uma noiva atormentada), ao contrário, pareciam interligadas. Remetiam a histórias distintas, mas revelavam, por outro lado, um traço psicológico comum, um mesmo eixo emocional que invariavelmente a caracterizava. As aparências de Mônica pareciam, em suma, disfarces do contexto, efeitos de ilusão. Por trás de tantos mascaramentos, havia a marca do ressentimento, da raiva, do flagelo moral que nunca se apagou, razão pela qual Mônica, em sua existência, tornou-se a imagem abrasiva do sofrimento, qualquer que fosse a situação construída para ela.

De todo modo, as três montagens puderam apresentar diferentes perspectivas de abordagem para o conflito da protagonista. Se a peça sugeria inicialmente um drama infantil, no qual reconhecemos o sentido lúdico tão peculiar ao universo pequenino, também apontava patamares mais profundos da psique, onde a realidade aparente e palpável dava lugar ao mundo inconsciente e irracional, aos sonhos e aos estados mórbidos. *No Jardim de Mônica* é também essa alameda vertiginosa, ora surreal – pela recusa aos encadeamentos lógicos – ora sobrenatural – por seu pendor à dimensão fantástica. Para cada encenação, ademais, buscamos diferentes composições visuais. A cor, o cenário, os figurinos, os sons interagiram sob dinâmicas distintas, podendo ser analisadas segundo os contrastes entre elas. Estas, por fim, as razões pelas quais a obra de Sara Joffré pareceu-nos adequada ao experimento teatral caleidoscópico.

3.6 A Quarta: estilhaços volantes

Por muitas vezes, alimentamos a crença de que era possível, ainda, criar outras versões. Até as mais cômicas, se buscássemos fôlego e justificativa para isso. Mas optamos em continuar aplicando o espírito caleidoscópico, desta vez para realizar um novo exercício de bricolagem, utilizando como elementos de combinação as três montagens já realizadas.

Esse trabalho triplo de desconstrução, ante a exigüidade do tempo, tomou outro caminho: ao invés de desconstruir cada uma das três histórias isoladamente, desconstruímos todas elas ao mesmo tempo para construir uma nova, *A Quarta*, a partir dos elementos utilizados nas outras três. Tratava-se de um exercício de *bricolage*, uma espécie de “escavação desconstrutiva” igualmente fértil (e caleidoscópica) se considerarmos que o trabalho de remontagem se daria por decomposição e espalhamento dos elementos disponíveis sobre um mesmo tabuleiro de jogo seletivo e reorganizador. Tínhamos um farto material para implodir – três encenações, três tramas, três situações – e muitas possibilidades de combinação para explorar. Provavelmente ao sabor de uma nova fábula, um novo contexto, uma nova paisagem visual que a intuição nos mostraria.

Evitamos de imediato a tentação fácil de transformar a quarta versão numa colagem de cenas das três versões. Queríamos, ao contrário, reagrupar as peças, misturando as situações, os cenários, os objetos, as sonoplastias e até mesmo os personagens. As misturas foram-se delineando de acordo com o avanço dos ensaios.

Iniciamos os trabalhos combinando elementos cenográficos de *O Jardim* e de *A Sopa Negra*. A árvore é abolida. Em seu lugar, utilizamos um fino graveto com quem Mônica, de noiva, conversa ajoelhada diante de um altar imaginário. Conservamos a caixa branca, mas substituímos o piso preto pelo piso branco. Essa pequena mudança pretendeu transformar *A Sopa Negra* em um “mar de leite”, uma paisagem que remetia ao espaço virginal da primeira versão, mas também ao espaço fúnebre da sepultura que a brancura intensa parecia atenuar.

Mas logo a caixa é empurrada para fora, como um baú pesado. Depois, volta a entrar, transformada em barco-pirata. O amante marinho é o único tripulante da embarcação. Navega em busca de Mônica, fazendo seu barco deslizar com os próprios pés (numa alusão à cena final da primeira versão). Essa resignificação dos objetos continuou sendo adotada como opção estética.

A Sra. Borboleta é uma cantora lírica que se ouve da última fila da platéia. O pequeno quadro em que ela, na segunda versão, aparecia emoldurada, agora lhe serve de leque. A Menina (Ratinha) ganha outras interpretações: ela é também uma camponesa chinesa trazida pela imaginação de Mônica e uma costureira que faz a prova de roupa da debutante Mônica.

Outras características relevantes dessa quarta montagem podem ser relacionadas a seguir:

1. Os personagens se encontram em tempos cronológicos distintos (a Menina com Mônica adulta e vice-versa, o Amante com a Menina, a Menina com a Noiva), dando a sensação de um sonho em que as peças aportam sem tempo e espaço definidos. A aparência do ambiente é tão onírica quanto alucinatória;
2. Os atores, por vezes, avançam além da caixa preta do teatro, circulam em outras áreas, rompendo a quarta parede. A Menina, por exemplo, diverte-se tomando pílulas relaxantes (as mencionadas no próprio texto) e as oferece à platéia, infiltrando-se nela. Sob o efeito da droga, dirige-se diretamente ao público para lançar três perguntas: “Você tem mãe?”, “Você tem amigos?”, “Você brinca de quê?”;
3. A mistura das três montagens e de suas dimensões poéticas (lúdica, mental, macabra) gerou uma alternância de tensões, de dinâmicas cênicas;
4. Elementos cenográficos e os figurinos foram escolhidos entre o repertório de peças disponível. Às vezes, combinados de uma nova maneira. A roupa da camponesa, por exemplo, reúne três peças do guarda-roupa da terceira montagem: o vestido escuro da Ratinha, o avental do Carniceiro e o chapéu do Carteiro chinês. Compõe também o seu figurino o regador da primeira montagem, dentro do qual estão os nós de pano branco também da primeira montagem e as cartas do amante da terceira montagem;
5. Alteramos e suprimimos tantas partes do texto quanto podemos acrescentar. Já não importava a forma exata dos diálogos, nem tampouco a história em si, mas todas as histórias e sensações encontradas e ainda possíveis de se imaginar. Exemplo:

(TEXTO ORIGINAL)

Cena 02

Aparece uma Menina, suas tranças acabadas de pentear e seus grandes laços refletem as mãos da mãe sobre sua cabeça, todo seu aspecto indica o cuidado com que a tratam, ainda que esteja bem longe de estar vestida com elegância. Seus olhos são tranquilos e seu ar confiante. Aproxima - se de Mônica que espera com a mão estendida o contato, e ela, com certo temor, estira também a sua mão até colocá-la sobre a de Mônica. Esta se surpreende muito ao sentir o contato novo, inesperado,

morno. Não quer abrir os olhos porque teme que, ao fazê-lo, não sinta mais essa mão entre a sua. Aperta a mão, primeiro com suavidade e desconfiança, pouco a pouco vai aumentando a pressão até que por fim crava suas pequenas unhas e a Menina grita.

Mônica - *(Abre os olhos, contempla a Menina sem soltar a sua mão, se afasta dela para olhá-la melhor e começa a rir)*

Menina - *(Olha para ela, atônita; por fim, o riso de Mônica vai deixando-a nervosa, não sabe o que fazer. Tapa as orelhas com as mãos e observa Mônica com desagrado. Como Mônica não pára de rir, corre em direção a ela e cobre-lhe a boca com as mãos. Mônica a morde. A Menina corre gritando e se refugia atrás da árvore)* Malvada, malvada, você é muito má! Mordeu a minha mão!

Mônica - *(Não pode suportar que a chamem de má, a palavra descompõe e a deixa doente.)* Cale-se! Cale-se! *(Há algo na voz de Mônica que faz a Menina calar imediatamente. Silêncio. Agora Mônica pode pensar. Está arrependida de ter machucado a Menina. Mas isso não a desconsola, na realidade, diverte-se com isso. Olha para frente e sorri com malícia. Está inventando uma mentira. Vai até o lugar onde está a Menina e estende a mão. Bem docemente, com uma doçura tão irresistível como sua voz de comando, Mônica chama a Menina).* Ratinha! Tenho um carretel no bolso do meu avental, ratinha. Saia que eu lhe dou de presente. *(Espera).* Veja, se você quiser eu coloco a minha mão atrás da árvore e você pode mordê-la, você quer? *(coloca a mão atrás da árvore, fecha os olhos, tem na realidade muito medo que a Menina se vingue).*

Menina - *(Saltando para assustá-la)* Buuu!

Mônica – Por que não mordeu minha mão?

Menina - Porque eu não quis. Deixe-me ver o carretel.

Mônica - *(que nunca teve o carretel, busca seriamente no bolso do sujo avental com grandes mostras de preocupação)* Ah! Meu carretel! Meu lindo carretel vermelho e amarelo!

Menina - Vermelho e amarelo?

Mônica - Sim! Era muito bonito! Veja se ele não caiu atrás da árvore! *(Enquanto a Menina procura, Mônica faz um buraco no bolso de seu avental).* Encontrou?

Menina - *(Indo até Mônica)* Não. Não encontrei nada.

Mônica - Veja você mesma que não estou mentindo. Procure, procure nesse bolso!

Menina - *(Mete sua mão no bolso de Mônica)* Não, aqui não tem nenhum carretel.

Mônica - Ah! Isso eu já sei, mas o que tem aqui?

Menina - Nada.

Mônica - Tem certeza?

Menina - Sim!

Mônica - *(Pegando a mão da Menina e colocando dentro do buraco)* Nada?

Menina - Nada.

Mônica - *(Em cólera)* E o buraco?

Menina - Ah sim, mas eu não procurava um buraco e sim um carretel.

Mônica – Mas o carretel deve ter caído por aí

Menina - Não. O buraco é muito pequeno.

Mônica – *(Não quer discutir, incomoda-lhe. Caminha por todo canto se valorizando e procurando algo para surpreender a Menina. Opta por fingir que está cumprimentando alguém que passa).* Olá senhor carteiro! O senhor carrega muitas cartas? Espero que o senhor tenha deixado as minhas no salão principal. O senhor sabe muito bem que as cartas que eu recebo são muito importantes, têm dentro muitas figuras de pássaros e além disso possuem selos.

Menina – *(Procura a pessoa com quem Mônica conversa).* Escrevem pra você?

Mônica – *(Muito alegre por ter conseguido o que queria).* Claro que sim.

Menina – Muitas cartas?

Mônica – Muitas!

Menina – Que estranho!

Mônica – O que é estranho?

Menina – Nunca soube de nenhuma menina que recebesse muitas cartas.

Mônica – *(Sorri)* Isso só acontece com as meninas bobas. Comigo não. Nós, pessoas importantes, recebemos muitas cartas...

Menina – Você me mostra?

Mônica – Ah, não sei!

Menina – Eu nunca recebi uma, sabe? Meus pais me compram bonecas, ursinhos, coisas que vendem nas lojas...

Mônica – *(Essas palavras incomodam Mônica, ela não quer escutar).* Ah! Está na hora do chá das formigas!

Menina – Chá das formigas?

Mônica – É. Nossa, você não entende o que a gente diz? Vem, me ajuda a preparar o chá.

(TEXTO MODIFICADO)

Cena 02

Aparece uma Menina, suas tranças acabadas de pentear e seus grandes laços refletem as mãos da mãe sobre sua cabeça, todo seu aspecto indica o cuidado com que a tratam, ainda que esteja bem longe de estar vestida com elegância. Seus olhos são tranquilos e seu ar confiante. Aproxima-se de Mônica que espera com a mão estendida o contato, e ela, com certo temor, estira também a sua mão até colocá-la sobre a de Mônica. Esta se surpreende muito ao sentir o contato novo, inesperado, morno. Não quer abrir os olhos porque teme que, ao fazê-lo, não sinta mais essa mão entre a sua. Aperta a mão, primeiro com suavidade e desconfiança, pouco a pouco vai aumentando a pressão até que por fim crava suas pequenas unhas e a Menina grita camponesa com chapéu chinês, trazendo um balde cheio de cartas e bolas de pano branco. Ela parece não perceber a presença de Mônica. Mantem-se calada. Atira

sobre o chão as bolas de pano como se semeasse a terra. Mônica a segue por trás retirando e escondendo o que foi colocado no chão.

Mônica - ~~(Abre os olhos, contempla a Menina sem soltar a sua mão, se afasta dela para olhá-la melhor e começa a rir).~~ (Fala com a camponesa e, sem que ela perceba, vai retirando e escondendo na roupa as bolas de pano branco lançadas ao chão)

Menina - ~~(Olha para ela, atônita; por fim, o riso de Mônica vai deixando-a nervosa, não sabe o que fazer. Tapa as orelhas com as mãos e observa Mônica com desagrado. Como Mônica não pára de rir, corre em direção a ela e cobre-lhe a boca com as mãos. Mônica a morde. A Menina corre gritando e se refugia atrás da árvore)~~ Malvada, malvada, você é muito má! Mordeu a minha mão!

Mônica - ~~(Não pode suportar que a chamem de má, a palavra a descompõe e a deixa doente.)~~ Cale se! Cale se! ~~(Há algo na voz de Mônica que faz a Menina calar imediatamente. Silêncio. Agora Mônica pode pensar. Está arrependida de ter machucado a Menina. Mas isso não a desconsola, na realidade, diverte-se com isso. Olha para frente e sorri com malícia. Está inventando uma mentira. Vai até o lugar onde está a Menina e estende a mão. Bem docemente, com uma doçura tão irresistível como sua voz de comando, Mônica chama a Menina).~~ Ratinha! Tenho um carretel no bolso do meu avental, ratinha. Saia que eu lhe dou de presente. ~~(Espera).~~ Veja, se você quiser eu coloco a minha mão atrás da árvore e você pode mordê-la, eu te dou de presente, você quer? ~~(coloca a mão atrás da árvore, fecha os olhos, tem na realidade muito medo que a Menina se vingue).~~

Menina ~~(Saltando para assustá-la)~~ Buuu!

Mônica — Por que não mordeu minha mão?

Menina — Porque eu não quis. Deixe-me ver o carretel.

Mônica ~~(que nunca teve o carretel, busca seriamente no bolso do sujo avental com grandes mostras de preocupação)~~ Ah! Meu carretel! Meu lindo carretel vermelho e amarelo!

Menina — Vermelho e amarelo?

Mônica - Sim! Era muito bonito! Veja se ele não caiu atrás da árvore por aí ~~(Enquanto a Menina procura, Mônica faz um buraco no bolso de seu avental).~~ Encontrou?

Menina ~~(Indo até Mônica)~~ Não. Não encontrei nada.

Mônica — Veja você mesma que não estou mentindo. Procure, procure nesse bolso!

Menina ~~(Mete sua mão no bolso de Mônica)~~ Não, aqui não tem nenhum carretel.

Mônica — Ah! Isso eu já sei, mas o que tem aqui?

Menina — Nada.

Mônica — Tem certeza?

Menina — Sim!

Mônica ~~(Pegando a mão da Menina e colocando dentro do buraco)~~ Nada?

Menina — Nada.

Mônica ~~(Em cólera)~~ E o buraco?

Menina — Ah sim, mas eu não procurava um buraco e sim um carretel.

Mônica — Mas o carretel deve ter caído por aí

Menina — Não. O buraco é muito pequeno.

Mônica — *(Não quer discutir, incomoda-lhe. Caminha por todo canto se valorizando e procurando algo para surpreender a Menina. Depara-se com as cartas dentro do balde da camponesa e começa a atirá-las para cima. ~~Opta por fingir que está cumprimentando alguém que passa~~).* Olá senhor carteiro! O senhor carrega muitas cartas? Espero que o senhor tenha deixado as minhas no salão principal. O senhor sabe muito bem que as cartas que eu recebo são muito importantes, têm dentro muitas figuras de pássaros e além disso possuem selos.

Menina — *(Procura a pessoa com quem Mônica conversa).* Escrevem pra você?

Mônica — *(Muito alegre por ter conseguido o que queria).* Claro que sim.

Menina — Muitas cartas?

Mônica — Muitas!

Menina — Que estranho!

Mônica — O que é estranho?

Menina — Nunca soube de nenhuma menina que recebesse muitas cartas.

Mônica — *(Sorri)* Isso só acontece com as meninas bobas. Comigo não. Nós, pessoas importantes, recebemos muitas cartas...

Menina — Você me mostra?

Mônica — Ah, não sei!

Menina — Eu nunca recebi uma, sabe? Meus pais me compram bonecas, ursinhos, coisas que vendem nas lojas...

Mônica — *(Essas palavras incomodam Mônica, ela não quer escutar).* Ah! Está na hora do chá das formigas!

Menina — Chá das formigas?

Mônica — É. Nossa, você não entende o que a gente diz? Vem, me ajuda a preparar o chá.

6. Algumas pequenas falas foram improvisadas segundo a conveniência das montagens, sempre respeitando as bordas do tema (o anulamento gradual da auto-estima por meio da repressão, o vazio, o abandono, a solidão, o ressentimento inapagável);
7. A liberdade para incorporar novos elementos atingiu também a sonoplastia. Embora tenhamos aproveitado efeitos sonoros usados nas três montagens (ecos, músicas, sinos e acordes de uma cítarina desafinada), outras músicas (composições jazzísticas, folclóricas)

juntaram-se à trilha. Com essa permissão para adicionar novos elementos, o trabalho de bricolagem parecia ter perdido o sentido. Afinal, os limites metodológicos ou as regras da brincadeira tinham sido rompidos. Por outro lado, nos fazia refletir sobre a dimensão sonora (verbal, musical, sônica) da montagem. A palavra e o som nos pareciam por demais voláteis, sempre tendendo a escapar ou a criar novos nichos de manifestação;

8. A opção de exaltar, no final, o espírito romântico entre Mônica e o Amante (eles se encontram dentro da caixa-barco para um secreto momento de amor) nos devolve a necessidade de celebrar certo estado de felicidade, mesmo que ilusório, em meio a tantos conflitos existenciais.

3.7 Conversando com o espectador²⁰⁴

A voz dos espectadores é um dos meios pelos quais buscamos avaliar as ressonâncias do "jogo caleidoscópico" proposto em *Escavações*. Os depoimentos colhidos para esta pesquisa foram concedidos voluntariamente por pessoas ligadas às áreas de Psicologia, Pediatria, Língua e Literatura, Artes Visuais e Teatro, que acompanharam a tripla ou a quádrupla jornada de *Mônica*. Embora o número de entrevistados tenha sido relativamente pequeno²⁰⁵, a diversidade de abordagens, visões, conhecimentos especializados e preocupações intelectuais desses profissionais ofereceu à nossa experiência um largo campo de análise.

Nosso trabalho inicial foi marcado por uma preocupação de ordem lingüística e ética. Para assumir a elasticidade etária de Mônica que vislumbrávamos, tivemos que mapear no texto e testar sua flexibilidade nas diferentes situações dramáticas criadas para ele, cortando, invertendo e substituindo palavras, alterando seus tempos verbais. O ator e dramaturgo Maurício Witczak, 35 anos, vê essa tarefa como uma necessidade de corresponder à obra poética:

²⁰⁴ Os depoimentos citados nessa seção foram colhidos de entrevistas realizadas em diferentes dias do mês de julho de 2009, em Brasília; durante o debate organizado pelo Festival Internacional de Teatro de Lima, no dia 17 de outubro de 2009; e no bate-papo que sucedeu a apresentação da tetralogia do dia 15 de novembro de 2009, no Teatro Caleidoscópico. Os trechos são aqui transcritos com pequenos ajustes de redação.

²⁰⁵ Foram distribuídos no Peru, na ocasião do debate ocorrido durante o Festival, seis questionários, dos quais cinco foram devolvidos. Em Brasília, dos quinze distribuídos, apenas dez pessoas preencheram e devolveram o questionário, alguns incompletos.

Tem encenadores que conseguem danificar algumas obras. Mas, em se tratando de uma obra poética, com imagens, com metáforas, abre-se um espaço gigantesco para quem vai montá-la, várias interpretações são possíveis. Imagino que a autora tenha ficado chocada ao ver suas palavras ganharem tantas dimensões. Gosto dessas transgressões, dessas narrativas invertidas, da rubrica que vira fala. A palavra está escrita ali para ser usada.

Apesar da licença poética concedida pela palavra à encenação, o texto e o espetáculo nem sempre merecem medidas iguais de interesse por parte do espectador. Para a atriz e psicóloga brasileira Fernanda Pelosi, 43 anos, por exemplo,

o texto cumpriu seu papel dentro de uma proposta cênica que agrada. Mas ele é uma função e não o que me deu prazer de assistir. O mais interessante estava na desconstrução, nos subtextos, nas intenções que foram contextualizadas de outra forma.

Ou, segundo o diretor brasileiro Plínio Mósca, 50 anos, “na possibilidade de ver a mesma frase dita de diferentes maneiras de interpretar. É fascinante!”

Nos três primeiros casos, “as falas são fortes, isso mantém o espectador disposto a pensar...”, analisa o estudante de teatro Juan Lobato (Faculdade Dulcina), 23 anos, valorizando a escrita.

O papel do texto tem a ver com a sua função no jogo caleidoscópico das encenações. Ele foi o elemento invariável sobre o qual outros textos (visuais) e outras formas de dizê-lo foram-se construindo. Mas essa condição invariável do texto, como vimos, é relativa. Fizemos uma espécie de incisão nas palavras, às vezes ligeira e superficial, às vezes profunda, cuidando para que esses arranjos verbais – muitas vezes com supressões de falas e diálogos inteiros – não retirassem da escrita a força de seu conteúdo original, conservando-a ou devolvendo-a ao novo contexto criado (ver exemplo nas páginas 20 a 23). Importava conservar como "invariável" essa força das palavras e não as palavras em si. As alterações eventuais no texto tornaram-se, assim, tão permissivas quanto irrelevantes. Na avaliação da revisora e bacharel em Letras Edelweiss Mafra, 48 anos, o mais importante

é que os atores foram capazes de transformar aquilo que era o texto em algo completamente diferente, pela entonação da voz, pela expressão facial, pelos gestos e por alguns objetos que foram introduzidos. O gênio está justamente em manipulá-lo de forma que ele se transforma em outra

coisa. Mesmo preservadas as letras em sua maioria absoluta, o texto se modifica – não só horizontalmente, mas verticalmente – pelo trabalho dos atores e do diretor.

O ator Pecê Sanvaz, 42 anos, identifica aí a presença do espírito caleidoscópico: “os atores e as palavras se movem e cada um de nós recebe aquela dramaturgia reinventada de um modo diferente”. Para o ator e diretor Tullio Guimarães, 46 anos, por sua vez, “o caleidoscópio como conceito aparece nitidamente. E ainda é possível perceber, nesse exercício de criatividade, a presença de vários gêneros dramáticos: as encenações e as interpretações passeiam entre o realismo, o absurdo, o surrealismo e mesmo o expressionismo”.

Os gêneros, estilos ou escolas reconhecidos por Tullio foram, certa vez, reconhecidos por nós também. Durante alguns ensaios, havíamos feito menção ao absurdo e ao surrealismo para registrar certa atmosfera dramática ou paisagem visual que às vezes tomava conta das cenas. Essas escolas, entretanto, não apareciam como parâmetros de classificação, mas como resultados acidentais de uma condução particular da dramaturgia.

As montagens tendiam a se diferenciar, inicialmente, pela densidade emocional ou pela profundidade psicológica verificada em nossas "escavações". Depois, pela predominância de cor atribuída a cada uma delas. Na primeira, o branco; na segunda, o verde; na terceira, o negro; na quarta, todas elas. Essa distinção cromática, por meio de contrastes, tinha a função intencional de facilitar a identificação visual de cada montagem. Mais adiante, os ambientes cenográficos ganhavam relevos, volumes, necessidades espaciais diferenciadas; os objetos e os figurinos ganhavam propriedades de significação.

Enquanto buscávamos marcar as diferenças, nos deparávamos também com as semelhanças das montagens. É o que vai observar a então estudante de direção teatral (Faculdade Dulcina), Isadora Stepanski, 26 anos, hoje diretora teatral: “A distinção pode ser visual, pela cor, mas, por outro lado, não há distinção do universo doentio”. É o que percebe também a psicóloga Ângela Maria Guarilha, 52 anos. Para ela, há um estado psíquico de fundo, invariável, que se mantém em todas as montagens:

É o abandono, o pior buraco existencial, segundo a Psicanálise. Quando você mima, a vida ensina; quando você reprime, a energia psíquica é liberada em algum momento, mas, quando você abandona, você não tem o

que cuidar. As três personagens passaram pelo crivo do abandono, uma em forma de vazío, a outra na forma de repressão, e a terceira na falta de orientação.

Outro elemento comum a todas as montagens vai ser chamado pela atriz brasileira Elia Cavalcanti, 29 anos, de "teoria do jardim". Para ela, esse jardim cultivado pela mente lúdica, imaginativa, mas também manipuladora e cruel, conserva-se nas três versões por trás das alterações visíveis da cenografia, do figurino, dos sons:

Vejo *O Jardim* como uma preparação das outras peças. Ali, os signos são muito bem usados. É o jardim da descoberta, da criação; em *A Porta*, vemos os mesmos signos, a mesma "teoria do jardim", mas de modo diferente, com outra visão, talvez uma revelação do que estava nas entrelinhas da primeira versão.

Para ela, o elemento decisivo de distinção de uma peça é interpretação dos atores, "o signo maior em torno do qual todos os outros funcionam".

Secundários, complementares ou concomitantes à interpretação, as cores, sons, objetos, roupas e cenários compõem boa parte dos sinais cênicos e das imagens oferecida aos espectadores. Muitos deles, como a pesquisadora em cultura visual Lucia Andrade, 38 anos, diretora da Faculdade Dulcina, se conectaram com o espírito caleidoscópico por meio dos "achados visuais" da cena, de suas visualidades:

Quando vou assistir a uma peça, me interesso pelo modo como as formas e os signos plásticos dialogam. Me senti desafiada. Nas associações dos elementos dentro e fora da cena. O que mais me chamou atenção foram os elementos que saem das mãos de Mônica, da bolsa de Mônica, da caixa-túmulo da Mônica. É sempre uma surpresa. O espaço branco da memória que nos permite colocar as nossas fotografias; a bolsa tão pequena com tantas coisas, como a mente pequena de onde saem tantas coisas também; o túmulo com a tampa, de onde saem lembranças e por onde entram também, um lugar entre a vida e a morte, o mundo material e o mundo espiritual.

Também a estudante de artes plásticas Graziela Carvalho, 22 anos, ressalta o papel das cores e dos objetos na composição visual da cena, "sobretudo o branco que permite sobrepor imagens no cenário; ali os objetos participam avidamente". O galho de árvore, por exemplo, chama a atenção da pediatra Maria do Socorro Mendes Cortes, 47 anos: "No caso de Mônica, e de outras crianças iguais a ela, é possível notar as marcas da criança ferida, que não cresceu. E a simbologia da

árvore, que não toca o chão, pode representar exatamente isso, um crescimento interrompido.”

Os objetos cênicos compõem assim uma passagem visual importante para a apreensão do espetáculo ou para o exercício de fabulação, mesmo que falte um encadeamento de fatos conexos que permita identificar ou compreender uma “história”. Na primeira montagem *O Jardim*, os estímulos visuais são lançados no decorrer de ações que revelam uma clara situação: crianças brincando em um jardim imaginário. “É a montagem mais lógica, mais literal, mais próxima ao texto”, sublinha o diretor teatral peruano Diego La Hoz, 34.

Já na segunda *A Porta* e na terceira *A Sopa Negra*, as tramas nem sempre são percebidas dentro de parâmetros racionais; as imagens sugerem ambiências, estados emocionais, o espectador as constrói mentalmente por fragmentos, pelas marcas visuais mais aparentes, pela “experiência sensorial e pela verdade cênica dos atores”, como assinala Isadora Stepanski, ou por associações livres e subjetivas, como fez Plínio Mósca e outros:

A segunda era uma realidade concreta, uma ante-sala, um corredor gigantesco, uma sala de espera, um *Esperando Godot* ao contrário, visto da coxia, vai entrar ou vai sair alguém, aquele passo que vai ser dado e que não se dá... A personagem masculina tinha um quê de Gardel, um pouco de Brasil antigo, com cenário ou uma interpretação que ajuda a reafirmar a noção de tempo... há ali uma grande ansiedade da espera, o psicológico, onde o segundo pesa, a palavra é dita com outra intenção, a agressividade sai... A Rata era um nome ofensivo, a intenção da mágoa, da ofensa, do ralar, do elogio, do autoelogio; ninguém falava nada, mas a relação corporal corroborava para que alguma coisa se passasse na cabeça e no olhar. A terceira tinha cara de sonho o tempo todo, sonho de adulto, tinha fantasia, misticismo, amor, romantismo, certo homoerotismo, tinha o efebo semidesnudo excitando uma espécie de Ofélia. Eu tenho uma visão irônica da sopa negra, como um caldo amargo, espesso, cruel, que a gente é obrigada a engolir.

Fernanda Pelosi, igualmente, tenta extrair das cenas as imagens de sensações e sentimentos que lhe permitiram leitura:

A terceira é um mundo escuro, traz a simbologia do feminino adulto, a mágoa, a tortura, é mais simbólica, psicanaliticamente mais elaborada, não desce tão redondo como a primeira que é mais digestiva, exige do espectador uma sensibilidade maior, em virtude das imagens, que são muito ricas.

Maurício Witczak, por sua vez, faz o mesmo trabalho de relacionar as imagens, atribuindo a elas um valor simbólico:

A segunda tem outra contextualização, um frio emocional, o comportamento asséptico da personagem, de se preservar, de não se mostrar totalmente, eu visualizei bem essa loucura. *A Porta*, para mim, ficou na simbologia da morte mesmo, algo irreversível, pode ser uma morte simbólica, a morte dos traumas da vida. *A Sopa* me levou ao aborto, ela é um elemento abortivo, que extirpa a vida. Os personagens estão num purgatório, num outro universo, num umbral, no campo do inconsciente, dos nossos monstros, do sofrimento, da purgação, da tragédia aristotélica, da catarse, que te puxa para o lodo, para um universo angustiante. Essa purgação é maravilhosa. E o espectador pode fazer essa purgação junto com a personagem.

Muitos espectadores perceberam o tom policialesco de *A Porta*, alguns sem fazer conexão exata com as fábulas criadas; alguns perceberam o consultório psiquiátrico por trás da porta, outros apontaram o lado *non-sense* da situação, atribuindo à porta significado nenhum. Segundo Diego La Hoz,

a versão *A Porta* é, no contexto experimental das outras montagens, uma reelaboração menos mágica e mais real da obra. "Real" dentro da possível literalidade de um texto cuja lógica se baseia no permanente desencontro de seus personagens. Imaginei uma sala de espera, muito tensa e detida em seu próprio conflito, como se ninguém quisesse (ou pudesse) resolvê-lo realmente. Duas mulheres esperam ser atendidas por seu psiquiatra enquanto um assassino à solta intervém na cena para reclamar seu dinheiro. Por momentos, é a cena mesma do crime. A mãe morta poderia ser o desejo mais íntimo de Mônica. Entretanto, todos (ou ninguém) são culpados. Finalmente, o desejo de matar os pais sempre nos acompanha ao final da nossa infância. Logo voltamos à vida em uma necessária reconciliação. Assim, nos tornamos adultos, quando a angústia expia sua culpa por continuar crescendo. Por outro lado, a cenografia situa muito bem a ação. A mesma coisa acontece com o som e a iluminação. Cada elemento significa algo. A porta é a capacidade de escapar. A janela, a realidade que se infiltra, a vida mesma, a âncora. O público é o olho entreaberto de cada coração que agoniza. Entre o público e o palco está a porta invisível de todos os segredos.

As imagens, por associação, remeteram muitas vezes a outras histórias que compunham a cultura intelectual do espectador. A presença do amante marinho em *A Sopa Negra*, por exemplo, fez Plínio Mósca lembrar-se de *Querelle de Brest* (1945), peça de Jean Genet que inspirou o filme de Reiner Fassbinder (1982). Também se lembrou de *Romeu e Julieta* (1591-1595), de Shakespeare, “quando Romeu escreve para Julieta e ela não lê”. Graziela Carvalho compara a terceira montagem à *Alice no País das Maravilhas* (1862), pela semelhança ao universo fantástico da obra de Lewis Carroll. Wili Pinto, diretor do grupo peruano Maguey, evocou o conto *Ojos de perro azul* (*Olhos de cão azul*, 1950), de Gabriel García Márquez, de uma coletânea de mesmo nome em que o autor colombiano trata da morte sob diversas formas, mas segundo a perspectiva do “fantástico”.

Essa tentativa de conectar-se com algo reconhecível pode lançar o espectador num esforço mental igualmente caleidoscópico: juntar as imagens cênicas (fragmentos) para compor uma idéia do que viu (a imagem). A tarefa não tem resultados precisos. A explicação para isso, na avaliação de Edelweiss Mafra, é que

os significados são abertos, não porque são vagos, mas porque há uma sobreposição profunda de metáforas, símbolos, vivências. As imagens evocam muitas viagens, para dentro e fora da peça, fazendo você refletir também sobre aquilo que não está ali, que está dentro de você. Isso pra mim é mágico, é uma arte que transforma.

A atriz brasileira Paula Passos, 57, reforça: “Essa é uma história do ‘humano’. Tenho a impressão de que nenhum de nós sairá do teatro sem pensar no que também é a nossa vida, nas surpresas, fantasias, sonhos, pesadelos e ilusões que ela nos oferece.”

Lucia Andrade entende que peça está voltada para o feminino:

Na segunda, há uma espera, uma ansiedade por um rapaz que parecia querer levar Mônica, coisas de moças... Na terceira, há um marinheiro lindo [refere-se ao dorso desnudo do ator Rômulo que fez o papel na primeira temporada] que sai da caixa para fazer amor com ela (risos).

Fernanda escolhe a terceira montagem como sua preferida justamente por abordar “questões que têm a ver com minha fase de mulher adulta”. E Edelweiss Mafra fala em angústia feminina por trás de um conflito universal:

O terceiro me incendeia, é o teatro que produz a minha transformação. Mônica e a Menina simbolizam mais do que elas mesmas, mais do que suas próprias personalidades, espelham uma alma universal que tem conflitos e fantasmas e cuja fantasia – lá da primeira montagem – seriam capaz de matar. É uma morte de todos os dias, Mônica se encontra consigo mesma, com a mãe, com a criança, com a expectativa do amor, do príncipe que seria a sua última esperança de redenção.

Esse conflito – feminino e universal – é devolvido ao espectador na quarta montagem, na avaliação da pediatra Maria do Socorro:

Quem somos? O que nos diverte? - pergunta a Ratinha, que senta na platéia, entre nós, sendo uma de nós, nos questiona e depois volta para seu mundo. Para mim, as peças trazem o passado, o presente, uma resignificação e também uma devolução do conflito de Mônica.

Para Ângela Maria, as peças oferecem ainda reflexões significativas para sua área profissional:

Vocês falaram de arquétipo, *persona*, de desenvolvimento humano e de um mundo de possibilidades existenciais. E vocês conseguiram juntar tudo isso com a crueldade da Psicologia da Educação. Esses conteúdos são nossos, as falas perduraram com maior sentido, não numa linguagem infantil, mas numa linguagem de adultos com conteúdos introjetados. Todo mundo da minha área deveria ter visto as peças porque têm desdobramentos analíticos enormes.

Edelweiss conta que assistiu às três peças iniciais como se uma fosse a “sombra” da outra:

O Jardim é mais do que o universo infantil, é também, em certa medida, o que seremos como adultos. Existe certa ingerência do universo adulto dentro do universo infantil. Em *A Porta*, vejo Mônica adulta com seus conflitos não resolvidos; ela é contida, ri mais baixo, fala mais baixo, tudo é contido, dentro de limites, talvez dos limites da vida adulta. Até as ervas estão ensacadas! Ali é o adulto, com suas marcas, tentando sobreviver. *A Sopa Negra* é a catarse, os fantasmas já não podem ser contidos, eles vêm pra fora, são materializados, e aí têm uma queda de braços, um acerto de contas, um rito de passagem, que pode ser uma morte verdadeira ou uma morte simbólica.

Essa visão tabular das fases de Mônica – remetendo às camadas de terra psicológica que escavamos para encontrar “outras” Mônicas – é o que vai guiar o estudante Juan Lobato, no seu jogo caleidoscópico. Para ele, as três montagens (ele não assistiu à quarta) sugerem situações diferentes, “mas são, na verdade, partes da evolução de uma mesma história”. Essa também é a opinião de Paula Passos, que vê as quatro peças - ou "subdivisões" como preferiu chamar – como “um único trajeto de vida em que os personagens estão inseridos”.

Entre tantas impressões entusiásticas, que ajudam a validar o projeto, vieram também as críticas, igualmente sinceras e desimpedidas, indicando a presença de ruídos ou incômodos visuais. O primeiro deles se refere a uma “agressividade excessiva e um tom de histeria” presente na voz de Mônica. A cantora, atriz e professora Doutora Silvia Davini, do Departamento de Artes Cênicas da UnB, que acompanhou as três primeiras montagens, foi a primeira a notar a inadequação.

Fernanda Pelosi se sentiu igualmente incomodada: “Isso mexeu comigo, talvez não seja um incômodo cênico, mas uma coisa minha”. Para Lucia Andrade, trata-se mesmo de um desajuste da cena: “não vejo razão para essas falas insistentemente gritadas”. Também o diretor Diego La Hoz refere-se a um

“excesso de energia” sobre o palco: “Me cansava ver tanta energia. Acho que faltou sutileza por momentos nas atuações. Sobretudo em Mônica. E falo como espectador profano e não como diretor de teatro”. A pesquisadora peruana Ana Forse, uma das fundadoras do Grupo Maguey, arrisca uma explicação: “quando um ator se movimenta demais é porque seu personagem ou sua ação deixam de significar algo”. A direção foi devidamente advertida.

Outro problema foi identificado pelo público de Lima, na ocasião em que apresentamos a tetralogia em língua espanhola ou em “umportunhol que não se entendia”, como se queixou o diretor Diego La Hoz e outros peruanos. A pronúncia dos atores lhes pareceu, por vezes, retirar da palavra a sua potência de signo, esvaziando todos os outros a ela vinculados. “O texto, sobretudo na segunda versão, não me chegava e, por isso, não me senti incorporada na angústia e na sordidez que pareciam instaladas na cena”, conta Ana Forse. O diretor do Instituto Peruano Norteamericano, Fernando Torres, organizador do Festival, fez questão de frisar: “Não se trata de uma deficiência acústica do teatro”. A questão diz respeito à fronteira ou à transposição dos idiomas. Ali, a articulação das palavras deve ser o bem de troca mais precioso. Nossa contrapartida parece ter sido insuficiente, apesar do cuidado dos atores no trato com a nova língua.

Uma terceira crítica partiu de Edelweiss Mafra que, apesar de ter consideradas “superficiais” as eventuais alterações no texto, incomodou-se com a inclusão, na quarta montagem, de diálogos que “pareciam não pertencer mais à obra, não estavam em lugar nenhum, como a pergunta da Ratinha dirigida ao público – você quer uma pílula para dormir?” Esse estranhamento reflete a opção do grupo, na última montagem, de romper também os limites do texto, num processo de fragmentação, decomposição, desconstrução ou reinvenção do conjunto verbal que até então nos orientava. Do mesmo modo, rompemos os limites espaciais, permitindo aos atores avançar além da quarta parede para interagir com a platéia. *A Quarta* foi mesmo uma “explosão”, como mencionou a estudante de teatro peruana Mirella Quispe, 23 anos.

Outras críticas endereçadas ao trabalho, mais notadamente na primeira temporada da trilogia, referem-se a falhas técnicas eventuais (de ritmo, iluminação, sonoplastia, manuseio de objetos), próprias da natureza viva do teatro e que foram reparadas com o tempo, motivo pelo qual não aprofundarei aqui sua análise.

Os comentários sobre a sonoplastia, os figurinos e a iluminação estão contidos, de alguma maneira, na análise do conjunto da obra, como parte da composição plástica, do efeito visual ou do “uso coerente dos signos” (como assinalou Tullio Guimarães) conseguido pela encenação.

3.8 Sopros caleidoscópicos

(Escavações) no Jardim de Mônica nasceu do desejo de explorar em cena duas características básicas do espírito caleidoscópico: a multiplicidade e a combinatória de recursos disponíveis. Esse trabalho poderia ter sido realizado com apenas uma única montagem, em virtude das possibilidades de combinação de elementos cênicos que a feitura material do espetáculo teatral almeja *a priori*. No processo de criação de um espetáculo-caleidoscópico, além de uma escolha estética de formas e cores que se deslocam no espaço, tal como vemos no caleidoscópico, é preciso considerar também as *formas* flutuantes próprias do teatro, ou seja, uma camada de signos, palavras e gestos, silêncios, sonoridades e imagens significativas geradas pelo texto, subtextos, intenções das falas, e mesmo pelas intenções simbólicas de certo conjunto de elementos visuais e sonoros interativos, num dado contexto.

Em nosso caso, os elementos narrativos, as indicações psicológicas, os sinais imagéticos e sonoros, as sugestões cromáticas, os aspectos dramáticos e contextuais que nos serviram de elementos combinatórios foram encontrados numa dramaturgia notadamente movediça que, sujeita ainda à influência intelectual da equipe, nos levou a provocar um fenômeno caleidoscópico ainda maior: integrar e conectar o espectador em sua experiência estética por meio de uma sucessão de formas teatrais que lhe permitisse analisar, comparar, estabelecer critérios de escolhas e preferências. Em outras palavras, um jogo caleidoscópico, de paisagens alternantes, destinado ao entretenimento do “olhar” (visão, audição, sistema nervoso, etc.) do espectador de teatro.

Considero oportuno, portanto, concluir esse capítulo, tentando resumir o espírito caleidoscópico da tetralogia a partir de algumas ocorrências básicas: A primeira diz respeito à natureza cambiante dos diálogos. “É uma obra construída por interrupções, por um tipo de diálogo que começa, se corta e, em seguida, aparece outro diálogo ou o que estava debaixo”, comenta Diego La Hoz.

A segunda refere-se à multiplicidade de interpretações de um mesmo texto, culminando em encenações, visualidades, tons e contextos dramáticos diferenciados. “É impressionante a maneira como o texto pode ser manipulado de tantas maneiras e significar tantas coisas. Celebro essa vontade de experimentar, em tempos em que as pessoas têm medo de fazer coisas ou aquilo que não lhes dê bilheteria”, diz Ana Forse.

Outra dinâmica caleidoscópica é identificada nos câmbios sucessivos de significação e resignificação dos objetos a cada manuseio diferenciado pelo ator. “A pipa sem rabo e o caleidoscópio, objetos estáticos, transformam-se, por exemplo, em um barco, símbolo de movimento...”, observa Plínio Mósca. Outro fenômeno que nos remete ao caleidoscópio é a dimensão variável (cenários, figurinos, cores, objetos, sons, fases etárias, interpretações, símbolos, “gêneros”) sobre um conjunto invariável de elementos (atores, “texto escrito”, estado psíquico, “teoria do jardim”, conflito universal e o próprio teatro). Fernanda Pelosi: “o que me agradou foi ver três cenários, três figurinos diferentes e um único texto que serve como ponte. Atravessar essa ponte deve ter sido o mais sedutor”.

A “aura de novidade” – na expressão de Plínio Mósca – , gerando expectativas e surpresas, também reflete o sopro caleidoscópico, desta vez manifesto no imprevisto. “Foi a primeira vez que um texto mereceu um tratamento tão especial e cuidadoso. Três montagens distintas para a mesma obra. Três versões com os mesmos atores no mesmo espaço, o que nos obriga a extrair ainda mais imaginação para romper certa monotonia. Inclusive na mistura havia novidade”, observa o diretor. Para Lucia Andrade, “foi surpreendente nos depararmos com as duas outras montagens tão diferentes da primeira. Eu pelo menos, que tinha lido a peça, tinha a expectativa de encontrar na segunda alguns elementos da primeira, mas tudo era diferente”. Já a estudante Mirella Quispe surpreendeu-se com a maneira como o cenário foi reconfigurado em *A Sopa Negra*, mas também com a nova composição da Ratinha e com o modo como o Amante aparece. “Essa foi a montagem que mais gostei. Mônica estava presente em seu corpo, não mais em sua voz. E jamais imaginaria vê-la morta no palco. E essa surpresa me agradou muito”.

A narrativa, como um coringa no jogo da tetralogia, mudando de valor segundo a combinação dos elementos cênicos, indica um processo lúdico, de

estimulação intermitente responsável pelo engendramento das forças psicofísicas do observador, fazendo surgir vias subsidiárias para a imaginação, a fabulação. O espírito caleidoscópico, como exaltação do esforço coletivo de um grupo de peças na construção de um imaginário sem limites, pode ser verificado nas ressonâncias internas provocadas no espectador. “*O Jardim*, por exemplo, me fez lembrar as minhas crueldades; cheguei uma vez a pensar que eu seria uma pessoa violenta. Me fez pensar também no quanto eu perdi do Maurício-criança”, diz Witczak.

Por fim, o jogo comparativo e as propriedades seletivas do olhar, encorajando escolhas estéticas particulares. “A melhor, para mim, foi *A Quarta*. Talvez porque, ali, os personagens já não pertenciam mais à autora, aos atores, ao diretor, à encenação, mas ao Teatro. Pareciam surgir de todos os cantos, aleatoriamente...”, revela o ator Ricardo César. Por várias vezes, tentei saber de Sara Joffré qual a montagem de sua preferência. Ela deu mil voltas para, por fim, declarar: “Gosto das quatro, porque são coisas da cabeça de outra pessoa”.

Conclusões

Visitar um feira de caleidoscópios (a próxima Convenção da Brewster Kaleidoscope Society será em junho deste ano na Flórida) pode ser uma boa oportunidade para refletir sobre o comportamento do Teatro. Ali, podemos ver diferentes estilos, formatos, mecânicas, todos desenvolvidos sobre uma mesma estrutura matemática de espelhos, cores e luzes. Cada peça é criada segundo uma escolha técnica e um procedimento estético e, assim, cada fabricante se distingue. Trabalham diferentes maneiras de fazer a mesma coisa. Entre os caleidoscópios há ainda uma espécie de categorização estabelecida de acordo com o tipo da caixa que contém os fragmentos: fixa, destacável, seca, contendo óleo, esférica, interna, externa (ver Anexo 1). Também os tipos de luzes são variados: direta, difusa, filtrada, polarizada, artificial, natural. O artista tem opções e caminhos muito particulares para criar seu caleidoscópio, cruzando dados.

Em sua historicidade, sob convenções estruturantes, o Teatro constitui também uma imensa “feira” de criatividade, onde é possível identificar diferentes estilos, estéticas, “modos de fazer”. Os “fabricantes teatrais” têm exercitado seu poder inventivo através do espetáculo, um jogo de potencialidades igualmente criado segundo escolhas técnicas e procedimentos estéticos, seja qual for o propósito político da invenção. As formas de arquitetá-la distinguirão seus “arquitetos”. O espírito caleidoscópico reside, portanto, nessa rede heterogênea de inventividade, mas também em cada modo particular de escolher e remanejar as peças cênicas, nas orientações estéticas (artística e tecnológica) e ideológicas (política e ontológica) do inevitável cruzamento de dados a que o espetáculo, para existir, se sujeita. Se esse “mar caleidoscópico de frequência”, usando a expressão de David Bohm, é uma condição inerente ao Teatro, para os “fazedores de teatro” tornou-se uma nova competência de comunicação, uma ferramenta poética de sedução, um instrumento capaz de “agradar os olhos” por meio de raras operações, às vezes como uma estratégia de recusa e libertação ante o bombardeio cotidiano de informações, às vezes como uma afirmação do caos visual pelo qual o mundo é observado.

Essa discussão tem mais zonas especulativas do que o imaginado. Hans-Thies Lehmann, em seu livro *Teatro Pós-Dramático* (2007), aprofunda muitas questões pertinentes a esta pesquisa, quando aborda detalhes do processo de “pós-

dramatização” do teatro. Esse movimento, na sua opinião, caracteriza-se pelo valor atribuído ao “modelo” estético da obra em detrimento do “modelo” literário. A satisfação “visual” como finalidade comunicativa do acontecimento teatral pode-se dar por economia de signos ou superabundância, a depender da opção estilística do encenador. Nos dois casos, é a atividade do espectador que se busca despertar.

No teatro como um lugar do olhar, alcança-se assim um ponto culminante do princípio da “dramaturgia visual”, que se torna a realização “concreta” de estruturas formais visíveis da cena. Com isso, transfere-se para o teatro um modo de tratamento dos signos que questiona as concepções tradicionais quase como nenhum outro²⁰⁶,

afirma Lehmann.

Uma das questões cruciais dessa pesquisa, e motivo de algumas inquietações, é que o estilo caleidoscópico de produção e composição da cena, identificado por Lehmann como uma forma pós-dramática (“apesar da fragmentação, da abreviação, dos cortes, os enredos são contados em seus traços fundamentais”²⁰⁷), deveria, por correspondência, consentir ao espetáculo cênico a mesma capacidade meditativa e terapêutica do aparelho óptico que o inspira. Não se defende aqui uma função psicanalítica do palco, mas um procedimento político (ético, estético, filosófico) comprometido com a dimensão sensível, emocional e espiritual do espectador, em que pesem todos os estímulos de ativação sensorial a ele comandados. A proposta de um teatro movido pelo espírito caleidoscópico estaria fundada, pois, num pensamento pós-dramático diferenciado, voltado para um deslocamento, não somente do eixo da dramaticidade e do olhar do espectador, mas também de seu espaço emocional, provocando transformações internas por meio de valores positivos.

Muito do teatro já feito no mundo deve ter perseguido esse propósito, tal como Brecht perseguiu os propósitos racionais da cena, em um momento social e histórico particular. Essa concepção, que passa a conferir ao Teatro outra utopia – a de transformar não mais o mundo, mas a atmosfera emocional do mundo – eleva o espetáculo cênico a uma potência de visão altamente altruísta, sendo por isso tão política quanto as tribunas de contestação e revolta que o teatro produziu.

²⁰⁶ Hans-Thies LEHMANN, *Teatro pós-dramático*, p. 161.

²⁰⁷ Idem, p. 275.

Decupar uma metáfora para revelar similaridades entre o teatro o caleidoscópio foi, nesta pesquisa, um procedimento discursivo para melhor entender a prática teatral e seus apelos contemporâneos. Muitas dúvidas e imprecisões ainda vão atravessar os meandros dessa metáfora. O teatro é uma zona movediça, tensa, mais complexa, pois compreende um processo autoral coletivo (incluindo a platéia), muito diferente do caleidoscópio que é confeccionado pelas mãos de um único fabricante e destinado, em sua maioria, a uma única pessoa (de cada vez). Olhar para a imagem caleidoscópica como uma representação visual do teatro é muito diferente do que olhar para o teatro diretamente. As aparências enganam. Os processos composicionais da cena (dramática ou pós-dramática), pensados com a matemática caleidoscópica, são entretanto mais caóticos e menos precisos do que a exata e previsível organização de fragmentos coloridos em um pequeno compartimento de espelhos. Também os componentes humanos do teatro são mais imprevisíveis do que a rota aleatória de cada fragmento lançado contra o outro dentro do caleidoscópio.

O caleidoscópio, às vezes sinônimo, às vezes adjetivo do teatro, pode oferecer apenas suas lições poéticas. Só assim o teatro se torna “um instrumento para ver belas imagens”, com todas as implicações conceituais da definição. É por meio da poética, portanto, que o teatro pode brincar de caleidoscópio. Foi dentro dessa perspectiva que realizamos (*Escavações*). Queríamos evidenciar em nossa arena os procedimentos caleidoscópicos (igualmente pós-dramáticos) – a construção de outros textos (“visuais”) além do escrito, a fragmentação e a organização da narrativa por imagens, o jogo comparativo das peças, a valorização do papel do espectador – mas também uma poética visual caleidoscópica para a qual nossa sensibilidade artística abertamente trabalhou. A resposta entusiástica dos espectadores, atestando a validade do projeto, intrigaria também a visão do Sr. David Brewster.

Bibliografia

Livros e revistas

- ALMEIDA, Milton José, *Imagens e sons – a nova cultura oral*, São Paulo, Cortez, 1994.
- AMARO, André, *Teatro Caleidoscópico, o teatro-por-fazer*, Brasília, Teatro Caleidoscópico, 2007.
- APPIA, Adolphe, *La música y la puesta em escena - La obra de arte viviente*, tradução de Nathalie Cañizares Bundorf, Madrid, Asociacion de Directores de Escena de España, Série Teoría y práctica del teatro, nº 14, 2000.
- ARISTÓTELES, *Arte poética*, tradução de Pietro Nasseti, São Paulo, Martin Claret, 2006.
- ARNHEIM, Rudolph, *Arte e percepção visual – uma psicologia da visão criadora: nova versão*, tradução de Ivonne Terezinha de Faria, São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2005.
- ARTAUD, Antonin, *O teatro e seu duplo*, tradução de Teixeira Coelho, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- ASLAN, Odete, *O ator no século XX*, tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sônia M., *O papel do corpo no corpo do ator*, São Paulo, Perspectiva, Coleção Estudos, 2002.
- BAKER, Cozy, *Kaleidorama*. Annapolis, Maryland, Beechcliff Books, 1990.
- _____. *Kaleidoscope artistry*, Califórnia, C&T Publishing, 2002.
- _____. *Kaleidoscopes - wonders of wonder*, Califórnia, C&T Publishing, 1999.
- BARBA, Eugenio, *Além das ilhas flutuantes*, tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas, SP, Hucitec, 1991.
- _____. *A mis espectadores, notas de 40 años de espetáculos*. Tradução de Rina Skeel, César Brie, Raúl Jaiza, Lluís Masgrau e Arturo Rodríguez Peixoto, Astúrias, Oris Teatro, 2004.
- _____. *Canoa de papel – tratado de antropologia teatral*, tradução de Patrícia Alves, Campinas, Hucitec, 1994.

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola, *El arte secreto del actor – Diccionario de Antropología Teatral*, tradução de Yalma-Hail Porras e Bruno Bert, Campinas, Hucitec, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. “As Multidões, de Pequenos Poemas em Prosa” (O *Spleen* de Paris), tradução de Aurélio Buarque de Holanda, in: BAUDELAIRE, Charles, *Poesia e Prosa*, edição organizada por Ivo Barroso, tradução de Alexei Bueno et alli, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.
- _____. “Moralidade do brinquedo”, tradução de Alexei Bueno, in: BAUDELAIRE, Charles, *Poesia e Prosa*, edição organizada por Ivo Barroso, tradução de Alexei Bueno et alli, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2006.
- _____. “O pintor da vida moderna”, in: BAUDELAIRE, Charles, *Sobre a Modernidade*, organização de Teixeira Coelho, São Paulo, Paz e Terra, 1997.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- BIET, Christian e TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- BODEI, Remo, *As formas da beleza*, tradução Antônio Angonese, Bauru, SP, Edusc, 2005.
- BORIE, Monique et alli, *Estética teatral – textos de Platão a Brecht*, tradução de Helena Barbas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BOSWELL, Thom, *The kaleidoscope book*, New York, Sterling Publishing Co., 1992.
- CALVINO, Ítalo, *Seis propostas para o próximo milênio*, tradução de Ivo Barroso, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COHEN, Renato, *Performance como linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- CONRADO, Aldomar (org.), *O teatro de Meyerhold*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- CRAIG, Edward Gordon, *El arte del teatro*. Tradução de M. Margherita Pavia, México: Universidad Nacional Autonoma de México-GEGSA, 1987.
- DE TORO, Fernando, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta em escena*, Buenos Aires, Galerna, 2008
- DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo - comentários sobre a sociedade do espetáculo*, tradução de Estela dos Santos Abreu, Contraponto, Rio de Janeiro, 1997.
- ECO, Umberto, *História da beleza*, tradução Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Record, 2004
- EISENSTEIN, Serguei, *El montaje escénico*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1994.

- FERNANDES, Silvia, “Teatros Pós-Dramáticos”, in: GUINSBURG, J. e FERNANDES, Silvia (orgs.), *O pós-dramático, um conceito operativo?*, São Paulo, Perspectiva, 2008.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda, *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERSEN, Alessandro. *O Teatro, em suma*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- FIORIN, José Luiz, *Elementos de análise do discurso*, São Paulo, Contexto, 2006.
- _____. “Greimas e Propp: conjunções e disjunções”, in: OLIVEIRA, Ana Claudia e LANDOWSKI, Eric, *Do inteligível ao sensível – em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*, São Paulo, Educ, 1995.
- GEORGES, Robert. A. “The kaleidoscopic model of narrating – a characterization and a critique”, Universidade da Califórnia, *The journal of american folklore*, Vol. 92, No. 364. (April-Jun, 1979).
- GIRARD, Gilles e OUELLET, Real, *O universo do teatro*. Coimbra, Livraria Almedina, 1980.
- GOLDBERG, RoseLee, *A arte da performance, do futurismo ao presente*, tradução de Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- GREIMAS, Julien A., *Da imperfeição*, prefácio e tradução de Ana Cláudia de Oliveira, São Paulo, Hacker Editores, 2002.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*, tradução J. Guinsburg e Ingrid Dormien, São Paulo, Perspectiva, 2004.
- GROTH, Helen, “Kaleidoscopic Vision and Literary Invention in an ‘Age of Things’: David Brewster, Don Juan and A Lady’s Kaleidoscope”, *ELH* - Volume 74, Number 1, Spring 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Em busca de um teatro pobre*, tradução de Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- GUINSBURG, J. (org.) *O expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- GUINSBURG, J. e FERNANDES, Silvia. (orgs.) *O pós-dramático, um conceito operativo?*, São Paulo, Perspectiva, 2008.
- HAMON, Christine, « Le montage dans les premières réalisations d’Eisenstein au théâtre », in: *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, coleção Théâtre Années Vingt, Lausanne, La Cite-L’Age d’Homme, 1978.
- LECOQ, Jacques, *El cuerpo poético*. Tradução e adaptação de Joaquín Hinojosa e María del Mar Navarro. Barcelona: Alba Editorial, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies, “Teatro pós-dramático e teatro político”, tradução de Rachel Imanishi. In *Sala Preta*, nº 3, 2003.

- _____. *Teatro pós-dramático*, tradução Pedro Sussekind, São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*, tradução de Tânia Pellegrini, Campinas: Papirus, 2008.
- LIMA, Diógenes da Cunha. *Câmara Cascudo, um brasileiro feliz*, Rio de Janeiro: Lidador, 1998.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck, “Concepções espaciais: o teatro e a Bauhaus”, in: *O Percevejo*, revista de teatro, crítica e estética da UNIRIO, Ano 7, nº 7, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles, *Os tempos hipermodernos*, tradução de Mário Vilela, São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MEYER, Philippe, *O olho e o cérebro - biofilosofia da percepção visual*, tradução Roberto Leal Ferreira, São Paulo: Unesp, 2002.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Meyerhold on theatre*, tradução para o inglês e edição de Edward Braun, Londres, Methuen Drama, 1991
- MICHALSKI, Yan, “O Balcão: teatro visto na vertical”, in: *O percevejo*, revista de teatro, crítica e estética da UNIRIO, Ano 7, nº 7, 1999.
- MONTESQUIEU, Baron de, *O gosto*, tradução e posfácio de Teixeira Coelho, São Paulo, Iluminuras, 2005.
- NASPOLINI, Marisa, “O grotesco em Meyerhold: princípios para a criação de uma nova teatralidade”, in: André CARREIRA e Maris NASPOLINI, *Meyerhold, experimentalismo e vanguarda*, Rio de Janeiro, E-papers, 2007
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PICCO-VALLIN, Beatrice. *A arte do teatro – entre tradição e vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea*; Org. Fátima Saadi, tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem, 2006.
- ROOSE-EVANS, James, *Experimental theatre, from Stanislavsky to Peter Brook*, Londres, Routledge, 1989.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *A linguagem da encenação teatral, 1880 - 1980*, tradução e apresentação de Yan Michalski, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Jogar, representar*, tradução de Cássia Raquel da Silveira, São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*, tradução Andréa Sthael M. da Silva, São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- SANTOS, Chaves, “O teatro de Lenz” in: *Boletim Inter-Cultural*, Rio de Janeiro, v. 42, 2008.

- SCHECHNER, Richard, *Environmental theater*, New York, Applause, 1994
- SCHIFFMAN, Harvey R., *Sensação e percepção*, tradução de Luis Antônio Fajardo Pontes e Stella Machado, Rio de Janeiro, LTC, 2005.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafísica do belo*, São Paulo, Unesp, 2003.
- SILVA, Soraia Maria, “O Expressionismo e a Dança”, in: J. GUINSBURG, *O Expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- SOURIAU, Etienne, *Chaves da estética*, tradução Cesarina Abdalla Belém, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.
- _____. *As duzentas mil situações dramáticas*, tradução Maria Lucia Pereira, São Paulo, Ática, 1993
- TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 2008.
- VILLAR, Fernando Pinheiro, “Interdisciplinaridade artística e La Fura dels Baus: outras dimensões em performance”, in: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Abrace, Outubro de 2001.
- _____. O Pós-Dramático em Cena: La Fura dels Baus, in: *O pós-dramático, um conceito operativo?* In: GUINSBURG, J. e FERNANDES Silvia (orgs.), São Paulo, Perspectiva, 2008.
- _____. "Outras arenas de apresentação", in: *Anais do IV Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Abrace, Rio de Janeiro, 2006
- VIOTTI, Sérgio, “Um balcão magnífico”. In: *O percevejo*, revista de teatro, crítica e estética da UNIRIO, Ano 7, nº 7, 1999.
- YODER, Walter, *Kaleidoscopes – the art of mirrored magic*. Albuquerque, Novo México, edição do autor, 1998.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *O homem na era da televisão*, tradução Miriam Campolina Diniz Peixoto, São Paulo, Loyola, 2005.

Jornal

- “Espírito de união no Théâtre du Soleil”, reportagem de Sérgio de Carvalho para *O Estado de São Paulo*, 3 de maio de 1997, p. D8.

Internet

- Entrevista com Robert Wilson em vídeo documentário:
<http://www.youtube.com/watch?v=1qFmkZXZUIQ&feature=related>

- AZEVEDO, Aluísio de, *Noite na taverna*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988. Versão eletrônica in: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000023.pdf>
- BAKER, Cozy, *Meditative and therapeutic values*, artigo in: www.kaleidoscopebrewstersociety.com
- BAKER, Cozy, *Color and the Rainbow Connection*, artigo publicado in: www.kaleidoscopebrewstersociety.com
- HANKINGS Thomas L. e SILVERMAN, Robert, *Instruments and the Imagination*, Princiton University, 1999, versão eletrônica in: <http://books.google.com.br/books>.
- KENT, Dean, *The kaleidoscope: a synthesis of science and art*, artigo publicado in: www.kaleidoscopebrewstersociety.com
- NOVACK, William, *Surprise party*, artigo publicado in: Brewster Society www.kaleidoscopebrewstersociety.com
- TALBOT, Michael, *The Universe as a Hologram*, in <http://twm.co.nz/hologram.html>
- TASSITANI, Cléo, “Fuerzabruta”, reportagem para o site www.destaque.com, de 18 de Setembro de 2008.

Anexos

ANEXO 1

COMPOSIÇÃO E TIPOS DE CALEIDOSCÓPIOS

Seis elementos compõem a engenharia do caleidoscópio: o **tubo** (1) dentro do qual é instalado um **sistema de espelhos** angulares e longitudinais (2); uma **caixa de fundo** (3), contendo **fragmentos coloridos** de vidro ou acrílico translúcido (4); e um **pequeno orifício** (5) na outra extremidade do tubo por onde o olho observa as imagens. A imagem caleidoscópica se ergue sobre essa engenharia particular, mas só tem funcionalidade sob o efeito da **luz** (6).

Seja qual for o nível de sofisticação de sua apresentação externa, a invenção de David Brewster somente impõe-se pela visualidade interna, ou seja, pela produção de imagens em seu interior. Um sistema de espelhos angulares cria uma série múltipla de reflexos, reproduzindo os objetos num campo de visão circular. Chapas de metal, vidros, plásticos ou qualquer outra superfície reflexiva pode substituir o espelho. Os sistemas de dois e três espelhos, formando um prisma, são os mais comuns e populares, embora muitos experimentos sejam feitos com quatro ou mais espelhos. Os ângulos dos espelhos determinarão o número das reflexões.



Tipos de caleidoscópios

1. Caleidoscópios em madeira, com peças imersas em glicerina

Autores:
David Collier e
Jin Koscheski



2. Caleidoscópio em madeira e metal de Andrew Leary: a caixa é um aquário esférico com peixe que se movimenta diante da lente.



3. Gardenscope: caleidoscópio-escultura de Bob Anderson, com bandeja giratória



Caleidoscópios clássicos, de Charles Karadimos



Caleidoscópio em metal, com disco giratório, em forma de carrusel.
Massimo Strino



Caleidoscópio em couro, metal e acrílico, com plumas tingidas, movido a sopro.
De Tom Parretti.



Caleidoscópio de papelão, revestidos com papéis decorativos. Peças imersas em glicerina dentro de tubos de ensaio destacáveis.
Artesãos desconhecidos



Imagens internas



ANEXO 2

No Jardim de Mônica

En el Jardín de Mônica

de Sara Joffré

Tradução Flávia Neiva e Sandra Regina

Supervisão Fabiana Queiroz Damasceno

Cenário: Um jardim sujo, cheio de mato, desarrumado, com uma árvore moribunda. Este jardim pertence à Mônica, ninguém sabe se este jardim é da sua casa ou se é um jardim perdido do qual se apropriou. Todos estão de acordo que eles se pertencem e ninguém nunca perguntou nada sobre isto. Acostumaram-se um ao outro. No fundo do jardim tem um muro, que não é mais alto que um homem e que não começa nem termina dentro da cena.

Mônica

É uma menina que poderia ter até 80 anos, que é a idade máxima que se pode ter. Ela também não saberia nos dizer há quantos anos está ali. É ágil, magrinha, nervosa. Tem uma luzinha acesa dentro de cada olho. Agora está brincando. Brinca incansavelmente. Não pára nunca. Não pode parar. Ah, mas a voz de Mônica é o mais importante. Isto é o que realmente Mônica é: uma voz. Envelhece. Cresce. Faz-se criança. É ácida e cortante. É doce. É amarga. Retém. Afasta. Ela nos acompanha e nos deixa terrivelmente sós. Além do mais têm suas mãos e seu sorriso: não se pode ouvir o riso de Mônica sem que se sinta um grande mal-estar, desconsolo ou o sentimento de abandono em um lugar onde todos falam um idioma que não entendemos e nos rodeiam olhares hostis, impudicos; as mãos de Mônica não podem ser esquecidas, especialmente se já a viu mentindo alguma vez. Nada mais.

Cena 01

Mônica

E agora ouçam-me **ervas**, não quero que voltem a me dizer que andam vendo vocês por aí, levianas, loucas, **coqueteando** com as formigas (*ri demoradamente*) E você, árvore velha, suja, estúpida, não se atreva a arranhar de novo os joelhos do meu amante.... Eu seria capaz de arrancar-lhe esse ninho que tanto cuida e

torcer o pescoço pelado desses pássaros idiotas que vivem nele! Ah! Quero que diga a eles que se calem. Todos os dias andam fazendo muito barulho. Eles acreditam que cantam muito bem, não é? ... Pois estão muito enganados ! *(Pausa)* e-n-g-a-n-a-d-o-s ... *(Sua voz agora é de surpresa infantil)* Enganado? Ui ! O que quer dizer esta palavra? ... e n g a n a d o s ... Eu tinha uma boneca, onde será que eu deixei? *(Começa a procurar a boneca ridiculamente, sem procurar; na realidade, ela sabe que a boneca não está ali, e que nunca esteve. O tom de sua voz é falso, suas mãos estão inseguras, mas tentam demonstrar que acreditam no que dizem)* Essa boneca loira, tão linda. Oh! Mas que teimosa ela era. Por acaso tomava a sopa? Não. Era capaz de me cuspir na cara e mostrar a língua em seguida. Ah! Devo encontrá-la para ter o gosto de torturá-la com a sopa... Mas eu gostava dela, sim, gostava muito, nada foi tão difícil quanto me separar dela. Era... *(detém-se, dá-se conta que está admitindo que a boneca não está ali)* Ah! Agora eu me lembro, ela se escondeu no formigueiro.... *(sorri)*... e tudo por causa de uma pequena discussão... Ah ! Era tão boba.... *(esquece do que estava falando)* ...Aqui ficarão os sininhos mais adiante veremos o que se pode fazer com você Sr. Tulipão, cada dia que passa parece mais raquítico e doente... eu lhe aconselho sempre: quando olhar para o sol abra os pulmões e sorria... mas não é isso que acontece... Sempre empenhado em se esconder, claro, se o sol não lhe conhece, como poderá viver? *(Estira-se no chão)* Ai! Como estou cansada, todo dia fazendo um monte de coisas... correndo de cima para baixo *(para subitamente e começa a imitar tudo que vai dizendo)* Mônica! Leve este baú até o quarto andar! Sim leve-o..... não, não importa o peso, por isso come todos os dias um prato de sopa. Sim, da minha sopa, Mônica. Saiba que você está comendo o meu trabalho. Eu me esforço, entende? Me esforço! Tenho trabalhado durante toda a minha vida, sigo trabalhando, envelheço, envelheço cada dia mais! Cada dia que passa fico mais feia, mais miserável, enquanto você, senhorita Mônica, com sua cabeça cheia de fantasmas, passeia, dança, ri, flerta, se arruma e chora! Sim, chora. Você adora chorar. Se apaixona pelo sabor de suas lágrimas. E como nunca falta gente estúpida, há sempre um mentiroso a dizer que o choro de Mônica é muito bonito. E você, que acredita em todos os elogios, por mais absurdos que eles sejam, chora, chora e chora. Pois bem, isso acabou! Agora está sozinha comigo! Eu sei que você acha que eu sou uma bruxa, mas infelizmente você não pode fugir, não é mesmo? Então leve este baú sobre os ombros, isso mesmo, sobre os ombros... O que é que você disse? Que vai machucar as costas? Ótimo, assim você não vai sair por aí rebolando descaradamente, se exibindo para as pessoas. Vamos, levante este baú! *(Mônica fica um momento em silêncio, agoniada. Em seguida começa a rir. Sua risada estremece todo o seu corpo)* ...mas eu consegui levar o baú sem machucar minha coluna, levei até o quarto andar e subiria mais só para ter o gosto de vê-la esbravejar. É feia, e se vinga nas pessoas que estão próximas, como se a tristeza dos outros pudesse gerar beleza para ela absorver ... Não! Isso sim que é uma mentira.... sua feiúra não tem remédio. Morrerá, enfim... O pior é que ela não sabe. Me persegue, se mistura em meus pensamentos; às vezes encontro sua língua movendo-se dentro da minha boca e escuto estalar suas palavras amargas nos ouvidos assombrados dos meus amigos... eu não... eu nunca digo coisas cruéis... *(Pausa. Está aterrorizada)* Mas o que querem que eu faça se ela vive perturbando a minha cabeça?... sempre rindo de mim e querendo me fazer acreditar que sou horrível... sou linda... *(passeia rebolando e flertando... está muito bonita. Começa a cantar sem entonação)* “Meu amante me disse que estarei sempre bela se tenho a boca disposta a rir e beijar... o cavalo vestido de negro entrou suspirando no celeiro...lá, lá, li, lá, lá, lá”. *(Pausa)* Senhora borboleta,

como vai? Como estão todos em casa? Sempre tão folgado seu filho 2000?...Eu já lhe havia dito: não lhe dê nunca pílulas para dormir porque logo se acostuma. Talvez tenha pensado que lhe falei isso com outra intenção?...Por que sempre está duvidando do que se ouve? Fale! Por acaso foi porque me esqueci de colocar óculos e bigode... e sobretudo provavelmente não acreditou porque *(sorri)* porque esqueci de lhe passar a conta *(imita um médico sério e com bigode)*. Senhora borboleta, *(pigarreia)*... me deve três quilos de pólen amarelo... Vai desmaiar? Não, por favor! Teria que aumentar meus honorários para curá-la e se a senhora morrer não haverá quem pague a conta. Mas a senhora não ama seu filho? Ah! Por que teve filhos, senhora borboleta? Eu não lhe pedi. Vamos ver, quem lhe pediu? Vamos, queixe-se!... Ah, agora está melhor...assim...assim...o saquinho para mim... e os filhos para a senhora... fique com Deus senhora borboleta... fique, fique...com Deus...e com os filhos ...eu... *(Mônica detém-se, leva a mão à testa, esquece de tudo que estava falando, senta no chão e brinca com as folhas que estavam caídas ali; faz um montinho, brinca tranquilamente, logo começa a ficar nervosa, a rir, joga as folhas para o alto como se fosse cobrir-se com elas. Pára violentamente e começa a gritar pulando, como tratando de evitar algo que corre por debaixo de seus pés)* Uma rata! Uma rata! *(suspende o vestido)* Levanta o vestido, senhorita Mônica ou o rata subirá por ele!... Está sozinha, senhorita Mônica, completamente só com a rata. Veja, ela está paradinha ali contemplando com seus olhinhos burlescos e brilhantes! Olhe, olhe em seus olhos! *(agora sua voz é amigável)* Os caçadores de feras fazem isso, as hipnotizam com o olhar. Mas não se assuste assim, a rata é uma boa amiga. Ela veio para... para tomar o chá.Você deve perdoá-la por ser um rata. Ela não tem culpa. Se ela pudesse ser... vejamos... se a rata pudesse ser... um príncipe! ...sim, um príncipe... ela o seria, mas a pobre não é outra coisa que uma grande rata cinza com bigodes e olhos burlescos. Mas é assim, não pode evitar de olhar desse modo sujo... *(Pára, agora é a voz de comando)* Basta, Mônica! Dê a mão à rata! Vamos! Dê!...Não! Não admito réplicas...! *(Estende a mão com muito nojo e medo, fecha os olhos, ,toca quase a mão imaginária da rata e sua cara se descompõe de repugnância).*

Cena 02

Aparece uma Menina, suas tranças acabadas de pentear e seus grandes laços refletem as mãos da mãe sobre sua cabeça, todo seu aspecto indica o cuidado com que a tratam, ainda que esteja bem longe de estar vestida com elegância. Seus olhos são tranqüilos e seu ar confiante. Aproxima - se de Mônica que espera com a mão estendida o contato, e ela, com certo temor, estira também a sua mão até colocá-la sobre a de Mônica. Esta se surpreende muito ao sentir o contato novo, inesperado, morno. Não quer abrir os olhos porque teme que, ao fazê-lo, não sinta mais essa mão entre a sua. Aperta a mão, primeiro com suavidade e desconfiança, pouco a pouco vai aumentando a pressão até que por fim crava suas pequenas unhas e a Menina grita.

Mônica - *(Abre os olhos, contempla a Menina sem soltar a sua mão, se afasta dela para olhá-la melhor e começa a rir)*

Menina - *(Olha para ela, atônita; por fim, o riso de Mônica vai deixando-a nervosa, não sabe o que fazer. Tapa as orelhas com as mãos e observa Mônica com desagrado. Como Mônica não pára de rir, corre em direção a ela e cobre-*

lhe a boca com as mãos. Mônica a morde. A Menina corre gritando e se refugia atrás da árvore) Malvada, malvada, você é muito má! Mordeu a minha mão!

Mônica - *(Não pode suportar que a chamem de má, a palavra a descompõe e a deixa doente.)* Cale-se! Cale-se! *(Há algo na voz de Mônica que faz a Menina calar imediatamente. Silêncio. Agora Mônica pode pensar. Está arrependida de ter machucado a Menina. Mas isso não a desconsola, na realidade, diverte-se com isso. Olha para frente e sorri com malícia. Está inventando uma mentira. Vai até o lugar onde está a Menina e estende a mão. Bem docemente, com uma doçura tão irresistível como sua voz de comando, Mônica chama a Menina).* Ratinha! Tenho um carretel no bolso do meu avental, ratinha. Saia que eu lhe dou de presente. *(Espera)*. Veja, se você quiser eu coloco a minha mão atrás da árvore e você pode mordê-la, você quer? *(coloca a mão atrás da árvore, fecha os olhos, tem na realidade muito medo que a Menina se vingue).*

Menina - *(Saltando para assustá-la)* Buuu!

Mônica – Por que não mordeu minha mão?

Menina - Porque eu não quis. Deixe-me ver o carretel.

Mônica - *(que nunca teve o carretel, busca seriamente no bolso do sujo avental com grandes mostras de preocupação)* Ah! Meu carretel! Meu lindo carretel vermelho e amarelo!

Menina - Vermelho e amarelo?

Mônica - Sim! Era muito bonito! Veja se ele não caiu atrás da árvore! *(Enquanto a Menina procura, Mônica faz um buraco no bolso de seu avental)*. Encontrou?

Menina - *(Indo até Mônica)* Não. Não encontrei nada.

Mônica - Veja você mesma que não estou mentindo. Procure, procure nesse bolso!

Menina - *(Mete sua mão no bolso de Mônica)* Não, aqui não tem nenhum carretel.

Mônica - Ah! Isso eu já sei, mas o que tem aqui?

Menina - Nada.

Mônica - Tem certeza?

Menina - Sim!

Mônica - *(Pegando a mão da Menina e colocando dentro do buraco)* Nada?

Menina - Nada.

Mônica - *(Em cólera)* E o buraco?

Menina - Ah sim, mas eu não procurava um buraco e sim um carretel.

Mônica – Mas o carretel deve ter caído por aí

Menina - Não. O buraco é muito pequeno.

Mônica – *(Não quer discutir, incomoda-lhe. Caminha por todo canto se valorizando e procurando algo para surpreender a Menina. Opta por fingir que está cumprimentando alguém que passa).* Olá senhor carteiro! O senhor carrega muitas cartas? Espero que o senhor tenha deixado as minhas no salão principal. O senhor sabe muito bem que as cartas que eu recebo são muito importantes, têm dentro muitas figuras de pássaros e além disso possuem selos.

Menina – *(Procura a pessoa com quem Mônica conversa).* Escrevem pra você?

Mônica – *(Muito alegre por ter conseguido o que queria).* Claro que sim.

Menina – Muitas cartas?

Mônica – Muitas!

Menina – Que estranho!

Mônica – O que é estranho?

Menina – Nunca soube de nenhuma menina que recebesse muitas cartas.

Mônica – *(Sorri)* Isso só acontece com as meninas bobas. Comigo não. Nós, pessoas importantes, recebemos muitas cartas...

Menina – Você me mostra?

Mônica – Ah, não sei!

Menina – Eu nunca recebi uma, sabe? Meus pais me compram bonecas, ursinhos, coisas que vendem nas lojas...

Mônica – *(Essas palavras incomodam Mônica, ela não quer escutar).* Ah! Está na hora do chá das formigas!

Menina – Chá das formigas?

Mônica – É. Nossa, você não entende o que a gente diz? Vem, me ajuda a preparar o chá. *(Mônica pega a Menina pela mão e a leva para um canto. Ali faz como se pegasse um balde pela alça).* Segura também a alça! Vamos levá-lo para o meio do jardim. *(A Menina imita o movimento de Mônica e segura na alça imaginária do balde, caminham a duas. De repente, Mônica solta o balde e começa a gritar com uma voz áspera)* Ah! Como você é desajeitada! Tropeçou e molhou todo o seu vestido! Seu lindo vestido! Nem sonhe que eu vá comprar outro para você! Não! Vai ficar assim! Não se suje na poeira! Ah, olha só como

você ficou! Você é uma suja! E ainda por cima é feia! É muito feia! E muito folgada!

Menina – *(Olha para ela com medo e muito surpresa. Mônica se cala. O silêncio da Menina deixa-lhe envergonhada. A Menina começa a andar para ir embora. Recua lentamente. Depois dá as costas para Mônica e fica parada).*

Mônica – Ratinha!

Menina – *(Espera quieta)*

Mônica – Ratinha!

Menina – *(O desespero de Mônica é ineludível. A Menina se vira e olha para ela).*

Mônica – *(Está chorando. Sem soluços. Sem movimento. Abundantemente. As lágrimas molham seu rosto e ela não faz nada para detê-las. Chorar parece ser um assunto particular dos seus olhos, seu rostinho não se decompõe).*

Menina – Ei, eu não me chamo Ratinha!

Mônica – *(Pára de chorar imediatamente).* Você já teve um passarinho só pra você?

Menina – Não, nunca!

Mônica – Eu vou te dar um de presente.

Menina – Verdade?

Mônica – Verdade

Menina – Agora mesmo?

Mônica – É! Espera ali. *(Vai até a árvore e mete a mão num buraco, tira um pequeno envoltório e o coloca no chão, retira um passarinho morto que é só penas e ossos. Fecha o pacote, guarda-o novamente e corre até a Menina com o passarinho).* Fecha os olhos e estende as mãos!

Menina – *(Sorri de contentamento e faz exatamente como Mônica pediu)*

Mônica – *(Se aproxima lentamente, triunfante, está muito satisfeita com sua boa ação. Coloca o esqueleto do pássaro nas mãos da Menina).* Abre os olhos!

Menina – *(Olha assustada para aquilo que tem nas mãos e joga longe).* Mas o que é isto?

Mônica – Por que você jogou fora? Você não quer?

Menina – *(Sobriamente)* É um pássaro morto, sujo e fedido.

Mônica – *(Não pode acreditar no que ouve, vai, pega o passarinho e o acaricia)* Meu pobrezinho! A Ratinha é uma boba! Você quebrou algum osso? *(Se aproxima da Menina)* Toma, te dou de presente!

Menina – *(Recuando)* Não quero! Quero ir pra minha casa!

Mônica – Por quê? *(Pega a Menina pela mão)* Ele é um pássaro muito bonito, olha bem para ele, tem as penas azuis, o peito vermelho, e além do mais ele sabe abrir seu biquinho e cantar. *(Escuta o pássaro)* Não ouve? Como é que você pode ser tão cruel, ele está cantando tão bonito para você?

Menina – Você acredita mesmo que ele está cantando?

Mônica – Claro! Você não está ouvindo?

Menina – *(Dúvida e tenta escutar)* Eu ...

Mônica – *(Treme. Solta a mão da Menina e corre com o passarinho na mão).* Olha. Eu corro mais rápido que você!

Menina – *(Fica pensando. Não escuta nem vê Mônica que corre de um lado para outro tentando chamar a atenção. Abre uma sacolinha e tira uma banana e um pão. Começa a descascar a banana lentamente. Mônica vê. Deixa o pássaro esquecido no chão. Mônica tem fome. Também se esqueceu de correr. Se aproxima da Menina. A Menina senta. Mônica a imita. A Menina dá as costas para Mônica. Ficam em silêncio).*

Mônica – *(Leva um dedo à boca)* Ui! Como dói! Me queimei!

Menina – *(Faz o possível para não se virar)*

Mônica - Nossa que bolha gigante eu tenho! *(Silêncio)* Ela vai estourar e infeccionar! *(Silêncio)* Eu morrerei e me enterrarão em um caixãozinho branco... *(Pensa nisso e chora).*

Menina – *(Vira para não ouvir mais o que Mônica diz. Ao ver que ela chora. Pensa. Dá-lhe um pedaço de banana e outro de pão. Mônica pára de chorar imediatamente e começa a comer. A Menina a observa. Mônica ensaia um sorriso. A Menina se anima a sorrir. Em instantes as duas estão gargalhando. É a única vez que a risada de Mônica é apenas suportável, isto talvez porque não encompride demais a risada, talvez porque agora não ri sozinha. Param de rir).*

Menina – Ei, você tem irmãos?

Mônica – *(Não gosta da pergunta)* Sou muito amiga de uma aranha!

Menina – *(Desconfiada)* Onde ela está?

Mônica – Sabia que você é muito curiosa? Quer ver tudo que as pessoas te contam.

Menina – É porque eu nunca fui amiga de uma aranha. Ela não te pica?

Mônica – Porque ela faria isso?

Menina – Ah, não sei, mas minha mãe disse que não devemos chegar perto das aranhas pois elas são perigosas!

Mônica – *(Simplesmente)* Sua mãe é uma mentirosa!

Menina – Isso não se fala!

Mônica – E por que não ?

Menina – Porque não se deve falar assim da mamãe. Ela é boa sempre.

Mônica – Quando eu estou sozinha, digo muitas coisas que não se deve dizer. São as que eu mais gosto.

Menina – Cala a boca! Isso que você está dizendo não está certo.

Mônica – Por quê? Como é que você sabe?

Menina – Porque, quando alguém faz alguma coisa que não é certa, fica muito assustado e dá medo.

Mônica – *(Pulando e aplaudindo)* Ah, que lindo, então eu nunca fiz nada errado!

Menina – Nunca?

Mônica – Não.

Menina – E como você sabe?

Mônica – Porque eu não tenho medo.

Menina – Nunca?

Mônica – Não. Eu só sinto raiva. É lindo sentir raiva, não é?

Menina – Mamãe disse que as meninas que sentem raiva ficam muito feias.

Mônica – *(Começa a correr gritando com uma voz que começa tranqüila e continua até convertê-la em gritos desesperados)* Mamãe... mamãe... mamãe... maaaaaaaãe.. Você devia ficar calada. É a única palavra que conhece?

Menina – Quê?

Mônica – Você é uma boba e fica falando besteiras, não sabe brincar de nada e me irrita! Sabe, me irrita muitíssimo. Sua boba! Você deve ter sentido muita raiva porque você é feia, muito feia...! A varrer! Vamos, não se faça de boba! *(Para surpreendida e escuta o que está dizendo)*

Menina – Vou embora!

Mônica – Por quê?... você está tão bem aqui...é um jardim lindo. Ninguém tem outro igual. *(Aponta para o canto onde está amontoado o lixo)* Veja que lindas dalias vermelhas. Provavelmente você vai querer um ramallete, não é? Um ramallete de dalias para levar para a sua mamãezinha, não é mesmo? Sabe, acho que você é uma menina muito boa. Muito limpinha. Acho que sua mãe é uma senhora muito agradável. Agora mesmo farei um ramallete para ela. *(Vai até o monte de lixo e começa a procurar. Tira flores secas, palitos, coisas sujas. Acomoda-as fazendo um buquê. Enquanto a Menina olha e espera)* Ai, como incomodam estas tesouras para cortar as dalias! O amolador é um homem muito descarado, me cobrou muito dinheiro para afiá-las. E, veja você... Será melhor que eu termine meu trabalho com as mãos. Ah! Que linda flor, dificilmente existirá outra tão linda! Não tenho pena de cortá-la porque é para sua mãe. Mas prometa que lhe dirá que fui eu quem mandou... Ela virá agradecer trazendo tortas... *(Pensa e pára. Volta-se para a Menina)* Sua mãe sabe fazer tortas?

Menina – Sim. Ela faz umas tortas bem gostosas e nos dá quando nos comportamos bem...

Mônica – *(Com raiva, joga o buquê que estava fazendo no chão e o pisoteia)* Comportar-se bem!.. Sempre me comortei bem e nunca comi outra coisa que sopa, a sopa negra, negra e aguada que ela cozinha. E naturalmente devo ficar alegre. Muito alegre. Claro que estou alegre. Rio muito. Quer que eu ria? *(Começa a rir)*

Menina - *(Grita desesperadamente para que se cale)* Ei, não ria assim! *(Mônica continua. A Menina se aproxima dela tirando um bolo de sua sacolinha)* Toma!

Mônica – *(Para e vê o bolo)* Para mim?

Menina - Come.

Mônica – *(Recebendo e duvidando)* Por quê?

Menina – Não sei.

Mônica – *(Triste)* Já sei o que está acontecendo... Você não gosta do meu jeito de rir, não é? *(Come o bolo)*

Menina – Minhas irmãzinhas não riem tão alto.

Mônica – *(Vaidosa)* Sim. Não existe ninguém que possa rir como eu.

Menina – Ei!

Mônica – Quê?

Menina – É verdade que você ouviu o pássaro cantar?

Mônica - Sim. Cantava muito bem, não é?

Menina – *(Tenta lembrar, porque não está muito certa se ouviu ou não o pássaro cantar. Prefere acreditar que ouviu)* Sim, cantava muito bem... Onde está?

Mônica – Quem?

Menina – Onde está o pássaro?

Mônica – Ah, ele voou!

Menina – Voou?

Mônica – Não o viu voando por cima da árvore?

Menina – Não. Não vi.

Mônica – *(Simplesmente)* Por isso é melhor torcer o pescoço deles.

Menina – Deles quem?

Mônica – Dos pássaros!

Menina – Por quê?

Mônica – Nossa, como você é boba! Para que eles não voem. Assim, poderá ter um monte de pássaros e deixar onde quiser. *(Calam as duas)*

Menina – Você tem mãe?

Mônica – *(Não lhe agrada a pergunta)* Quê?

Menina – Perguntei se você tem mãe?

Mônica – *(Sorri)* Não entendo o que você diz. Que jeito esquisito de falar você tem?

Menina – Esquisito?

Mônica – É. Você faz muitas coisas engraçadas com a boca. Assim... *(Faz movimentos realmente divertidos com a boca. Move, por fim, o nariz, os olhos e a Menina ri com vontade)*

Menina – Você tem amigos?

Mônica – Ah, claro que sim! Um montão! Tantos, são muitos!

Menina – E onde estão?

Mônica – Ah, como você é, sempre querendo ver tudo! Tenho muitos amigos. Foi isso que você me perguntou, não foi?

Menina – É que eu queria conhecê-los. Mamãe não nos deixa ter amigos. Brincamos sempre sozinhos. Meu irmão mais velho tem muitos carrinhos e soldados. Às vezes, brincamos com as visitas.

Mônica – Ah, faz muito tempo que deixei de brincar disso. São brincadeiras de criancinha.

Menina – Então, de que você brinca?

Mônica – Ah, de muitas coisas. Quando você chegou estava brincando com uma rata.

Menina - Uma rata?

Mônica - Sim.

Menina – Por isso me chamou de ratinha?

Mônica – Claro. Você é uma ratinha que veio porque eu estava chamando.

Menina - Não. Eu não sou uma rata.

Mônica - Você não sabe que é uma rata, mas é sim! Veja só, eu estendi a mão para a rata e encontrei você. Era a sua mão, não era?

Menina – Sim. Mas eu não sou uma rata.

Mônica - Isso não depende de você.

Menina - Mentirosa.

Mônica - *(Muito ofendida)* O que você está dizendo? Já está fazendo movimentos com a boca novamente. É impossível falar com você assim.

Menina – Não entende o que eu digo?

Mônica - Tenho um vestido azul, um azul tão lindo como o das folhas dessa árvore.

Menina – *(Olhando a árvore que tem apenas algumas folhas amareladas)* Mas a árvore...

Mônica - Já sei, você vai me dizer que a árvore não tem folhas.

Menina - Viu, como você também já sabe.

Mônica - Ah, você acha que eu sou boba? Neste momento as folhas azuis não estão ali. Foram dar um passeio! (*Silêncio*)

Menina - Vou embora.

Mônica – Me esqueci de te contar uma coisa. É um grande segredo.

Menina - Não quero ouvir.

Mônica – Vem!

Menina – Já cansei de ouvir você dizer que não entende o que eu falo.

Mônica - (*Sorri*) Então não faça mais movimentos com a boca e eu não falo mais.

Menina - (*Com dúvida*) É verdade que faço movimentos com a boca?

Mônica - (*Divertida*) Sim. Nunca percebeu? Ah, você é muito engraçada, poderia trabalhar num circo. Você mexe a boca de lá para cá de uma forma linda...

Menina – Minha mãe nunca me disse isso. Sempre entende tudo que eu falo.

Mônica - Vai começar a fazer os movimentos outra vez?

Menina - Quê?

Mônica - Vem. Senta aqui para eu contar para você um segredo que ninguém sabe.

Menina - (*Vacilando, aceita a mão de Mônica e sentam juntas*) Que segredo?

Mônica – Você sabe o que é um amante?

Menina – O quê?

Mônica - Um amante.

Menina – Ouvi falar disso uma vez, mas minha mãe...

Mônica – Vai começar outra vez?

Menina – Um amante é...

Mônica - ... alguém que gosta muito de você, que te visita, que te traz flores, presentes e doces. (*Olha em volta para ver se tem alguém*) Sabe como eu sei?

Menina – Não.

Mônica – Tenho um!

Menina – Tem o quê?

Mônica – Tenho um amante!

Menina – Onde ele está?

Mônica – Eu já disse que você não pode ver tudo no mesmo dia.

Menina - *(Parando)* Vou embora!

Mônica – Então, não quer que eu lhe mostre?

Menina - *(Dúvida)* Sim, eu quero. Mas você disse...

Mônica – *(Pára de repente e diz muito alegre)* Eu chamei a ratinha e ela veio afinal!

Menina - Se disser outra vez que eu sou a ratinha, vou embora.

Mônica – *(Brincando)* Você não pode ir!

Menina – Eu posso sim! Por que não poderia?

Mônica – *(Igual)* Porque você é a ratinha.

Menina - *(Começa a caminhar para ir embora)*

Mônica – *(Segura a Menina pelo braço)* Quer ver meu amante?

Menina - *(Pára)*

Mônica – *(Levando um susto como se visse alguém chegar)* Ah! Não pode ir embora. Ele está chegando! *(Segura a Menina pela mão e a leva para trás da árvore)* Fique quieta e feche bem os olhos, depois te chamo para comer os doces que ele trouxe. *(A Menina fica ajoelhada atrás da árvore. Está com os olhos fechados, mas vai abrindo-os pouco a pouco na medida em que Mônica fala).*

Mônica - *(Fica o mais longe possível da árvore e fala como se fosse uma pessoa mais velha)* Oi, amante! Tudo bem? Quantos doces você me trouxe hoje! Você sabe que eu não quero comer tanto! Prefiro a sopa negra. Que bela capa amarela você está usando! Que belo chapéu emplumado... Hoje você não trouxe o seu cavalo branco... Temos que dar uma festa! ... Talvez até convidemos a ratinha, mas teríamos de pensar muito bem nisso... Você sabe que ela tem o costume horrível de fazer movimentos esquisitos com a boca, e não dá para entender nada do que ela fala... Além disso, não conhece nenhuma brincadeira... Não sabe dançar como nós... Vamos dançar!

Cena 3

(Sai dançando com os olhos fechados. A Menina decide ir embora, mas pára; um garoto está sentado em cima do muro com uma pipa na mão. Está ali há algum tempo vendo-as brincar. Salta do muro e cai no jardim sem fazer barulho. Observa curioso a dança de Mônica e, por fim, segura sua mão e ela diz)

Mônica – Como você dança bem, amante! *(Para surpresa sem abrir os olhos. Pensa que é a Menina que lhe dá a mão e grita)* Por que tinha que sair? *(Abre os olhos. Observa o Menino incrédula, solta-lhe a mão e toca suavemente seu rosto, quase sem encostar. Finalmente, diz)* Amante!

Menino – Esse não é o meu nome.

Mônica – *(A alegria toma conta de Mônica)* Ratinha! Ratinha! Vem aqui!

Menina - *(Saindo)* Olá!

Mônica – Ratinha, como você se comportou, deixo você brincar com a gente!

Menino – Ratinha?!

Mônica – *(Já não precisa mais mentir)* Ela é uma de minhas muitas amigas! Não se chama ratinha, mas soa muito bem, não é? E você? Não gosta do nome que eu te dei? Amante!

Menino – Não sei. Estou procurando retalhos para a rabiola da minha pipa. *(Olha em volta)* Mas acho que não tem nada aqui. Vou ter que procurar em outro lugar.

Mônica – Ah, não! Espera um pouco! *(Vai para trás da árvore e rasga seu avental em tiras. Enquanto isso, o Menino conversa baixinho com a Menina)*

Menino – É verdade que ela te chama de ratinha?

Menina – Sim.

Menino – Você é amiga dela?

Menina - Minha mãe não gosta que eu tenha amigos. Já vou embora.

Menino – Por que tudo está tão sujo?

Menina - *(Olhando em volta)* Sujo?

Menino – Não vê o lixo?

Menina - Ah, não! Ali não tem lixo!

Menino – *(Muito surpreso)* Não?! O que tem então?

Mônica – *(De onde está)* O que está dizendo? *(Caminha rapidamente em direção a eles)*

Menino – *(Para Mônica)* Onde você conseguiu isso?

Mônica – As tiras de pano?

Menino – Sim!

Mônica – *(Pausa. Rasgar o avental é feio)* Ah! Os coelhos me deram.

Menino – Quem?

Mônica – Os coelhos! Os coelhos que moram debaixo da árvore... *(Pega sua mão e o faz sentar)* Agora você vai sentar aqui e ficar quieto, e a ratinha e eu lhe daremos doces. Temos muitos. Não é, ratinha? Nós os escondemos... Nós os escondemos porque hoje virá nos visitar.... *(escuta um barulhinho, leva um susto e fica parada. Não há nada...)* virá nos visitar um príncipe e nós o convidaremos para comer doces. Como as ratas também gostam muito de doces... *(a carinha de Mônica muda, alguma coisa a agarra pelo pescoço, algo frio que a deixa paralisada. Ouve-se um grito. Um grito autoritário. Terrível. É um arremedo exagerado da voz que Mônica usava para insultar ou imitar)*

Voz – Mônica!

Mônica – *(Esqueceu-se dos Meninos. Procura alguma coisa no ar. Pendura as tiras do avental no pescoço desesperadamente e as estica para que alguém possa imaginar que aquilo seja um avental. Dessa forma, atende desolada ao chamado. Os Meninos a vêem afastar-se e nem pensam em fazê-la parar ou em perguntar nada a ela. Ficam em silêncio por um bom tempo)*

Menino – Do que estavam brincando quando eu cheguei?

Menina – Ela disse que você viria, que traria doces e que estava dançando com você. Você trouxe os doces?

Menino – Ela sabia que eu viria?

Menina – Sim, ela sabia. E eu gostei muito. De todas as coisas que ela disse, você é a única que eu vi realmente.

Menino – Não te entendo.

Menina – Ela sabe brincar muito bem. Nunca brinquei assim antes.

Menino – Você poderia me mostrar como ela brincava?

Menina – Por exemplo: ela disse que ali *(aponta para o monte de lixo)* havia um lindo jardim com dalias vermelhas. Você pode vê-lo?

Menino – *(Olha com atenção)* Não. Só vejo lixo!

Menina – *(Desconsolada)* Se ela estivesse aqui, você veria as dalias. Ela faria um ramalhete para sua mãe e você [o] levaria para ela. Estava fazendo um para mim, mas eu disse alguma coisa que deixou ela muito chateada e ela [o] desmanchou... Também, ouvimos um pássaro morto cantar... *(Procura pelo jardim)* Aqui está... *(Pega o pássaro sem sentir nojo e entrega ao Menino)*

Menino – (*Retrocedendo*) Esse animal está fedido! (*Arregalando os olhos*) Você está dizendo que ele cantou...? Isso?

Menina – (*Duvidando*) Agora não estou tão certa... Mas... Mônica disse que eu era cruel. Tive muita pena de ter jogado o passarinho fora... E quando ela falou tão sentida... Eu diria... Sim, acho que ele cantou...

Menino – (*Assustado*) Não gosto da sua história. Dá medo.

Menina – Mônica nunca teve medo, só raiva. Você é um menino. Os meninos nunca devem ter medo. Isso é o que minha mãe sempre diz...

Menino – E agora, aonde ela foi?

Menina – Mônica?

Menino – É!

Menina – Não ouviu que chamaram por ela?

Menino – Quem chamou?

Menina – Não sei... Se ela estivesse aqui, ficaria brava com você, porque você faz perguntas demais. Ela não gosta de perguntas, só gosta de contar coisas.

Menino – E quando ela vai voltar?

Menina – Não sei!

Menino – E nós, o que vamos fazer?

Menina – Não sei!

Menino – Queria que ela voltasse agora mesmo... (*Aponta para o pássaro*) Gostaria de ouvir o canto do pássaro... (*Aponta para o monte de lixo*) E de ver o jardim de dalias. (*Desconfiado*) Ei, e isso que ela falou sobre o príncipe... Você acredita?

Menina – Ah, sim. Sim. Se ela tivesse ficado, o príncipe viria e faríamos uma grande festa!

Menino – E se a gente esperasse por ela?

Menina – Não posso. Faz muito tempo que eu estou aqui. Mas fique você. Fique e peça que chore. Ela sabe chorar sem fazer barulho e pára quando quer...

Menino – Verdade?

Menina – É!

Menino – *(Decidido)* Vou ficar para ouvir o pássaro cantar e para ver o príncipe. Vou gostar muito.

Menina – Minha mãe vai brigar comigo porque eu demorei...

Menino – Se você contar a ela tudo o que viu, não vai ficar tão brava.

Menina – *É. (Apontando para a pipa enquanto sai)* Meu irmão também tem uma pipa como a sua...!

Menino – *(Dando voltas pelo jardim. Olha de longe para o pássaro com curiosidade. Começa a assoviar enquanto tira um fio de seu bolso e começa a preparar a pipa para voar. É o crepúsculo, as sombras vão invadindo o jardim. O Menino termina de arrumar a pipa e se senta ao pé da árvore sempre olhando para o pássaro que está no chão. Adormece. O cenário está escuro. A luz de uma lanterna ilumina o rosto do Menino. Ele acorda assustado e temeroso. Um homem vestido de preto e, por isso, invisível na escuridão, entende sua mão livre e segura rudemente o Menino pelo ombro sacudindo-o. Levanta-o no ar. Suas pernas se balançam desesperadamente tentando tocar o chão para escapar daquela mão).*

Voz do homem – Vamos!

Menino – *(Tenta escapar, mas não consegue)* Não posso ir, tenho que ficar!

Voz do homem – Vamos!

Menino – *(Suplicando)* Estou esperando a Mônica. Não posso ir, não posso ir!

Voz do homem – Vamos!

Menino – *(Desesperado)* Me deixe! Me larga! Tenho que ficar. Quero ouvir o pássaro morto cantar. Quero ver o jardim de dalias... Vamos ter uma festa, e o príncipe virá... Cheguei aqui por acaso, e vai ser muito difícil voltar...

Voz do homem – Vamos!

Menino – *(Chorando)* Não, não quero, não quero...! *(O homem arrasta o Menino que grita)* Mônica, ratinha... Não importa, eu vou voltar para ouvir o pássaro morto cantar... Mônica...!

(Cortinas)