

13. CENA E CONTÁGIO: O CASO DA COMPANHIA DE ARTE INTRUSA

13. THE CONTAGIOUS STAGE: THE CASE OF COMPANHIA DE ARTE INTRUSA

José Tonezzi

Resumo

O artigo trata de um projeto levado a efeito entre os anos de 2006 e 2007, cuja marca maior era a presença de atores com características físicas e/ou comportamentais extremamente singulares. Sua estética calcava-se não em personagens previamente estabelecidos, mas nas qualidades de corpo e expressão daqueles atores. Distante de uma lógica de *mimesis* das atribuições sociais comuns ou de um *show* de virtuosismo, em que comumente se chama a atenção para o que a pessoa é capaz de realizar apesar de sua condição, o estudo reflete sobre o uso cênico daquilo que é próprio do indivíduo, transformado em matéria prima da cena. Através da descrição e análise dos processos de criação de dois espetáculos, o texto busca trazer à tona questões ligadas tanto à criação da matéria cênica quanto à sua recepção pelo público. O tema do presente artigo foi brevemente abordado em comunicação realizada no Encontro Internacional de Antropologia e Performance, ocorrido entre os meses de setembro e outubro de 2011, na Universidade de São Paulo – USP.

Palavras-chave | corpo | disfunção | contágio cênico

Abstract

The article describes a project carried out between 2006 and 2007, whose most distinguishing trait was the presence of actors of singular physical and / or behavioral characteristics, or challenges. The scenic aesthetic was not

grounded in previously established characterizations, rather through the particular corporal qualities and expressions of the participating actors. Far from presenting a logic of *mimesis* of commonly held social expectations of behavior, or a show of virtuosity which would usually call attention to what the person would be able to perform despite his or her condition, the study reflects on the scenic use of the individual actor's capacities, as transformed into raw materials for the stage. Through the description and analysis of the processes of creating two shows, this text seeks to bring up issues related to the creation of material for the stage as well as issues related to audience reception. A version of the theme of this paper was briefly addressed in a talk given at the International Meeting of Anthropology and Performance, which occurred between the months of September and October 2011, at the University of São Paulo - USP.

Keywords | body | disorders | scenic contagion

José Tonezzi é Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC (UNIRIO), com tese publicada pela Perspectiva (2011) *A cena contaminada: o teatro das disfunções*. Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba UFPB.

José Tonezzi holds a Ph.D. in Theatre Arts from PPGAC (UNIRIO). His dissertation, *The contaminated stage: theatre of disfunction*, has been published by Editora Perspectiva (2011). He is currently an Adjunct Professor in the Department of Theatre Arts at the Federal University of Paraíba – UFPB.

CENA E CONTÁGIO:**O CASO DA COMPANHIA DE ARTE INTRUSA¹**

José Tonezzi

Projeto desenvolvido pelo Laboratório do Ator, coletivo teatral que contava então com mais de uma década de existência, a Companhia de Arte Intrusa foi criada em fins do ano de 2005 na cidade de Campinas, SP. A proposta previa a constituição de um núcleo aberto à participação de atores que tivessem dificuldades ou disfunções motoras, sensoriais, mentais e/ou cognitivas. A iniciativa teve o apoio de diversas instituições, dentre as quais o Centro de Vida Independente (CVI-Campinas), entidade de âmbito nacional criada e gerida por pessoas com deficiência (segundo conceito da própria instituição), visando a defesa de seus direitos e interesses.

O intuito da Companhia era agregar à criação cênica as condições apresentadas por atores incomuns, pressupondo um processo criativo que se desse a partir de suas singularidades corporais e de comportamento. Neste sentido, um artigo publicado à época num jornal local² informava que, diferente de uma prática puramente terapêutica ou pedagógica, o intuito da Companhia de Arte Intrusa seria a prática de um procedimento artístico que não considerasse as referidas condições como empecilho ou limitação. Ao contrário, deveria percebê-las como matéria efetiva de criação teatral e experiência estética, ou seja, que a extrema singularidade servisse como ponto de partida para o processo de criação estética.

Termo instigante para uma época em que se é levado, quase todo o tempo, a aceitar e a submeter-se a padrões que impõem desde o comportamento até a maneira de pensar, a singularidade é, na verdade, a marca de cada um de nós que, antes de sermos "normais", somos nós mesmos. Poucas vezes admitida com o devido reconhecimento, a singularidade extremada requer uma atuação social alternativa, opondo-se à prática comum e impondo ao indivíduo a necessidade do desvio. Incomoda justamente porque recupera o sentido de "fora do lugar" – e fora

¹ O tema do presente artigo foi brevemente abordado em comunicação realizada no Encontro Internacional de Antropologia e Performance, ocorrido entre os meses de setembro e outubro de 2011, na Universidade de São Paulo – USP.

² Ver Tonezzi (2005).

da ordem (como não lembrar, aqui, do grotesco?) que o perene e o convencional nos reservam e impõem às coisas. Controlando a sua própria localização, ela zomba dos esforços daqueles que buscam manter a ordem e a estabilidade: “A dificuldade com essas coisas é que elas cruzarão as fronteiras, convidadas ou não a isso [...] e, afinal, revelam a incurável fraqueza e instabilidade de todas as acomodações” (Bauman, 1998: p. 14-15).

Para Richard Schechner (2003), a *performance* acontece em ação, interação e relação, instada *entre* dois seres ou instâncias, o que permite admitir que a performatividade se instaura na simples percepção de alguém com características extremamente diferenciadas, como a deformação corporal ou algum distúrbio de comportamento. Neste sentido, o estranhamento ou rejeição causada no observador seria, em si, resultante de uma *performance* estabelecida entre os dois. Além disso, as inusitadas condições de aparência ou comportamento incomum contribuem para a criação de um estado de surpresa e assombro, que já De Marinis (1987) apregoava ser o que de fato atrai e mantém o interesse do espectador. Neste sentido, dentre os objetivos da Companhia de Arte Intrusa estava a busca de alternativas dramáticas e expressivas, cuja matéria prima se fundia na performatividade das diferenças e da diversidade explícita, o que poderia deslocar o sentido da cena de uma estrutura convencional (texto, trama, personagem) para manifestações enquanto fenômenos particulares. Assim, o grupo se valeu, em sua vigência, da fisicalidade e do estímulo corporal para a gestação de uma teatralidade específica, para o que as dificuldades de ordem motora ou intelectual eram muito bem vindas e estavam longe de serem obstáculos.

A origem

De grande importância para o surgimento da Companhia foi a montagem da peça *Lautrec* (fig. 1), estreada em 2005 e escrita e interpretada por Katia Fonseca, atriz com atrofiamento dos membros superiores e inferiores devido a uma má formação óssea congênita. O texto intercalava narrativas e fatos vivenciados pela autora com outros ocorridos na vida do pintor francês Toulouse-Lautrec (1864-1901), também possuidor

de nanismo em função de uma doença nos ossos. No espetáculo, dirigido por José Tonezzi, a maior força de expressão e dramaticidade ficava por conta das características incomuns da atriz, cujo corpo e comportamento extremamente singulares foram aproveitados como elementos de composição dramatúrgica e objeto da própria encenação. Instaurava-se, assim, o *contágio cênico*, entendido aqui como procedimento de trabalho ou criação em que o indivíduo não tem a necessidade de dissimular suas peculiaridades e nem fazer-se outro.



Fig. 1: Katia Fonseca em cena de *Lautrec*. Foto: Maneco Silva.

No início da apresentação, enquanto a cena permanecia aberta à entrada do público, diversos objetos podiam ser percebidos na penumbra: banquetas de dimensões extremamente diminutas, duas pequenas mesas e bengalas de diversos tamanhos, fincadas na vertical. Depois, enquanto a luz da plateia ia diminuindo, um azul tênue deixava entrever apenas a silhueta dos objetos. Em *playback*, ouvia-se uma voz masculina que dizia: "Nasci disputando com a morte o meu lugar no mundo". Só a partir daí se notava que algo vivo estava também em cena, pois que começava a mover-se pelo chão, arrastando-se vagarosamente como um pequeno animal. Um corpo até então quase imperceptível, que se dirigia até uma das banquetas, localizada no centro do palco.

Concordando com Ubersfeld (2005), para quem o texto teatral torna-se dependente das circunstâncias enunciativas – discurso do autor, falas da personagem e características do ator –, as condições da atriz-autora-personagem Katia, em *Lautrec*, tornaram possível uma enunciação

multifacetada, uma vez que ela já não dizia apenas por meio da personagem, mas aludia a si mesma, em cena. Suas características constituíam-se num importante elemento de enunciação, pois que agregavam dramaticidade ao personagem, evocando questões ligadas ao próprio imaginário do público. Neste sentido, seria possível afirmar que, sem a necessidade de dissimular ou de representar, o corpo da atriz – de aparência ao mesmo tempo grotesca e singela – atingia um sentido inusitado, vinculado à subjetividade e ao imaginário coletivo. Neste sentido, buscava-se enaltecer cenicamente a características que naturalmente lhe eram dadas, como o tamanho reduzido, a deformidade de pernas e braços e a dificuldade em realizar tarefas aparentemente simples, como andar, rolar pelo chão ou vestir o colete. Por sua dificuldade em serem executadas pela atriz, essas e outras ações protagonizavam algumas das passagens da peça. Com isto, o uso cênico de uma disfunção, que já não era aludida nem representada, mostrava-se instrumento para a emanção de sentidos de outra maneira intangíveis.

Também as situações vividas e descritas por Toulouse-Lautrec encontravam eco na memória da atriz, que havia experimentado idênticas sensações e ocorrências em sua relação com o mundo. As semelhanças entre sua história e vários dos fatos vivenciados pelo pintor, além de dar maior concretude à experiência perceptiva do espectador servia também como estímulo real para seu trabalho em cena. Por fim, numa feliz coincidência, o tom irônico e bem humorado que lhe era natural vinha ao encontro do espírito sarcástico do artista francês.

A montagem de *Lautrec* inspirou o núcleo estável do Laboratório do Ator a assumir uma proposta mais efetiva no uso cênico das singularidades e, para tanto, em fins de 2005 deu-se início o processo de constituição da Companhia de Arte Intrusa.

Arte como intrusão

Embora contra a vontade dos organizadores, o termo “pessoas com deficiência”, teve que ser utilizado logo na divulgação para a seleção de integrantes da Companhia de Arte Intrusa. Sem isso, provavelmente a campanha para a inscrição de candidatos não atingiria o público que mais

lhe interessava. Assim, o anúncio na imprensa foi de que haveria um teste para a constituição de elenco para atores “com e sem deficiência”, que contou ao final com a inscrição de cerca de quarenta candidatos, parte dos quais apresentava disfunções diversas (motoras, mentais ou cognitivas).

Durante os ensaios buscou-se a constituição de um programa de trabalho que, de alguma maneira, contemplasse as inusitadas condições do grupo, considerando-se a necessidade de preparação também daqueles que não apresentavam dificuldades, já que nenhum deles havia trabalhado antes em circunstâncias tão específicas. Ou seja, tanto quanto conhecer as singularidades e atuar na preparação dos que apresentavam disfunções físicas ou mentais, era necessário investir na formação e preparo dos atores “comuns” – os ditos normais – para a lida com a nova realidade que se apresentava. Para tanto, chegou-se a pensar sobre a presença, durante os ensaios, de algum profissional da área da Saúde, optando-se por fim pelo aprendizado a partir de informações preliminares dadas por familiares e/ou especialistas. O grupo adaptar-se-ia pelo conhecimento adquirido na prática, durante os ensaios, através dos exercícios e na relação direta uns com os outros.

Em sua primeira constituição, eram vários os integrantes que apresentavam algum tipo de disfunção: um tetraplégico, outro com síndrome de Down, uma paraplégica, outra com sequelas de paralisia infantil e, por fim, uma com nanismo. Dentre os demais, estavam dois profissionais que já integravam o Laboratório do Ator. Essa constituição foi se alterando durante os dezoito meses de ensaio, ocorrido entre os anos de 2006 e 2007.

O programa considerava o interesse em se trabalhar com base, sobretudo, em singularidades extremas. Assim, as atividades envolviam muito trabalho corporal e jogos de improvisação, com cada exercício criado recebendo uma denominação diferente (aviãozinho, contrapeso, locomotiva, etc.) e compondo um conjunto de práticas com vistas à criação de uma metodologia de trabalho. Inspirados nos fatores de movimento de Laban e em técnicas corporais diversas, eles foram sendo sistematizados e deram aos ensaios uma dinâmica bastante própria, em que se privilegiava a

percepção e se estimulava principalmente o contato físico e a interação dos participantes.

Várias das cenas que compuseram o espetáculo, mais tarde, desenvolveram-se a partir de um dado movimento ou sequência de movimentos próprios daqueles que apresentavam características físicas e comportamentais incomuns. Neste sentido, eles eram desafiados a descobrir e a desenvolver as potencialidades ocultas em suas possibilidades iniciais. Por exemplo, quem tinha impedimento em caminhar era colocado no chão e estimulado a se movimentar ou a fazer movimentos possíveis nesta situação. A partir daí, os demais realizavam a *mimesis* dos estados e das ações por eles mostradas.

Uma estética das singularidades

Depois de algumas experimentações e experiências públicas, a Companhia estreou o espetáculo *Os dias antes de amanhã*. O trabalho teve direção de José Tonezzi, com assistência e preparação corporal de Valéria Franco, além de contar com a atuação de Alexandre Antunes, Andrea Sesso, Ariel de Lucena, Cecília Gomes, Denise Richaud e Fábio Alves.

Durante o processo de montagem, atuação, encenação e dramaturgia ocorreram de maneira integrada, privilegiando as expressões e diálogos entre os corpos e preservando o que de mais significativo eles produziam. Com base nos preceitos de Rudolf Laban, Moshe Feldenkrais e Jaques Dalcroze, foram exploradas as características e possibilidades de cada um que, estimulados por temas, textos e imagens, compunham e davam forma às cenas.



Fig. 2: Andréia Sesso e Alexandre Antunes em *Os dias antes de amanhã*.
Foto: Samuel Lorenzetti

Assim, vozes gravadas, ruídos e movimentações corporais faziam surgir o roteiro dramático, apoiado nos preceitos do texto espetacular e da partitura cênico-corporal, em que importava mais as condições e características de cada um. A temática inicial para a roteirização foi a metáfora da navegação e da morte, inspirada nos escritos de *O Barco Bêbado*, de Arthur Rimbaud, e *A ilha do dia anterior*, de Umberto Eco, com incursões pela obra de Joseph Chaikin, Charles Baudelaire e Samuel Beckett. Paralelamente, foram sendo inseridos elementos sonoros, adereços e demais recursos que, de alguma maneira, mostraram-se importantes para a constituição do resultado cênico.



Fig. 3: Cena de *Os dias antes de amanhã*. Foto: Samuel Lorenzetti.

Os dias antes de amanhã estreou em julho de 2007 na cidade de Campinas, tendo participado depois em diversos eventos. Entre os anos de 2006 e 2007, a Companhia de Arte Intrusa ofereceu oficinas, palestras, exposições e demonstrações de trabalho à população, realizando também intercâmbios com outros grupos.

Conclusão

Talvez a principal conclusão da presente reflexão seja o entendimento de que, mais do que uma prática complementar a serviço de áreas que naturalmente lidam com as disfunções (como a saúde, a educação, etc.), as artes do espetáculo trilham um caminho específico, com leis, referenciais e necessidades próprias. Elas se instituem como instância de expressão em que a singularidade extremada torna-se condição efetiva de criação e experiência estética.

De acordo com Ubersfeld (1997), existem três tipos de signos emitidos pelo ator: os intencionais icônicos, os intencionais representativos de signos não intencionais, e os propriamente não intencionais. Os signos intencionais icônicos dizem respeito a procedimentos técnicos intencionalmente usados para um resultado de cunho intelectual ou afetivo, como é o caso do discurso oral e da emissão de mensagens. Entram aqui a dicção e a gestualidade, além de outros signos convencionalmente admitidos pelo código teatral. Na segunda categoria, incluem-se os signos

ligados à emoção, que emitimos de maneira inconsciente, mas que são intencionalmente produzidos pelo ator, como, por exemplo, o ato de envergonhar-se, de assustar-se ou de enfurecer-se. Entretanto, mesmo sendo capaz de simulá-los, o ator não está imune aos efeitos dos signos não intencionais que ele próprio pode produzir involuntariamente, como a sua estatura, o seu timbre de voz e outras características corporais e/ou comportamentais.

Portanto, quando marcado pela deformidade ou pelo comportamento incomum, o corpo torna-se instância incontestada de signos não intencionais, testemunho de seu próprio inacabamento e imperfeição. E, por mais que o ator fora de padrão seja capaz de construir intencionalmente um sem número de significações, ele sempre terá de lidar com os signos involuntários que emite. Sua dificuldade em neutralizar ou adaptar conscientemente tais sinais será bem maior que a do ator comum – o “sem deficiência”. Neste sentido, lhe será de muito mais valia a apropriação de tais características, transformando-as de signos involuntários em voluntários e, se possível, de inconscientes em conscientes. Ganha importância, aqui, o procedimento cênico em que as condições do ator-*performer* deixem de se submeter a um pretexto fabular ou ao exercício de representação de personagens, para tornar-se protagonista.

Por fim, cabe observar a importância de uma adequada noção de significação e de uma necessária competência poética do criador – seja ele o próprio ator-*performer* fora de padrão ou de quem o põe em cena – a fim de que sua presença não se transforme numa mera exibição de excentricidade. Isto porque, a criação cênica configura-se como exercício constante de elaboração de sentidos, seja pelo domínio de práticas convencionais ou pela apropriação de novos elementos que venham a integrar sua composição e estruturação. Trata-se, no caso da cena contaminada, de valorizar práticas e iniciativas que tomem a humana peculiaridade como matéria prima, percebendo o mundo por um via diferenciada e intervindo nele de maneira inusitada e não convencional.

O exemplo da *Companhia de Arte Intrusa* e os procedimentos aqui descritos permitem dizer que a contaminação cênica – seja pelas disfunções

do corpo, da mente ou do comportamento – pode se impor como uma concreta contribuição para as artes do espetáculo.

Referências bibliográficas

DE MARINIS, Marco. Dramaturgy of the spectator. *The Theatre Drama Review*, New York University, USA, v. 31, n. 2, summer 1987, p. 100-114.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, UNIRIO, Ano 11, n. 12, 2003, p. 25-50.

TONEZZI, José. *A cena contaminada: um teatro das disfunções*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Intrusão social pela arte. *Jornal Correio Popular*, Campinas, Caderno A, 23/11/2005, p. 3.

UBERSFELD, Anne. *La escuela del espectador*. Série Teoría y práctica del teatro n. 12. Madri: ADES, 1997.