

A MANIPULAÇÃO DA FORMA DE MOACIR CHAVES

MOACIR CHAVES' MANIPULATION OF FORM

Marcio Freitas (PPGAC-UNIRIO)

Resumo

Este artigo analisa elementos sonoros e visuais em espetáculos do diretor Moacir Chaves, e especificamente em *Labirinto*, de 2011, montagem de três peças de Qorpo-Santo pela companhia Alfândega 88. Ao examinar uma série de índices da cena instaurada, o artigo investiga como, na poética desse diretor, a manipulação dos recursos expressivos dos atores, em especial uma neutralização da gestualidade corporal e uma vocalização relativamente monocórdica, serve a leituras plausíveis do material dramaturgico.

Palavras-chave | teatro contemporâneo | teatro brasileiro | cena teatral | voz | sonoridade | Moacir Chaves

Abstract

This article analyzes sound and visual elements in the works of Brazilian theater director Moacir Chaves, more specifically in *Labirinto* (2011), the staging of three plays by Qorpo-Santo performed by Alfândega 88 Theatre Company. By examining a series of signs, the article investigates ways in which the manipulation of the actors' expressive resources, specially the neutralization of body movements and the monotonous vocalizations, serve to produce plausible readings of the dramaturgical material.

Keywords | contemporary theater | Brazilian theater | theater performance | voice | sound | Moacir Chaves

Marcio Freitas é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Foi assistente editorial da revista Folhetim Teatro do Pequeno Gesto e membro fundador da revista eletrônica Questão de crítica. É ator, diretor e pesquisador, membro do coletivo Teatro Número Três. Em 2012, defendeu a dissertação "Cenas da voz: A sonoridade no teatro de Aderbal Freire-Filho, Moacir Chaves e Jefferson Miranda", no PPGAC-Unirio.

Marcio Freitas is a Ph.D. candidate in the Theatre Arts Program at PPGAC-UNIRIO. He worked as an editorial assistant for Folhetim, the journal of Teatro do Pequeno Gesto, and is a founding member of the electronic journal Questão de crítica. He is an actor, director and researcher, and a member of the collective Teatro Número Três. In 2012, he defended his master's dissertation "Scenes from the voice: sound on theatre works of Aderbal Freire-Filho, Moacir Chaves and Jefferson Miranda" at PPGAC-Unirio.

A manipulação da forma de Moacir Chaves

Marcio Freitas

Se for monocórdio é porque não conseguimos chegar lá. O objetivo não é esse, o objetivo é a clareza, o objetivo é a comunicação, o objetivo é processar aquelas coisas. [...] Talvez a minha forma de processar saia de um jeito reconhecível, e o que os atores façam, em certo estágio, seja repetir mecanicamente uma forma, e isso parece estilo, quando não é, porque não me interessa aquela forma (Chaves *apud* Freitas, 2012).

Matéria e estilo

Há um cuidado particular, no discurso do diretor Moacir Chaves, em evitar que certos procedimentos cênicos, observáveis em alguns de seus espetáculos, sejam confundidos com algo que denomina “estilo”. Em entrevista, o diretor cita um diálogo que teria tido com os atores de sua companhia, Alfândega 88, com a qual, desde o início de 2012, ocupa o Teatro Serrador, no centro do Rio de Janeiro, programando as atividades do espaço e também apresentando dois espetáculos próprios em repertório – *Labirinto*, de 2011, e *A negra Felicidade*, de 2012. Citando esse diálogo, responde à minha indagação a respeito de certa neutralização da gestualidade corporal dos atores, observável nesses dois espetáculos e em parte de sua obra recente.

Eu falei pros nossos atores [...]: “você acham que esses espetáculos têm esse caráter estático por estilo – não! – têm porque vocês não dominam o movimento. [...] Eu não posso pedir uma coisa que vocês não são capazes”.

Ao fundar a Alfândega 88, em 2011, Chaves passa a liderar um grupo de jovens atores, com os quais havia colaborado em trabalhos avulsos ao longo dos cinco anos anteriores. A instituição da companhia parte de um impulso de positividade de certos modos de trabalho, baseando-se em modelos (éticos e organizacionais) sintetizados pelo diretor em sua

experiência ao longo dos anos. Ressalto esta característica da atual companhia não para denunciar uma fragilidade de concepção, mas para perceber a recorrência, na carreira de Chaves, de uma proposição hierárquica associada a uma intencionalidade formativa, que embaça a diferenciação dos papéis de professor e criador cênico (coerente com sua atuação de longa data como formador de atores na Unirio e na Casa das Artes de Laranjeiras). Essa imbricação de funções não necessariamente corresponde ao seu modo de liderar todos os agrupamentos com os quais trabalha, mas, segundo suas palavras, seria responsável pela recorrência de certos índices cênicos, no corpo de sua obra.

A recusa do estilo, no discurso do diretor, talvez tenha relação com “a velha antítese estilo e conteúdo”, analisada por Susan Sontag no ensaio *Do estilo*. Segundo a autora, se a crítica literária tende a reconhecer unanimemente a indissolubilidade entre estilo e conteúdo na obra de arte, ainda assim, ao falar de estilo, acaba geralmente por invocar uma outra oposição qualquer, na qual o conceito fica associado àquilo que é “meramente decorativo, acessório”.

Evidentemente, como todos sabem ou dizem saber, não existe um estilo neutro [...]. Não obstante, a ideia de uma arte sem estilo, transparente, é uma das fantasias mais persistentes da cultura moderna. Artistas e críticos fingem acreditar que não é possível arrancar da arte o artifício, assim como uma pessoa não pode perder sua personalidade. Entretanto, a aspiração permanece uma dissensão permanente da arte moderna, com a embriagadora rapidez de suas *mudanças* de estilo (Sontag, 1987).

Sontag prefere falar de “estilização” ao citar obras de arte (de qualidade inferior, infere-se de sua reflexão) nas quais o artista “faz a distinção perfeitamente prescindível entre matéria e maneira, tema e forma. Quando isso ocorre, quando estilo e tema são distintos, ou seja, contrapostos um ao outro, pode-se falar legitimamente de temas a serem tratados (ou maltratados) num certo estilo”. A “estilização”, nesse caso,

reflete uma ambivalência (afeição desmentida pelo desprezo, obsessão desmentida pela ironia) em relação ao

tema. Esta ambivalência é resolvida mantendo, através da camada retórica da estilização, uma distância especial do tema. Mas o resultado em geral é uma obra de arte excessivamente limitada e repetitiva, ou então as diferentes partes parecem desorganizadas, dissociadas.

Cabe citar, na crítica de Barbara Heliadora a respeito de *Bugiaria*, espetáculo concebido por Moacir Chaves utilizando-se do texto de um processo inquisitorial, a sugestão de uma particular “esquizofrenia”, de uma disjunção que prejudicaria a apresentação do tema escolhido (comentário que parece ilustrar os apontamentos de Sontag a respeito dos limites do debate crítico):

Cheio de atrativos e qualidades, o único problema de “Bugiaria” está na dificuldade que teve o diretor Moacir Chaves em unir as duas linhas de ação que elegeu para sua encenação: o espetáculo resulta esquizofrênico [...], pois tudo o que a documentação oferece mereceria maior clareza e atenção: as deformações que supomos terem por objetivo criticar a situação acabam tão somente por torná-la ridícula e risível, o que é uma pena [...]. Se em lugar do processo da Inquisição os atores usassem a lista telefônica, o resultado seria igualmente brilhante em seus aspectos circenses, e um tema magistral para teatro não seria virtualmente perdido (Heliadora, 1999).

A sugestão de que o texto vocalizado pelos atores poderia ser substituído por qualquer outro, sem prejuízo aos aspectos circenses do espetáculo, acusa uma falta de ligação entre o “tema magistral” e a concretização cênica. É como se o autor do espetáculo, ao dispor atores executando acrobacias corporais e vocais, pareando tais atos a textos que não parecem ter ligação imediata de sentido com os atos, fizesse se perder o que o tema tem de valioso (aquilo que apareceria se fosse apresentado com “clareza e atenção”, sem o prejuízo dos artifícios “deformadores”). Segundo a pesquisadora Anamaria Sobral Costa, em análise a respeito de dois espetáculos de Chaves (*Sermão da quarta-feira de cinzas* e *Bugiaria*), o

contraste experimentado entre texto e jogo cênico é, pelo contrário, desejável, devendo ser encarado como um “distanciamento paródico”:

Disjunções, incongruências e redundâncias entre o jogo cênico e os discursos proferidos apontam contradições, levam ao riso e produzem, a cada nova cena [de *Buglaria*], diferentes redes de significação [...]. Nestas redes, entretanto, as trilhas do sentido geralmente não são explicitadas, restando ao espectador juntar o que foi apreendido do jogo entre a cena teatral e aquele grande fluxo de palavras (Sobral, 2005: p. 78).

Em entrevista, Moacir Chaves defende, como intencionalidade programática, a associação das habilidades particulares dos atores, de suas gestualidades corporais e vocais extracotidianas, a certo gesto diretorial de justaposição. Essa operação de montagem, que assume para si, deve gerar, na dissonância controlada do palco, uma pluralização de sentidos para a obra. Tomando o espetáculo *A negra Felicidade*, ele cita a cena em que o ator e dançarino Edson Cardoso faz uma coreografia gestual bastante particular, ao mesmo tempo em que oraliza o texto da peça:

A função do ator é ser capaz de fazer coisas. Nós podemos fazer um treinamento para essas coisas, ou ele pode trazer das suas próprias vivências. Como por exemplo, o Jacaré (Edson Cardoso) com a vivência dele de dança afro. E aí você relaciona com o material, e isso cria um monte de sentidos, cria um suporte que permite ao espectador projetar, ou entender, ou criar os sentidos possíveis. Não há um só sentido, eu não sei dizer por que especificamente ele faz aquilo naquele momento, eu posso dizer um monte de coisas sobre aquilo, mas não há um sentido específico. Há uma obrigação para aquilo poder existir: aquilo tem que ser performaticamente valioso (Chaves *apud* Freitas, 2012).

Tal gesto de justaposição, que Barbara Heliadora teria estranhado em *Buglaria*, de 1999, e que julgo associar-se, no discurso do encenador, a algo pujante e desejável, não é precisamente onde eu identifico o fantasma do estilo, nem onde julgo haver maior potência de incômodo na obra de

Chaves. A crítica do jornal O Globo, uma década mais tarde, acusa o estranhamento de um aspecto diverso, ao reprovar *A invenção de Morel*, teatralização do romance de Bioy Casares, que Moacir Chaves leva à cena:

Diante de um texto teatralmente intratável, e com cinco atores desempenhando o mesmo papel do narrador do texto, Moacyr [*sic*] Chaves parece ter optado pela ideia de uma aula ou palestra para um público que precisa ser esclarecido quanto ao que é dito, pois todos falam com os mesmos tons e ritmos, na maioria das vezes falando bem alto e explicado. [...] O resultado é bastante monótono, como seria inevitável na simples leitura de um texto totalmente desprovido de características dramáticas ou teatrais (Heliadora, 2008).

Se, em 1999, a crítica acusava a forma do espetáculo de ser divertida, porém deformadora, em 2008 o resultado é monótono por certo caráter de explicação; antes, tema e concretização cênica seriam dissonantes, revelando uma distância que desmereceria o assunto tratado; agora, Heliadora condena a “falta de teatralidade do espetáculo”, o que julga ser prova de que “a obra criada em termos de uma arte específica muito dificilmente se torna satisfatória quando transportada para uma outra arte”. É evidente que Chaves, ao escolher apresentar materiais textuais raramente utilizados como base para a criação no teatro, não compartilha da censura de Heliadora às transposições entre diferentes artes, e chega a se aproveitar da dissonância, consciente de que certo grau de inadequação é constituinte de sua proposta poética.

Ressalto, contudo, que a imagem proposta por Heliadora, de uma aula ou palestra, parece mesmo o contrário do artifício, sugerindo um acesso sem mediação, como se algo – que, para a crítica, designaria o “teatral” – houvesse sido removido, e o contato com o texto de origem fosse por demais explicativo e professoral, faltando a esta apresentação (talvez) estilo. Ironicamente, nesse aspecto o discurso de Heliadora e o de Chaves parecem convergir (embora a impressão seja falsa, se chega a sugerir um acordo): para Chaves, suponho a partir de seu discurso, certos índices cênicos de apagamento, reincidentes em sua obra, por vezes

responsáveis pela percepção no espectador de uma “uniformidade” “monótona” (nos termos de Heliadora), não deveriam ser interpretados como parte de um conjunto estilístico, ou seja, como uma forma sua (pessoal) de filtrar o mundo, visível a partir do reaparecimento, ao longo de sua obra, de certas operações poéticas. Em vez disso, ele sugere que seriam resultados de confrontos falhos dos atores com a matéria:

O que parece monocórdio é aquilo que ainda não foi assenhoreado, que o ator ainda não tomou posse. Mas isso é um processo, ele pode vir a tomar posse, ele já está entendendo, ele está tentando, mas não está conseguindo. Tem coisas que as pessoas fazem nos espetáculos apenas para que elas possam vivenciar aquilo. Para o espetáculo seria melhor não ter. Às vezes eu sacrifico literalmente o espetáculo para que os atores possam vivenciar (Chaves *apud* Freitas, 2012).

Aponto, neste artigo, partindo de um recorte específico da obra do diretor, para índices de uma cena teatral que opera por supressões, independente se tais apagamentos (observados por mim) são assumidos pelo diretor como propostas cênicas, ou se são resultado de uma contingência associada a uma intencionalidade formativa. Neste último caso, a própria escolha de compor um agrupamento com atores que supostamente “não são capazes” ou que “não estão prontos” – “Eu crio uma cena que não demonstre as dificuldades, que esconda as dificuldades, e que o elenco pareça sólido. Eles são muito sólidos, mas tem que ser muito mais. Eu trabalho com o material que eu tenho” – faz parte, conscientemente ou não, de um conjunto amplo de decisões (éticas, organizacionais e estéticas) que aparecem no corpo das obras.

Labirinto

Em 2011, para aproximar-se da dramaturgia de José Joaquim de Campos Leão, mais conhecido como Qorpo-Santo, pela primeira vez em sua carreira, Moacir Chaves encena três peças do autor, seguidamente, dando ao espetáculo o nome de *Labirinto*. Os atores revezam-se na vocalização dos mais diversos papéis das três peças – em ordem de apresentação, A

separação de dois esposos, Hoje sou um; e amanhã outro e As relações naturais, todas do ano de 1866.

Em crítica ao espetáculo, Macksen Luiz ressalta a tendência de Chaves a “buscar textos sem tanta permeabilidade à cena, desafiando-se a encontrar a formalização das dificuldades como a própria linguagem da montagem” (Luiz, 2011). Suponho, concordando com a afirmação do crítico, que o material dramático de Qorpo-Santo interesse o diretor também por certo caráter dificultoso, resistente à encenação, problematizador da forma dramática na qual se encerra. Buscar tal impermeabilidade não é incoerente com sua intenção declarada de fazer “uma necessária visita ao nosso passado” (Alfândega 88, 2011): reavaliar o passado, Chaves o sabe, não significa encontrar documentos que deem a ver, com nitidez forjada, as coisas como teriam sido, nem implica reproduzir discursos que expliquem de modo claro e totalizante os fatos acontecidos e sua relação com o presente. Ao se aproximar de materiais textuais pouco usuais à cena teatral (os processos inquisitorial, em *Bugiaria*, e jurídico, em *A negra Felicidade*; os sermões do Padre Antônio Vieira, em *Sermão da quarta-feira de cinzas*; cartas, documentos e reportagens de momentos históricos diversos sobre a cidade do Rio de Janeiro, em *A violência da cidade*) é difícil identificar algo como uma mensagem didaticamente estruturada. É digna de consideração a crítica de Barbara Heliadora à peça *A violência da cidade*, ao afirmar que “ao descontextualizar o material, [...] os textos ficam acidentais, perdem sua verdadeira significação” (Heliadora, 2003). Ao se aproximar dos documentos históricos, a questão não está na sua “verdadeira significação”, mas na possibilidade de que um novo olhar sobre aquele material (ainda que descontextualizador e mesmo deformante) traga certos sentidos à tona. Há, sem dúvida, uma retórica particular nos modos de seleção e justaposição de documentos nas peças de Chaves. Sugiro, contudo, que essa retórica, felizmente, não se evidencia com clareza ou didatismo, talvez pela resistência que o material produz na cena, quando confrontado com as escolhas formais do diretor.

A encenação de *Labirinto* anuncia, desde o primeiro instante, a consciência de que sua aproximação à dramaturgia de Qorpo-Santo equivale a um gesto de leitura, que recontextualiza as palavras do autor,

promovendo uma copresença de diferentes tempos e espaços. Quando os treze atores adentram o palco, ao som de “Mercedes Benz”, de Janis Joplin, vestem figurinos anacrônicos, que parecem remeter a um passado localizado entre as décadas de 1960 e 1970. As outras gravações que compõem a trilha sonora – “A day in the life”, dos Beatles, e “Purple haze”, de Jimmy Hendrix (ambas de 1967) – convergem na associação ao imaginário musical do movimento hippie, que ganhou força no ocidente no final da década de 1960. Em nenhum momento do espetáculo se ensaia uma justificativa clara para a datação dos figurinos ou para o imaginário fixado pela trilha sonora. Poder-se-ia elaborar que a peça faz referência ao ano de 1966,¹ quando, cem anos depois de escrita, a dramaturgia de Qorpo-Santo pôde ser reconhecida e encenada pela primeira vez, devido, inclusive, a fatores socioculturais intimamente ligados a um espírito libertário, de reavaliação e contestação, associável à disseminação dos movimentos de contracultura nos anos 1960. Ou seja, tal escolha de Chaves não é propriamente arbitrária, ela potencializa a formação de sentidos, relacionados ao material do qual se aproxima. Ela o faz, contudo, através de uma justaposição inusual de lugares e tempos históricos – um público de 2011, no Rio de Janeiro, observa atores vestidos como nos anos 1970, ouvindo canções norte-americanas do fim dos anos 1960, oralizando um texto escrito nos anos 1860 em Porto Alegre.

A interpretação dos atores, por sua vez, não parece ser contaminada por essas temporalidades e espacialidades outras. Seus gestos não chegam a apontar para a diferença: não assumem trejeitos especificamente datados ou emitem qualquer comentário que ironize, a estranheza dessa justaposição. É como se houvesse certa independência entre as propostas da encenação. Adiciono a meu argumento o exemplo da cenografia. Ela é composta de um arranjo de mesas e cadeiras, móveis simples, mínimos, sem adornos, e marcadamente anacrônicos, embora não necessariamente associáveis aos anos 1960, móveis conservados de algum passado. Os atores não manipulam tais elementos cenográficos – utilizam-nos para sentarem-se (sem mudá-los de lugar) e como apoios para os braços; além

¹ Assim sugere a crítica de Damaris Grün ao espetáculo, publicada no site *Questão de crítica*. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2011/02/a-babel-de-qorpo-santo>>. Acesso em: junho/2013.

disso, sobem nas mesas, propondo uma multiplicidade de planos de altura e profundidade distintas; em momento algum, porém, utilizam-se de tais elementos para simular a figuração de objetos ou a composição mimética de um espaço ficcional (que não o palco do teatro).

A disposição de uma cenografia fixa e imóvel para um uso sem manipulação é coerente com outros dispositivos cênicos de Fernando Mello da Costa e Rostand Albuquerque para peças de Chaves. Em *A negra Felicidade*, um acúmulo de objetos anacrônicos (entre eles também mesas e cadeiras) ocupa o centro do palco pela totalidade do espetáculo, sem que os atores façam referência e esse espaço reservado ou se apropriem de qualquer dos objetos. Em *A invenção de Morel*, a grande construção azul, ainda que sugira visualmente um dos espaços centrais da narrativa de Bioy Casares (o quarto da máquina), não é transformada pelos atores em espaço ficcional, pois estes se limitam a ocupar diferentes planos, de pé ou sentados, sem que haja uma colaboração de gestos que redimensione a visualidade do espaço. É quase como se a cenografia fosse miragem da máquina de Morel: parece haver uma distância intransponível entre ela e os atores (ainda que estes a utilizem como superfície de apoio), como se operassem paralelamente. Nos espetáculos citados de Chaves, e mais especificamente em *Labirinto*, é recorrente a opção de justapor instâncias que produzam sentido separadamente. Minha hipótese é que esse pendor pela montagem instiga, também, a segmentação dos recursos vocais e corporais dos atores, e a apresentação dos segmentos em sequência, buscando-se, ativamente, uma sobreposição com contraste.

Uniformidade e singularização

Labirinto estreia na arena do Espaço Sesc Copacabana.² Para acomodar a encenação, uma parte dos assentos destinados à plateia é interditada, no lugar da qual se instala um fundo cenográfico, que acaba por transformar o espaço em uma semi-arena. Tal interdição é relevante por estabelecer uma geometria de planos que facilita uma disposição frontal para os atores, que, como em outros espetáculos do diretor, falam grande

² Para esta análise, me utilizo de registro em vídeo da primeira temporada do espetáculo, gentilmente cedido a mim pela Alfândega 88, a partir do qual descrevo as cenas.

parte do texto com corpo e direção do olhar fixos. Em *Labirinto*, os atores estão frequentemente sentados, voltados para frente, direção que, neste caso, se estabelece visualmente pela perpendicularidade das linhas de visão dos atores em relação à linha proposta pelo fundo cenográfico.

Cabe notar que seus corpos, paralisados nas cadeiras, não aparentam uma rigidez artificial: pequeníssimos gestos cotidianos indicam um processo *natural* de acomodação e espera. Há, contudo, índices de padronização nas suas posturas: todos têm os braços relaxados, uns apoiam os cotovelos nas pernas, outros na mesa localizada à frente ou ao lado de si; todos têm a coluna vertebral ereta e o rosto virado para frente, de modo que a direção do olhar estabelece um ângulo reto (de 90 graus) tanto com o eixo vertical (as colunas eretas) quanto com o eixo horizontal (o fundo da cena); algumas mulheres têm as pernas cruzadas uma sobre a outra, outras não. Noto que nenhum dos homens cruza as pernas: embora tal informação pareça irrelevante, é o que primeiro me faz desconfiar, nesse quadro, da suposta naturalidade das posturas.

Percebo que tendo a associar a harmonia visual, que advém do quadro, à ideia de uma multidão frouxamente organizada. A variedade das poses, a abundância de cores e modelos para os figurinos, e a distribuição dos corpos em planos de diferentes alturas e profundidades, parecem sugerir o contrário de uma padronização rigorosa, militar. Isso me leva a associar a contenção gestual a um estado de relaxamento, individual, cotidiano, e, portanto, natural, e não a um regime de regulação, opressivo. Lançado um segundo olhar, identifico a existência de critérios específicos que determinam a construção da visualidade postural – neles está subentendida a inadequação de um figura masculina de pernas cruzadas uma sobre a outra, ou de uma figura feminina de pernas abertas, ou de uma coluna retorcida, não alinhada ao eixo vertical. Por isso, rejeito minha própria tendência a descrever a postura dos atores como naturais, resultado de uma contenção gestual associável a uma redução, sinônimo de simplificação. Correria o risco de ignorar o quanto tal quadro é produto de escolhas precisas sobre a visualidade. Essa recusa, de minha parte, é significativa para perceber uma série de outros aspectos da gestualidade.

Logo após ser anunciada em voz alta a rubrica inicial da primeira peça, *A separação de dois esposos*, apaga-se, de um só golpe, a iluminação geral que banhava o palco, para dar vez a um conjunto de focos luminosos apontados para cada um dos atores. Um ator, imediatamente, inicia a vocalização do diálogo entre marido e mulher, sem alterar a postura com a qual está sentado, ou movimentar o corpo simultaneamente à fala: “Mulher! Que tanto arrumas esta casa! Mexes para aqui! Mexes para ali! Remexes-te para acolá!”; em seguida, sem intervalo ou anúncio prévio, outro ator toma a vez – “Ora de vassoura, ora de agulha, ora de tesoura!”. A atriz que vinha anunciando as rubricas faz uma intervenção – “Deve o ator fazer todos os gestos que exprimirem tais remexidos” –, depois da qual outro ator termina a fala – “Sempre a arrumar! Sempre a desarrumar! Cruze com semelhante mulher!”. A rubrica então anuncia o nome da personagem feminina e a ação correspondente – “Farmácia (varrendo)” – e outra atriz toma a vez – “Cruzes com semelhante indivíduo! Sempre a palrar! Sempre a ralhar. Ave Maria!” – seguida por uma terceira atriz – “Os anjos do céu me deem paciência para aturá-lo, já que os da Terra não têm forças suficientes para aquietá-lo!”.

Fica assim estabelecido um modo de dividir as vozes do texto pelos atores, que serve de base para a primeira peça de *Labirinto*, e a partir do qual serão propostas variações. O espectador pode inferir, de imediato, que: múltiplos atores podem revezar-se na voz de um mesmo personagem; a apresentação de uma cena não vem necessariamente acompanhada de representação visual da situação proposta pelo texto dramático; o corpo dos atores não necessariamente gesticula de forma condizente com a intensidade das falas. Parte-se, proponho, de uma tripla recusa, considerada a expectativa de alguém habituado a formas teatrais nas quais prevalece uma mimese mais ou menos coerente da realidade.

Nesta primeira cena, o modo enfático com que falam dá a ver o caráter bélico da situação dramática, de embate verbal entre dois personagens que querem impor sua razão um ao outro. Nas primeiras sete frases do marido, os atores aplicam um prolongamento à tônica de cada última palavra, intenso e de curta duração, que equipara a frase a uma reclamação agressiva. Nas três frases seguintes, o ator prolonga a tônica

tanto da primeira quanto da última palavra de cada frase: “Sempre a arrumar! Sempre a desarrumar! Cruzes com semelhante mulher!” (grifos meus). Quando entra a primeira voz da personagem feminina, a atriz replica a inflexão da última frase masculina: “Cruzes com semelhante indivíduo!”. A repetição sonora não expressa ironia ou crítica: ao aplicar um procedimento inflexivo muito similar, fica minimizada a figuração de um combate, pois, sonoramente, tem-se a impressão de continuidade, e não de uma alternância de sujeitos. Sem dúvida, a rubrica que anuncia a personagem feminina esclarece, e a separação dos atores por gênero facilita, mas a equiparação na forma vocal (aliada à falta de informações visuais) problematiza a compreensão da bipolaridade do conflito.

O espelhamento permanece nas falas seguintes: “Esculápio – É o dever das **mulheres** cuidarem de tudo quanto se acha das portas para dentro, inclusive os **maridos**. Farmácia – Também é dever dos maridos cuidarem de todos os interesses seus e de sua família das portas para fora de uma casa”. O procedimento sonoro – realce apenas da palavra-chave (“mulheres” e “maridos”), prolongando ligeiramente cada uma das três sílabas, terminando a palavra com a consoante “s” sibilante, e deixando um pequeno silêncio em seguida – salta aos ouvidos, por ser um dos poucos realces em uma fala que produz pouca diferença em si.

Logo, começam a se ensaiar singularizações a partir do coro uniforme. Durante a fala da esposa, depois da rubrica “pondo o dedo no nariz”, a iluminação muda subitamente, inundando apenas a área frontal do palco, para a qual se encaminha a atriz Katuscia Canoro. Tem o dedo em riste, coerente com a rubrica, e anda para um e outro lado, direcionando sua fala ao público. Ao término, volta à sua cadeira, e a luz à situação anterior, na qual todos os atores são iluminados individualmente. Logo em seguida, repete-se o procedimento de singularização, quando o ator Gabriel Gorosito vem à frente para falar, andando e gesticulando livremente. Nas duas instâncias descritas, há coerência gestual entre corpo e voz, ou seja, suspende-se momentaneamente a forma na qual a intensidade da voz correspondia à paralisia corporal. Na terceira vez que um ator deixa a cadeira e vem à frente para falar, Andy Gercker executa uma dança estranha e vigorosa, precisa em seus gestos, mas que não se associa a um

contexto identificável, nem figura algo em específico. De certo modo, ela é similar ao corpo paralisado, pois propõe uma independência entre os planos sonoro e físico; e é diferente dos exemplos anteriores de singularização, nos quais, por alguns instantes, simulava-se um corpo complementar à fala, mais viável a uma estética realista. Em comum, as três instâncias fazem saltar um único sujeito do coro uniforme, que executa um ato físico, ainda que essa interrupção não corresponda a uma indicação do texto dramático, e pareça algo arbitrária.

Também há instâncias de singularização nas quais as rubricas do texto são ilustradas, por atos forçosamente literais. Quando a rubrica, falada em voz alta, indica que a esposa “põe-se a chorar”, a iluminação diminui de intensidade, restando apenas o foco da atriz Katuscia Canoro, que, sentada, sem alterar sua postura, simula uma sonoridade de choro. A atriz fala o texto mais lentamente, com um tom esganiçado, prolonga várias vogais, faz pausas de maior duração e mimetiza sons inarticulados. O foco logo passa à atriz Elisa Pinheiro, que continua, ao seu modo, a sonoridade do choro: com uma voz artificialmente nasal, desacelera a emissão demonstrando fraqueza, e repete periodicamente um som intenso e breve, como uma tomada súbita de ar pela boca. O choro parece falso não exatamente pela inabilidade das atrizes, mas pelo estabelecimento de uma situação individualizada, similar a um teste de execução, anunciada pelo recorte do foco luminoso e pela fala didascálica precedente, situação na qual as atrizes, sem deixar de prosseguir com a oralização do texto, devem executar uma tarefa, um número. Como na dança de Andy Gercker, há um tempo curto nos limites do qual esse número deve começar e terminar, sem estabelecer vínculo de continuidade com outros gestos; diferentemente dela, a execução do choro está contextualizada pela indicação didascálica.

Quando a rubrica indica a entrada das filhas do casal, “brincando umas com as outras. Uma delas, cantando”, a atriz Adriana Seiffert caminha para o centro do palco, onde se acendem focos de luz de cor azulada, sob os quais ela canta, em inglês, sem acompanhamento instrumental, as primeiras três estrofes da canção norte-americana “I don’t hurt anymore”. A partir da segunda estrofe, Danielle Martins de Farias passa a vocalizar, ao fim de cada verso, sem assumir tom melódico, um dos versos da canção

inscrita no texto de Qorpo-Santo para esta cena (na dramaturgia não há sugestão melódica). A equiparação do verso cantado em inglês às palavras faladas em português traz a impressão de tradução simultânea, ainda que não haja qualquer relação de sentido ou de parença entre os dois versos.

A cantoria é coerente com o gesto de separar um ator do grupo e fazê-lo executar um ato para o qual esse indivíduo é supostamente capaz. O ator que dança, as atrizes que choram, a atriz que canta, todos o fazem com fluência, alcançando o objetivo determinado (por mais banal que este possa parecer); e o fazem, talvez se possa dizer, com particular graça – minha hipótese é que tais ações se encaixariam na categoria, cunhada pelo diretor em entrevista, de “performativamente valioso”.³ Ao mesmo tempo, a relação estabelecida entre tais atos e as rubricas que os acompanham é um desvio das intenções do autor dramático, uma descontextualização: ao mostrar uma atriz cantando uma música qualquer, o diretor (autor do gesto) faz referência ao termo “cantando”, dando a este realce, independente de seu caráter acessório (a canção, no texto original, é tão somente uma brincadeira que introduz as personagens das crianças). Os versos de Qorpo-Santo não são substituídos, mas o texto caminha em paralelo à ação, em um plano independente – e isso acaba gerando graça para o espectador, que percebe o contraste dos planos justapostos e tem a ilusão (cômica) de que são complementares.

Quartel de vozes

Identifico, também, outras propostas de variação para o modo de dividir as vozes do texto, que não se apresentam como singularizações, mas produzem regimes de colaboração sonora. Ainda no início do espetáculo, mantendo a separação entre o coro masculino e feminino, quando o marido ameaça se retirar – “Adeus, meus amores, minha querida, minha vida, meu tudo! Adeus! Adeus! Até logo” –, o ator Fernando Lopes Lima fala parecendo não marcar inflexão específica, como se apenas citasse as palavras, distanciadamente. Imediatamente em seguida, todos os outros

³ Cito resposta do diretor, por e-mail, à minha indagação a respeito da escolha da canção: “Perguntei ao elenco quem sabia cantar, duas responderam e cantaram algo do próprio repertório. Aproveitei o que a Adriana apresentou. A outra não cantava bem”, em agosto de 2012.

atores do sexo masculino repetem as três últimas frases – “Adeus! Adeus! Até logo” – ao mesmo tempo, quatro vezes cada um. Nessa repetição em coro, mimetizam o modo de inflexionar as palavras de Lima. Aplicam a mesma velocidade à fala, mas iniciam em tempos descontraídos e propõem pausas de duração dissimilar, de modo que a sonoridade produzida é a de uma multidão de vozes ligeiramente fora de sincronia.

Alguns instantes depois, o coro masculino colabora em outra façanha. Danielle Martins de Farias anuncia a rubrica “rapidamente”, à qual seguem, no texto, as seguintes frases: “Só vendo, só vendo! Sempre é, foi e será mulher que não se pode comparar/ com um só objeto” (grifo meu). Cada ator, alternadamente, põe-se a oralizar tais frases, com velocidade maior do que a então utilizada no espetáculo, sem dar pausa no lugar das marcas de pontuação, exceto no instante grifado, na minha citação, com uma barra, quando cada um toma uma brevíssima pausa de respiração. Os atores repetem a façanha duas vezes, obedecendo à mesma sequência das vozes. O último da fila, Andy Gercker, na sua vez, finge se confundir, fala as palavras erroneamente, engasga e não completa a frase. Durante a segunda iteração, enquanto falam os outros, Gercker emite sinais de desconforto, olha para os lados, bota a mão na boca, como se ansioso pela chegada de sua vez; quando chega, dá uma pausa maior para começar, denotando insegurança, se confunde novamente e termina inventando outro texto. Esse alívio cômico acaba por figurar explicitamente uma situação de teste, na qual estariam submetidos a uma prova de execução vocal, que todos completam com igual proeza, e precisamente iguais – como em um quartel militar – mas a figura de Gercker denuncia, com sua frágil inabilidade (ficcional), o caráter opressivo de tal procedimento.

Se, por um lado, tais jogos vocais radicalizam o modo de distribuir a fala pelos atores, há também certa precariedade no procedimento. Nestes, como em uma série de outros momentos do espetáculo, é inevitável a impressão de didatismo, advinda, especialmente, da repetição do jogo de estabelecer estruturas (sonoras ou visuais) simples, evidentes, e multiplicá-las nos corpos e vozes de diferentes atores, pouco permitindo que as características pessoais destes variem a estrutura original.

Quando uso a metáfora de um quartel militar, remeto tanto à disposição geométrica dos arranjos físicos dos corpos (a alinhamentos que obedecem a angulações retas), quanto ao imaginário de um procedimento de repetição de sonoridades pré-convencionadas: o guia, alguém ocupando uma posição hierarquicamente superior, estabelece uma sonoridade simples para uma frase, sem psicologismo, e determina que tal sonoridade seja reproduzida sem variação por alguns sujeitos, individualmente ou em uníssono. No espetáculo de Chaves, a repetição nunca é em uníssono, ela é executada um a um: em vez dos corpos contribuírem para uma voz única e potente, eles são permanentemente testados em situações nas quais devem desempenhar individualmente, ainda que os desempenhos, ao prestar obediência a uma norma, pouco difiram entre si. Se os "recrutas" obedecem a uma voz-guia, as sonoridades que esta voz propõe estão, na maioria das vezes, ligadas a leituras plausíveis do texto, mesmo que leituras de proximidade, que desprivilegiam o contexto geral em função de ressaltar algo em específico.

Expressões monocórdicas

Entre a primeira e a terceira peça do espetáculo *Labirinto*, há uma versão de dez minutos de *Hoje sou um; e amanhã outro*, que contempla apenas o primeiro ato desta peça. Como um intermédio, nela se radicalizam alguns dos procedimentos de *A separação de dois esposos*, dando vez a usos ainda mais sintéticos do corpo e da voz.

A cena única começa com o rei, interpretado por Fernando Lopes Lima, em diálogo com um ministro, o ator Diego Molina. Ambos estão de pé, estáticos, fixados em diferentes planos, o rei mais no alto do que o ministro, virados um de frente para o outro. Inicialmente, o modo de falar do rei revela a autoridade de seu papel, através de um tom de voz ligeiramente mais grave do que o utilizado pelo mesmo ator em outros trechos do espetáculo; dedica também particular intensidade à pronúncia, atacando com força algumas vogais tônicas; a segmentação da fala em uma série de trechos breves, separados por pausas, também contribui para a imagem de autoridade. A resposta do ministro tem um tom musical menos grave e a mesma velocidade de emissão; há menos interrupções e menos

intensidade nas tônicas. Considerada essa diferença, sutil, há, notadamente, muita similaridade nos seus modos de falar.

Como é marcante em grande parte de *Labirinto* (assim como em alguns outros espetáculos de Chaves), a falta de variação tonal ao longo das falas, ou seja, a recusa a iluminar palavras de maior importância, a adornar minimamente sua sonoridade, o que daria a ver a hierarquia dos elementos da frase, produz uma sensação monocórdica. Mais do que isso, ignora-se programaticamente a expectativa sonora de certas inflexões. Quando, por exemplo, o rei responde ao ministro com surpresa, devido à sua insubordinação, tal sentimento não ganha equivalência no som: em “Ludibrias das ordens de teu rei?”, a gravidade no modo de falar é a mesma da fala anterior, apenas nota-se um sutil agudo, no final da frase, que constrói a interrogação; além disso, não há tempo entre a fala do ministro e a réplica do rei, o que torna inverossímil seu esboço de surpresa. Similarmente, no início da réplica seguinte, o rei diz “Ilusão!”, supostamente ironizando com repulsa a fala do ministro; novamente, sente-se falta do silêncio antes da réplica, e de algum signo sonoro de indignação. Mesmo quando, logo adiante, a rubrica indica inequivocamente que o rei está “muito admirado” ao solicitar uma informação – “Oh! Dizei, falai!” –, não há diferença na velocidade, no tom, ou no posicionamento dos silêncios da frase que facilite tal compreensão.

Sem deixar de prover índices que esclarecem, com economia, a situação dramática do diálogo travado – a hierarquia entre os personagens é informada tanto pela diferença de planos quanto pelo contraste entre a gravidade do tom do rei e o modo mais direto do ministro – são retiradas das suas falas (fazendo o espectador sentir falta) sons que restituíram a elas um caráter relativamente natural, diante do qual se poderia esquecer (por um golpe de ilusão) a camada de formalização.

Depois de uma nova façanha de colaboração sonora entre as vozes, Chaves arma uma última situação discursiva para apresentar o diálogo entre rei e ministro. O rei pergunta “quem foi no Império do Brasil o autor da descoberta”. Começa a ser executada então uma música gravada, que parece um hino ou uma marcha militar, e remete, assim, a um imaginário de patriotismo, especialmente por iniciar justaposta à citação do “Império

do Brasil". O ministro passa a descrever a vida de um homem (e logo se percebe que o homem é o próprio Qorpo-Santo, em uma espécie de delírio autobiográfico de grandiosidade) – "É filho de um professor de primeiras letras; seguiu por algum tempo o comércio; estudou depois e seguiu por alguns anos a profissão de seu pai" –, o que culmina com a afirmação de que é um ente "tão grande ou maior que o próprio Jesus Cristo".

Alternam-se na oralização desse trecho uma série de atores, fixos em suas cadeiras, singularizados, um de cada vez, por um foco de luz. O primeiro ator (Gabriel Gorosito) começa proferindo o texto calmamente, em um ritmo um pouco mais lento do que no diálogo precedente. Logo, a voz passa a uma atriz (Danielle Martins de Farias). Respeitando um ritmo similarmente mais lento, ela divide o texto em segmentos pequenos, e, entre estes, aplica pausas longas, todas mais ou menos do mesmo tamanho, dando à emissão uma cadência regular. Aos poucos, vai se notando algo de sofrido em sua voz. No prolongamento de algumas sílabas, ouve-se uma vibração inusual das cordas vocais, revelando uma expressão embargada de tristeza, como se a voz não se sustentasse potente devido à intervenção de uma emoção qualquer.

A atriz que toma então a voz (Mariana Guimarães) passa a falar pelos dois personagens, assumindo também para si as curtas intervenções do rei na fala do ministro, mas sem se preocupar em caracterizar precisamente tal alternância. Não aparecem indicações de emoção contida, como na voz de Danielle, mas, similarmente, há um tom condescendente, que ganha um caráter exaltado, enobrecedor.

O último ator desse ciclo (Peter Boos) já demonstra estar profundamente sensibilizado no início da sua fala. Ainda que haja uma gradação, de uma emoção embargada até um choro plenamente configurado, o progresso é sutil, e a permanência prolongada do estado choroso é o que se nota. Seu choro não é um golpe; falta mesmo a ele um caráter explosivo, de picos, contrastes e variações de ritmo, para se configurar como uma expressão verossímil. Em vez disso, percebem-se as etapas da sua construção, ainda que ele não se apresente como uma demonstração: o ator inicia com uma inflexão entre enobrecedor e sofrido; divide o texto em pedaços muito pequenos, entremeados por silêncios

regulares e duradouros (como Danielle também faz); há picos de intensidade aplicados regularmente a uma série de tônicas, denotando menos a importância hierárquica de uma ou outra palavra e mais um estado de exaltação permanente; logo, a voz atinge uma expressão evidentemente chorosa, aguda e anasalada; aos poucos, o ator passa a atacar a tônica de algumas palavras muito intensamente, diminuindo o volume de emissão logo após a tônica (como se a intensidade o fizesse perder a força, sem com isso deixar as palavras incompreensíveis); logo, está prolongando o tempo das tônicas, elevando o volume da voz para pronunciá-las como gritos; por fim, passa a emitir, ao fim de cada trecho, um breve som de inspiração, característico de uma exaltação chorosa. Segue, regularmente, nesse estado, até a rubrica final do ato, que é falada do mesmo modo, assim como as breves intervenções do rei, sem diferenciação.

Minha tentativa de sintetizar o estado deste último ator em uma lista de operações não deve dar a entender que a expressão é francamente falsa. O que a torna artificial é a regularidade na produção do estado choroso por um tempo longo (três minutos), repetindo-se as mesmas operações, no mesmo ritmo, acompanhadas de uma articulação precisa das palavras do texto. É como se a mobilização fosse, acima de tudo, técnica, exemplar, direcionada a um propósito e executada por alguém que está capacitado a fazê-lo. Essa qualidade distanciada não faz com que a expressão seja fria: considero-a mesmo estranhamente envolvente.

A justaposição do relato autobiográfico enaltecedor a uma canção de sugestão patriótica e a uma expressão emocionada problematiza, em sua evidência planejada, a transmissão de algo que poderia ser considerado a “verdadeira significação do texto”. Propondo uma leitura que forja um acordo íntimo com o discurso ilógico do autor, e esgotando tal leitura através de uma exposição prolongada e monocórdica de certos índices, é como se o diretor propusesse uma distância. Embora não se torne irrelevante, ouve-se menos a lógica encadeada do argumento de Qorpo-Santo do que um eco de sentidos deformador, devido à proximidade com que se examina seu discurso. As palavras, todavia, não são refuncionalizadas pelo procedimento formal, reencaixadas em outro discurso lógico-argumentativo. Não enxergo arrogância no procedimento,

ou sequer ironia, acho a redundância de tal proposta simples em seu modo de reapresentar o discurso do documento histórico sem apagá-lo, justamente porque os recursos utilizados para lê-lo são evidentes e segmentados, demonstráveis e desmontáveis. Devido à sutil desobrigação que propõe ao espectador decifrador, faz-se possível ouvir as palavras de outras maneiras, não completamente independentes do discurso do qual se originam, mas disponíveis para outros arranjos.

Considerações finais

Ao selecionar e descrever procedimentos cênicos do espetáculo *Labirinto*, atentei para como as inflexões sonoras das vozes e a paralisação dos corpos parecem estranhas a uma concretização dos personagens da dramaturgia de Qorpo-Santo. Segmentando os recursos cênicos (vozes, corpos, cenografia, trilha sonora, figurinos) e promovendo, a partir desses recursos, leituras plausíveis do texto (evidentes, mas algo inusuais), Chaves constrói uma cena de justaposições e contrastes, explicitando sua manipulação dos recursos expressivos dos atores.

O discurso do diretor em entrevistas não se exime da responsabilidade pelo arranjo cênico, mas reduz a dimensão de seu papel ordenador, preferindo sugerir que tais expressões são normais àqueles corpos. Por um lado, Chaves aproveita-se das habilidades específicas dos atores, do que eles supostamente sabem fazer bem, e as ordena em sequências de números individuais, apresentados paralelamente ao texto bem articulado e projetado; com isso, poderia parecer que se encaminha para uma poética colaborativa, na qual a expressão cênica se adequa à multiplicidade de formas e desejos individuais. Porém, neste caso, a ideia de um "fazer bem" subentende a existência de uma norma, de uma voz central, que, de modo particular, dita sonoridades, e, por isso, as uniformiza (e só uma análise do processo de criação poderia revelar em que medida as sonoridades vocais são estimuladas individualmente e em que medida são impostas), e que seleciona a partir de seus próprios critérios de "performativamente valioso", equiparando os números individuais mais a testes de execução do que a expressões dos sujeitos em questão.

A expressão resultante é justa, por vezes virtuosa, evidenciando a habilidade dos atores de harmonizarem-se na vocalização precisa de textos pouco usuais à oralidade. Como espectador, frequentemente me encanto com seus espetáculos, e, como ator e pesquisador, me interesso pela limitação rígida imposta por seus procedimentos de construção. Contudo, ao citar uma diferença entre cena e discurso de intenções, não desejo meramente denunciar um erro de percepção do diretor, mas sugiro que, ao não admitir o peso da forma que ele impõe à matéria, afirmando que ela não interessa, que é meramente acessória ao estabelecimento de um elo comunicativo com o público, ou apenas resultado dos acertos e falhas no processo formativo daqueles atores, é como se Chaves barrasse o acesso a algo que é determinante em sua estética, e mesmo não pudesse colocar plenamente tal forma em problema, compartilhá-la, compreender seus critérios como também matéria de manipulação.

Referências bibliográficas

Alfândega 88. Labirinto (projeto do espetáculo). Setembro/2011. Disponível em: <<http://alfandega88.com.br/wp-content/uploads/2011/09/Projeto-LABIRINTO-POA.pdf>>. Acesso em: junho/2013.

COSTA, Anamaria Sobral. Por um teatro blasfemo: a dramaturgia cênica de Moacir Chaves. Dissertação de mestrado. Unirio, Rio de Janeiro, 2005.

FREITAS, Marcio. Manipulações sonoras e visuais: conversa com Moacir Chaves. Questão de Crítica. Rio de Janeiro, dezembro/2012. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2012/12/manipulacoes-sonoras-e-visuais>>. Acesso em: junho/2013.

HELIODORA, Barbara. Mais uma tentativa frustrada de se transformar livro em peça. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 5/6/2008, p. 6.

_____. Passado do Brasil revisto com humor e criatividade. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 13/12/1999.

_____. Visão enganosa de um manifesto sobre a violência no Rio de Janeiro. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 15/11/2003, p. 3.

LUIZ, Macksen. Crítica: Labirinto. Blog Macksen Luiz. 17/2/2011. Disponível em: <<http://macksenluiz.blogspot.com.br/2011/02/7-semana-da-temporada-2011.html>>. Acesso em: junho/2013.

QORPO-SANTO. *Teatro completo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.