

Teatralidades híbridas y elementos inmateriales en *Esta propiedad está condenada de Tennessee Williams**

HYBRID THEATRICALS AND INTANGIBLE ELEMENTS IN TENNESSEE WILLIAMS' THIS PROPERTY IS CONDEMNED

TEATRALIDADES HÍBRIDAS E ELEMENTOS IMATERIAIS EM ESTA PROPIEDADE ESTÁ CONDENADA DE TENNESSEE WILLIAMS

Érico José Souza de Oliveira**
Vinícius da Silva Lírio***

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 10 - Número 1 / enero - junio de 2015 /
ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 151-163

Fecha de recepción: 14 de enero de 2014 | Fecha de
aceptación: 16 de noviembre de 2014 | Disponible en
línea: 29 de mayo de 2015. Encuentre este artículo
en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/>
doi:10.11144/Javeriana.mavae10-1.thei

* Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea

** Prof. Dr. Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Brasil

*** Prof. Dr. do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Mato
Grosso do Sul. Campo Grande, Brasil.



Resumen

Este artículo, escrito por el Profesor. Dr. Érico José Souza de Oliveira, de la Escola de Teatro y del Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas de la Universidade Federal da Bahia, y por el Profesor. Dr. Vinícius da Silva Lírio, del curso de Artes Cênicas de la Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, proviene de una investigación y de la reflexión sobre un proceso de investigación artística de carácter teórico y práctico en el contexto del G-PEC (Grupo de Investigación en Puesta en Escena Contemporánea). A partir de la experimentación del montaje del texto *Esta propiedad está condenada*, del autor norteamericano Tennessee Williams, se discuten cuestiones fundamentales en el universo del teatro contemporáneo en Brasil, específicamente en Salvador de Bahía. Se reunieron los planteamientos de algunos autores como Lehman, Picon-Vallin, Pareyson y Ryngaert, entre otros, que representan las tendencias de la escena contemporánea para dar soporte a las discusiones. Por tal motivo, se emplean nociones como *teatralidades híbridas y elementos inmateriales*, las cuales orientaron el proceso de investigación escénica para la obra *Propiedad Condenada*, de la Compañía de Teatro de la Universidad Federal de Bahía.

Palabras clave: *propiedad condenada*;

teatralidades híbridas; elementos inmateriales; teatro contemporáneo

Abstract

This paper, written by PhD Professor Érico José Souza de Oliveira, from Theatre School and Postgraduate Program in Performance Arts of Federal University of Bahia, and PhD Professor Vinícius da Silva Lírio, from Performance Arts School of State University of Mato Grosso do Sul, comes from a research and a reflection about a process of artistic research from a theoretical and practical approach in the context of G-PEC (Group for Research on Contemporary Performance Arts). From experimenting with a play created from the text *This property is condemned*, written by the American author Ten-

nessee Williams, it is discussed important questions for the universe of contemporary theater in Brazil, specifically in Salvador – Bahia. Authors as Lehmann, Picon-Vallin, Pareyson, Ryngaert, among others, which demonstrate the trends of contemporary theater, to support discussions. So, this paper uses concepts such as *hybrid theatricalities* and *intangible elements*, which were guiding a process of scenic research for the play *Condemned Property*, by Companhia de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Keywords: *condemned property*; hybrid

theatricalities; intangible elements; contemporary theater

Resumo

Este artigo, de autoria do Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira, da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, e do Prof. Dr. Vinícius da Silva Lírio, do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, é oriundo de uma investigação e da reflexão sobre um processo de pesquisa artística de cunho teórico-prático no âmbito do G-PEC (Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea). A partir da experimentação de montagem do texto *Propriedade Condenada*, do autor norte-americano, Tennessee Williams, discutem-se questões caras ao universo do teatro contemporâneo no Brasil, especificamente em Salvador da Bahia. Autores que evidenciam as tendências da cena contemporânea foram arrematados para dar suporte às discussões, como Lehmann, Picon-Vallin, Pareyson, Ryngaert, entre outros. O recorte para este conteúdo trabalha noções como *teatralidades híbridas e elementos imateriais*, que foram norteadoras de um processo de investigação cênica para o espetáculo *Propriedade Condenada*, pela Companhia de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Palavras-chave: *propriedade condenada*;

teatralidades híbridas; elementos imateriais; teatro contemporâneo

*Propriedade Condenada*¹, um espetáculo da tradicional Cia. de Teatro da UFBA², foi uma homenagem aos 30 anos de morte do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams (26/03/1911-25/02/1983). A iniciativa do projeto teve como interesse a pesquisa artístico-acadêmica de um processo de encenação centrado no trabalho de formação de artistas, dentre atuantes, compositor, produtores e encenadores, ainda estudantes.

A proposta, vinculada ao Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea (G-PEC), filiado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), foi utilizar a dramaturgia de Williams como motivadora de possibilidades poéticas (cf. Pareyson, 1997), na qual artistas tivessem, ao mesmo tempo, um lugar de pesquisa conceitual e de formação técnico-artística, sendo a equipe formada por alunos de graduação e pós-graduação da Escola de Teatro da UFBA³, sob a coordenação do Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira⁴, líder do grupo de pesquisa em questão, que também assinou a encenação⁵.



Foto 1: Uerla Cardoso e Augusto Nascimento em ensaio fotográfico de *Propriedade Condenada* na praia da Barra-Salvador em agosto de 2012. Foto: Eduardo Siemens.

Neste recorte, a grande fonte de inspiração foi o trabalho dos encenadores do início do século e suas experiências voltadas à preparação do ator, particularmente o russo Vsevolod Meyerhold e seu trabalho com a Biomecânica Teatral⁶, além de investidas teórico-práticas sobre o Butô, a Antropologia Teatral e as Teatralidades Contemporâneas.

Como procedimento de encenação, a mudança do paradigma voltado para um viés textual como núcleo de um processo cênico foi radicalmente assumida. Em seu lugar, o texto serviu como um pretexto para um mergulho em um sistema de imagens que proporcionaria toda a experiência sensível e criativa da equipe.

O desejo desta pesquisa era, justamente, encontrar outro caminho para a obra. Era redimensionar o que há de simbólico, de transcendente em seu texto.

Mesmo que, a princípio, *Esta propriedade está condenada* trate da história de uma menina (Willie) que foi abandonada e vive em uma casa velha servindo a homens da ferrovia

próxima, percebia que, para além destas circunstâncias de cunho crítico e social sobre a decadência da sociedade estadunidense, havia outras camadas possíveis de leitura cênica.

Jean-Pierre Ryngaert (1998, pp. 63-64) já discutia em seu livro “Ler o teatro contemporâneo”, essa relação entre texto e encenação como um ponto capital do teatro atual:

Trata-se exatamente do status do texto no espetáculo. A tradição lhe concedia um lugar exorbitante, o primordial, às vezes em detrimento dos outros meios de expressão cênica. O pensamento moderno, quando considera, tal como Barthes, a representação como uma partitura, ‘um sistema de signos’, refunde o texto em um conjunto significante no qual o processo sensível da encenação ocupa amplamente o espaço.

Essa era justamente uma meta fazer com que o texto fizesse parte de um conjunto, de um complexo de signos que pudesse, inclusive, se contrapor criando narrativas diferentes e concomitantes. Como sintetiza Ryngaert (1998, p. 66):

podemos dizer que passamos, de uma prática do teatro em que é o texto que faz sentido, a uma prática em que tudo faz sentido e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto.

Com isso, deu-se importância a um pensamento voltado à elaboração e construção dos “*elementos imateriais da cena*”⁷ como suportes para todo o processo técnico e laboratorial dos atuantes. De início, duas imagens emblemáticas foram estabelecidas a partir da análise do texto: “*águas*” e “*cemitério de bonecas*”. Dessas imagens deflagradoras foi-se encaminhando a consciência da atmosfera do espetáculo, também chamada de “*aura*” por Benjamin Böhme (Cajaíba, 2008, p. 25):

Ela se manifesta na natureza das coisas (...) Na verdade, a aura é algo manifesto, é uma percepção espacial, algo como um sopro, um vapor – uma atmosfera. Benjamin diz que se pode “respirar” a aura. Este respirar significa que se pode percebê-la, que se pode deixar-se atravessar, deixar-se soprar por ela, e, relaxadamente, permitir-se intumescer-se por ela, por essa atmosfera.

Tadashi Endo atribui ao corpo do atuante a criação da atmosfera da cena, também chamada por ele de aura ou estado de espírito (Colla, 2010, p. 113):

Percebo que Tadashi conduz a criação dessa atmosfera partindo do corpo concreto, da investigação de diferentes possibilidades corpóreas, de um trabalho artesanal sobre o próprio corpo.

E essa apreensão se dá pelo tratamento das energias que circulam na relação proposta pelas situações que as imagens produzem nos intérpretes. Ana Cristina Colla (2010, p. 101) faz essa ponte através da percepção do esvaziar-se e do fluxo da vibração: “Do vazio construímos a vibração e da vibração criamos a atmosfera, território energético do corpo”.

Sílvia Fernandes estabelece um diálogo com alguns dos traços do “Teatro Pós-Dramático” propostos por Lehmann (2007). Dentre eles destaca-se um no qual se encontra eco para um dos princípios trabalhados em *Propriedade Condenada: o “esvaziamento da interpretação”*.

Trata-se do que esse teórico chama de “*não-representação*”, procedimento reflexo do que Sílvia Fernandes (2010, p. 56) entende como sendo um “*teatro de corporeidades*” e que, por sua vez, para a encenação pós-dramática, gera outra categoria complexa: a pura presença (cf. Lehmann, 2007, p. 153), produto mais explícito da crise da representação, na medida em que instaura um teatro não referencial, mantendo em suspensão o sentido da cena.



Foto 2: Uerla Cardoso e Augusto Nascimento em cena no espetáculo *Propriedade Condenada*, no Teatro Martim Gonçalves – Salvador - Bahia, em outubro de 2012. Foto: Eduardo Siemens.

Nessa categoria:

(...) o corpo físico torna-se uma realidade autônoma no teatro pós-dramático, uma realidade que não conta, por meio de gestos, esta ou aquela emoção mas, por sua presença, se manifesta como local onde se inscreve a memória coletiva. (Lehmann, 2007, p. 153)

Um reflexo desse “*teatro de corporeidades*” e que reforça a poética de *Propriedade Condenada*, por uma ruptura com a representação de personagens, é a interação entre os corpos dos atuentes e as energias que deles emanam, numa troca contínua que leva a outro princípio que é o intercâmbio de energias a partir dos “*estados de alteração*” desses corpos.

Na preparação dos atores buscou-se estimular estados corporais cujas construções na cena se mantivessem longe da representação de uma realidade, uma fábula, um jogo etc., mas, por outro caminho, revelassem isso por meio da presença do ator, pela “*apresentação*”⁸, ao invés da representação, do fenômeno. O que revela, nesse projeto poético, a busca por uma autonomia dos corpos e de seus construtos enquanto fontes enunciativas, deslocadas de uma significação objetiva por meio do ato de representar.

O interesse maior, em termos estéticos, era tirar Tennessee Williams do rótulo de autor psicológico ou realista, numa visada de sugestão simbólica de sua obra, na qual o espectador tivesse espaço para extrair várias possibilidades de leitura visual e sensorial e criar suas conexões específicas com o espetáculo.

Para isso, o foco retirado de noções como emoção ou sentimento foi conduzido para um sistema metodológico de trânsito entre imagem – visualização – sensação – energia – vocalização, sempre observando a produção de temperaturas de energia (Barba, 1994, pp. 93-102).

Após uma bateria de trabalho físico e aquecimento corpóreo-oral, os atuentes mergulhavam nas suas relações individuais com as imagens emblemáticas propostas ou outras

provocadas pela pesquisa teórico-conceitual, visualizando-as como estímulos energéticos e sensoriais e respondendo de forma corporal e vocal a elas. Estas respostas iam conectando os atuantes às necessidades de atmosfera, energia e relação do espetáculo, provocando seus corpos até o desenvolvimento de uma linguagem expressiva.

A atriz Uerla Cardoso localiza essa diferença de procedimento em entrevista publicada no *Jornal A Tarde*, de Salvador, (em 16 de maio de 2013):

Experimentávamos várias sonoridades, várias vocalidades. Brincávamos com as palavras nos ensaios. Não podíamos trazer a voz antes do corpo. Quando vi, a personagem já estava em mim. Não consigo delimitar quando ela ficou pronta⁹.



Foto 3: Uerla Cardoso e Augusto Nascimento em cena do espetáculo *Propriedade Condenada* na Sala do Coro do Teatro Castro Alves-Salvador-Bahia, em janeiro de 2013. Foto: Eduardo Siemens.

A busca por esses “*estados de alteração*” corpóreos advém muito do que se pode identificar como um princípio importante para construção da energia dos corpos e da cena, assim como, da atmosfera que emana deles. Nesse passo, destaca-se a proposta de Eugênio Barba (1994; 1995) acerca do que ele chama de “*corpo dilatado*”, de “*dilatação*”, isto é, um estado comportamental que exige um diálogo entre corpo e mente, energia, imaginação, reflexão e ação.

Como propõe Damasceno (2006, p. 209), um “(...) corpo presente, incandescente, potencializado, que irradia determinada luz, vibração”. Foi em busca dessa potencialização em corporalidade/corporeidade que se investiu boa parte dos laboratórios criativos e dos procedimentos para preparação do elenco de *Propriedade Condenada*.

Ao mesmo tempo, desde o primeiro dia de ensaio, em 05 de março de 2012, os elementos materiais necessários às provocações para a produção dos elementos imateriais estavam presentes com o objetivo de tornarem-se parte integrante dos corpos dos atuantes e, ao mesmo tempo, promoverem concretamente o salto para a composição da obra cênica.

Os trilhos da ferrovia, onde se passa toda a ação do texto, foram transformados em materiais de suporte técnico para o trabalho de equilíbrio precário, supressão de peso, *sats*, jogo de oposições musculares e descentralização do eixo do corpo, buscando o que Barba chama de um corpo decidido, pré-expressivo e extracotidiano (Barba, 1994, pp. 27-82).

Outro princípio operador nessa poética se refere ao procedimento de subjetivação dos elementos externos ao corpo do ator, os “objetos externos”; o “*corpo externo*”. Esse princípio, ainda em desenvolvimento enquanto conceito nos estudos de doutorado Vinícius Lírio (assistente de encenação e preparador de elenco), surge da busca por uma relação entre o corpo do ator e aquilo que lhe é externo (espaço e elementos cênicos concretos), numa troca energética entre os mesmos.

Pelo entendimento, ainda em vias de um saber empírico, de que o objeto, por si, já carrega uma energia própria, uma rede de enunciações, uma denominação, percebe-se o mesmo como um corpo ou a complementariedade do corpo do atuante.

O investimento, dentro dos laboratórios de criação, voltou-se para o estabelecimento de uma troca sensitiva, energética, entre esses corpos – dos atores e dos objetos – como caminho possível para transformar esse objeto naquilo que ele “não é”.

Olhemos para uma das cenas. A atriz Uerla Cardoso, durante toda sua ação, carregava consigo em uma das mãos, uma banana e na outra uma boneca. Quando se começou a trabalhar com a banana – suscitada na dramaturgia textual – se estimulou, de início, um contato sensitivo com o alimento: os atores tatearam minuciosamente, cheiraram, sentiram seu peso, suas texturas, os possíveis sons que esse objeto gerava, fitaram-no, buscando seus detalhes, e, por último, sentiram os sabores.

Depois desse contato íntimo com a banana, com o que ela era de fato (para cada um deles de uma forma específica), investiu-se em procedimentos para elaborações corporais e foi solicitado que eles a transformassem em algo para além do que ela era: uma fruta, um alimento. E eis que diversos foram os experimentos de subjetivação do objeto.

Estabelecida essa troca de energias e atualização significativa dessa interação, deram-se os trânsitos para a cena: a banana se potencializou, emanou e trocou energias e, somente ao final, em integração, no entrecruzamento de sentidos, voltou ao que era e teve sua metade saboreada pela atriz.

O lugar do espectador está exatamente neste íterim: os trilhos propostos no texto de Williams não são necessariamente trilhos, são estruturas feitas com palets (estrados) e barotes em níveis diferentes que sugerem, mas, concretamente não o são. Esta estrutura não serve, nesta encenação, para a passagem de trens, mas se desloca como local de brincadeiras infantis, de encontros, de descobertas, de transformações.

Transmuta-se em outras imagens, como numa mágica inesperada fazendo aparecer um lago, um cemitério de bonecas, servindo para esconder boneca, banana, dinheiro e pedras. Serve também para que o espectador localize suas fantasias, suas percepções mais subjetivas, seus desejos e suas sensações em diálogo com o que se passa em frente a si.

A criação da encenação e todo o trabalho de treinamento e formação dos atuantes foram realizados por Érico José e Vinícius Lírio, num cruzamento de experiências artísticas e acadêmicas em prol de uma unidade conceitual, a partir de procedimentos diversos dos dois artistas-pesquisadores.

Érico José procurou convocar como matérias-primas conteúdos estéticos, técnicos e artísticos de manifestações cênicas aparentemente díspares, mas que possuem em seus bojos

elementos bastante próximos em se tratando de princípios expressivos e procedimentos no-
dais relacionados às teatralidades da cena contemporânea.

O cruzamento entre formas de expressão orientais, ocidentais e brasileiras foi o mote,
utilizando técnicas do butô e da biomecânica teatral de Meyerhold, para que os corpos dos
atores atingissem uma poética que evidenciasse esta ambiguidade conceitual na qual eles são
espectros que se encontram num ritual cíclico e não, simplesmente, duas crianças.

A conjunção entre esses elementos serviu também como um deflagrador de todas as
etapas e procedimentos relativos à construção do espetáculo, numa rede de ações que nor-
teou desde a preparação dos atores, a construção de personagens, os encaminhamentos de
processos, a concepção e elaboração da encenação, até os elementos visuais e sonoros da
montagem.

Assim sendo, a busca por um espetáculo ao mesmo tempo orgânico, plástico e rítmico,
como se o espectador presenciasse diante de si uma obra de artes visuais em movimento, foi
capital, equiparando esta peça teatral a um trabalho de instalação performática.

Da biomecânica teatral de Meyerhold se extraiu as habilidades de um corpo expressivo,
musical e preciso, através de exercícios específicos e atividades técnicas próprias da aprendi-
zagem deste sistema, levando os atores a um domínio corpóreo-espacial e de tempo-ritmo no
espetáculo (Picon-Vallin, 2006, p. 56):

Aqui o corpo já é considerado como um material a trabalhar, a aperfeiçoar até que se torne um
instrumento, não apenas a serviço de um encenador mas, principalmente, a serviço de um
ator músico.

A proposta, então, era seguir a máxima meyerholdiana, para quem o mais importante no
teatro é o ator e seu movimento: “Se retirarmos do teatro a palavra, o figurino, a ribalta, as
coxias e o edifício teatral, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o
teatro continua a ser teatro” (Picon-Vallin, 2006, p. 23).



Foto 4: Uerla Cardoso e Augusto Nascimento em cena do espetáculo *Propriedade Condenada* na Sala do Coro do Teatro Castro
Alves-Salvador-Bahia, em janeiro de 2013. Foto: Eduardo Siemens.

A necessidade também era de partilhar a própria encenação com estes “atores-inventores” ou “atores-poetas”, como nominava Meyerhold. A criação também partiria deles, de seus corpos, suas vocalidades e energias; de suas plasticidades rítmicas no espaço. Para isso, não trabalhou-se com a ideia de personagens crianças mas, ao contrário, eram seres indefinidos e a construção das corporeidades estava aberta aos estímulos dados no percurso criativo.

Fortemente inspirado em Meyerhold, procurava-se fazer com que os atores atingissem o interior pelo exterior, isto é, mudassem a chave de interpretação, calcada na emoção e unicamente no psicologismo, para a potência energética dos corpos, pois:

(...) o objetivo precípua do ator meyerholdiano não é sentir, mas dominar os meios de transmitir ao público uma partitura de emoções, sugestões, questionamentos, impulsões e deslanchar os processos que convocam imaginação e reflexão (...) é nele [no público] que devem nascer as emoções ligadas aos sentimentos que o ator, sem os experimentar, tem condições de suscitar. (Picon-Vallin, 2006, p. 30)

Para isso era necessário desenvolver uma autonomia na construção de suas próprias dramaturgias através de seus corpos e suas vocalidades antes de se debruçar sobre o texto a ser montado. Este trabalho desenvolveu-se a partir de técnicas de visualização de imagens, sensações e corporeidades. Tendo como base o universo de *Essa propriedade está condenada*, levantando-se o que se denominou de “*imagens emblemáticas*” que foram tiradas das palavras do autor mas que não necessariamente estavam em relação direta com o texto a ser montado.

Segundo a crítica *Propriedade Condenada ou a força da composição do movimento*, do ator, diretor e produtor Antônio Rodrigues (2013):

A composição dos intérpretes é um dos pontos fortes da montagem. Os corpos são máquinas de movimentos precisos, a biomecânica meyerholdiana está presente como norteadora do trabalho corpóreo dos atores, na precisão das partituras, nas oposições das imagens e na musicalidade do movimento (...) Os corpos dos atores são vivos, móveis. Os espasmos sucessivos, as contrações arrepiantes são revelações íntimas de suas memórias.

O butô se encarregou de fortalecer a organicidade e expressividade das personagens ao atuar na qualidade interior das expressões e sensações, associando as noções de tragédia, guerra, morte e niilismo, próprias de tal estética à expressividade e gestualidade de teor simbólico das complexas criaturas ali representadas: “Primeiro, você precisa matar seu corpo para construir um corpo como uma ficção maior. E você poderá ser livre naquele momento” (Greiner, 1998, p. 22).

A questão do corpo morto, tão cara ao Butô, entrava em sintonia com todo pensamento geral sobre a montagem:

O corpo morto coloca em cheque limites que rondam estados fundamentais: de ser vivo, de ser humano e de ser pessoal. Conceitos de inteligência, consciência, pensamento e cultura perdem a marca do antropocentrismo, prolongando-se pela natureza. É essa quebra de fronteiras que parece mais interessante no butô. Não apenas o esgarçamento do limite entre as diferentes artes, que tem sido exaustivamente explorado pela dança contemporânea. O corpo morto marca um recomeço singular. (Greiner, 1998, p. 59)

A ideia era trabalhar exatamente esse rompimento de fronteiras entre as artes. Que o teatro se misturasse à dança, à instalação, às artes plásticas. A ideia de um corpo morto nos dava a liberdade para construir um espaço e corpos totalmente distantes do padrão realista do teatro. É como se essa fosse a chave para a discussão poética sobre a cena no teatro contemporâneo.

O Butô traz essa percepção de um corpo não individualizado, mas um corpo cósmico, que se mistura a outros animais e à natureza como um todo. Sem noção de sujeito o Butô:

(...) subtrai o rosto individual, a identidade pessoal em função de um outro rosto transfigurado
(...) O que vale para o butô são os processos, um certo estado de ser vivo e que também poderá ser questionado até uma fronteira, quase insipiente, entre onde começa a vida e a morte.
(Greiner, 1998, p. 60)

As experimentações com brincadeiras infantis tiveram o objetivo de aprofundar a ludicidade e consciências corporal e respiratória necessárias para a emanação dramático-energética fundamentada no conceito de movimento exterior/movimento interior.

Vinícius Lírio trabalhou com elementos bem específicos de seu percurso investigativo: as Poéticas Híbridas e suas ressonâncias na cena contemporânea. Suas intervenções, enquanto encenador e preparador de elenco, partiram de quatro princípios que funcionaram como motrizes para o processo e, ao mesmo tempo, foco dele: 1) o *Esvaziamento da Interpretação*; 2) corpos em *Estados de Alteração* e troca energética; 3) objetos de cena como *Corpos Externos*; 4) o *Trans-* como vetor epistemológico, a imagem do *Rizoma*.

Esses princípios, embora didaticamente segmentados aqui, no contexto da prática criativa apareceram fluidamente entrecruzados em ação e pensamento na poética e estética propostas (cf. Pareyson, 1997, pp. 1-19). Chegou-se a esses operadores a partir do que suscita Silvia Fernandes (2010) ao refletir acerca do conceito de teatralidade e como ele tem sido definitivo para as teorias em torno da cena contemporânea. Essa autora vai considerar a pro-



Foto 5. Uerla Cardoso e Augusto Nascimento em cena do espetáculo *Propriedade Condenada* na Sala do Coro do Teatro Castro Alves-Salvador-Bahia, em janeiro de 2013. Foto: Eduardo Siemens.

liferação de discursos cênicos que articulam em seu bojo múltiplos enunciadores autônomos no Teatro. São as teatralidades que dialogam com isso que Fernandes (2010, p. 113) chama de “teatralidades híbridas da cena contemporânea”.

Dentro dessa proposta de multiplicidades enunciativas autônomas, depois de ter suscitado tantos entrecruzamentos, chega-se ao vetor epistemológico que opera integrando e sendo integrado, entrecruzado, híbrido, junto e por entre os demais princípios levantados aqui: o prefixo *Trans-* e seu efeito derivador que nos levou à imagem do *rizoma* (Deleuze; Guatarri, 1995) para pensar as poéticas, as teatralidades híbridas, a partir desse processo criativo.

Num rizoma não há pontos ou posições, há apenas linhas, na medida em que não temos unidades de medidas, mas multiplicidades ou variedades de medidas. Nesse sentido é que esse imagem remete a um dinamismo, à fluidez, uma rede repleta de linhas sem princípio ou fim, cheia de *entres*, em articulações, segmentações, em fugas e encontros, instável, imprevisível.

É com essa imagem que consegue-se estabelecer analogias entre aquilo que se faz híbrido. Essa imagem, analogicamente e enquanto vetor epistemológico, operou definitivamente na busca por um projeto poético e estético que trouxesse linhas autônomas em um mesmo discurso cênico. Linhas de enunciação entrecruzadas horizontalmente, sem um eixo central, em torno do qual elas poderiam girar ou se bifurcar.

Aí se entrecruzaram procedimentos cênicos enquanto discursos autônomos e não apenas enquanto recurso para favorecer a um discurso central da cena: os ruídos, as sonoridades, os objetos, o texto, a atmosfera, as energias, as corporalidades, as corporeidades, os corpos, os atores, nós – encenadores, sujeitos encarnados (cf. Maffesoli, 2005) – e a encenação em si, linhas autônomas de enunciação entrecruzadas em busca de uma poética híbrida.

Assim, *Propriedade Condenada*, espetáculo da Companhia de Teatro da UFBA, de 2012, foi criada num movimento investigativo em prol de possibilidades poéticas, no seio do qual os artistas, todos também pesquisadores, viram-se envolvidos, de um lado, numa pesquisa teórica, conceitual, e, de outro, numa investigação prática, técnico-artística.

Nesse processo, fortemente marcado pela influência de encenadores vanguardistas do início do século XX, articulou-se: experiências voltadas para a preparação/formação do ator, considerando princípios da Biomecânica Teatral (especialmente à luz do trabalho de Meyerhold), no que diz respeito ao trabalho de corpo do atuante, à criação de partituras, de oposições de imagens, à musicalidade dos movimentos, etc.; estudos teórico-práticos acerca do Butô (sobretudo no que tange à organicidade, expressividade, qualidade interior das expressões e sensações) e da Antropologia Teatral; além de pesquisas no campo das Poéticas Híbridas e seus ecos nas Teatralidades Contemporâneas, no que diz respeito, principalmente, à investigação de *estados* do corpo do ator em cena, em busca do “esvaziamento da interpretação”, autonomia e entrecruzamento das fontes enunciativas do discurso cênico.

Esses vetores, em uma rede de hibridizações, deram-se a ver, após oito meses de processo criativo, em outubro de 2012. A poética de *Propriedade Condenada* implicou, nesse passo, em um processo focado na investigação de operadores que pudessem colocar em ação, no espaço-tempo daquela cena, alguns princípios norteadores de um fazer/pensar que se fez artístico e acadêmico.

NOTAS

- 1 Do texto *Esta propriedade está condenada*, de Tennessee Williams, *Propriedade Condenada* teve sua estreia em 11 outubro de 2012 no Teatro Martim Gonçalves (Salvador), representou a Bahia na Mostra Capiba de Teatro, pelo SESC-Recife, em dezembro deste mesmo ano. Foi premiado no FETA – Festival Nacional de Teatro Amador da Bahia 2012 (Melhor direção e Melhor maquiagem) e indicado a oito categorias. Participou do Projeto Temporada Verão Cênico, pelo edital da Fundação Cultural do Estado da Bahia, em janeiro de 2013, com oito apresentações na Sala do Coro do Teatro Castro Alves. Fez sua segunda temporada no Teatro Martim Gonçalves (Salvador) de 17 a 28 de abril de 2013. Participou do Palco Giratório do SESC-Pernambuco, no Teatro Marco Camarotti (SESC-Santo Amaro), em 08 de maio de 2013, do MUST (Mostra Universitária de Teatro de Salvador), em 25 de maio de 2013. Foi o representante do Nordeste do Brasil no FETO (Festival Estudantil de Teatro), em Belo Horizonte, em 18 de outubro de 2013. GANHOU o edital PROEXT-EVENTOS, da Pro-Reitoria de Extensão da Universidade Federal da Bahia, com o projeto de 08 apresentações em escolas públicas de Salvador.
- 2 “A Cia. de Teatro da UFBA iniciou suas atividades em 1981 e é formada por professores, técnicos, alunos estagiários e artistas convidados. É voltada basicamente para a criação e produção de espetáculos. São dois princípios que orientam sua atuação: realização de montagens de baixo custo e alto valor criativo e divulgação de textos inéditos ou pouco conhecidos, identificando tendências emergentes na dramaturgia, em paralelo com a releitura dos clássicos. Assim a Companhia de Teatro valoriza ao mesmo tempo a tradição e a contemporaneidade. Como grupo que produz contínua e sistematicamente, realiza em média dois espetáculo por ano e já recebeu 21 prêmios até o momento entre troféus locais, regionais e nacionais.” Ver: www.teatro.ufba.br
- 3 Vinícius da Silva Lírio, Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC – UFBA, assumiu a assistência de encenação e preparação de elenco do espetáculo; Augusto Nascimento e Uerla Cardoso, ambos do Curso de Graduação em Interpretação Teatral, defenderam as personagens Tom e Willie, respectivamente; Felipe André Florentino, graduando do Curso de Composição Musical da Escola de Música da UFBA, foi o responsável pela pesquisa e criação sonora e Sandro Souza, graduando no Bacharelado em Direção Teatral, investiu seus esforços na produção executiva, cenotecnia e operação de som.
- 4 O Prof. Dr. Érico José, encenador de “Propriedade Condenada”, assina, também, a autoria desse texto em parceria com Vinícius Lírio, assistente de encenação; ambos fizeram ainda a preparação de elenco para o espetáculo.
- 5 Além da encenação, Érico José (nome artístico) também fez a preparação de elenco, assinou a cenografia, a iluminação, a maquiagem, os adereços e, junto com a atriz Uerla Cardoso, o figurino.
- 6 De 2007 a 2009 o Prof. Dr. Érico José realizou um pós-doutorado na Université Paris III – Sorbonne Nouvelle sobre Meyerhold e sua Biomecânica Teatral, sob orientação da Profa. Béatrice Picon-Vallin. Também fez os cursos práticos de Biomecânica Teatral em Perúgia, Itália, com o mestre Genadi Bogdanov e com Alexei Levinsk, em 2010, no Brasil. Suas pesquisas e práticas já vinham dialogando com o universo meyerholdiano desde então. Também vinha praticando o Butô em cursos com Tadashi Endo (2006), em Salvador e Juju Aishima, em Paris (2010) e percebendo como esta arte japonesa construía um estado expressivo de atenção, tensão e sensações.
- 7 Considera-se, aqui, como “elementos imateriais da cena,” as construções de atmosfera, energia, tempo-ritmo, temperatura e temperamento aplicadas tanto ao trabalho de encenação como de atuação, a partir de imagens apreendidas da dramaturgia estudada ou de textos conexos, sejam teóricos, artísticos, etc. Neste caso, tal procedimento antecede o pensamento dos elementos materiais da cena, a saber, cenografia, figurino, objetos, iluminação, etc.
- 8 Sílvia Fernandes (2010) chama de “apresentação” o possível apagamento da representação diante da turbulência expressiva da cena contemporânea, que investe na tentativa de escapar à reprodução da realidade, no sentido de “anexá-la” ao acontecimento cênico e, logo, ensaia sua *apresentação*.
- 9 O que a atriz Uerla Cardoso sinaliza não diz respeito a um investimento de composição de personagem, mas ao encontro de corporalidades/corporeidades alcançadas e geradas pelos estados corporais experienciados por ela em cena. Assim, não se investiu na representação de um tipo ou em uma composição a partir de traços previamente definidos em função de psicologismos, por exemplo. Daí a relação com o que coloca Fernandes (2010) acerca do possível apagamento da representação.

REFERÊNCIAS

- Barba, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- Barba, Eugenio e Savaresse, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- Brook, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- Cajaíba, Luiz Cláudio. "Atmosfera e recepção numa experiência com o teatro na Alemanha." En: *Revista Sala Preta*. Vol. 8, núm 1, jun. 2008, 21-33. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57347>. (Acesso: 13 de maio de 2013).
- Colla, Ana Cristina. "Caminhante, não há caminho. Só rastros" Tese de doutorado. Instituto de Artes-Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2010.
- Damasceno, Tatiana Maria. "Memória corporal da cultura afro-brasileira" En.: *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* (Memória ABRACE X). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, 209-210.
- Fernandes, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010.
- Greiner, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- Jung, C. G. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- Maffesoli, Michel. *Elogio da razão sensível*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- Lírio, Vinícius da Silva. *Bença às Teatralidades Híbridas: o movimento cênico transcultural do Bando de Teatro Olodum*. Salvador: Quarteto, 2014.
- Pareyson, Luigi. "Natureza e tarefa da estética." En Pareyson, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, 1-19.
- Picon-Vallin, Béatrice. *A arte do teatro entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Org. Fátima Saadi. trad. Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Rodrigues, Antonio. "Propriedade Condenada ou A força da composição do movimento." En *Meros Espectadores*, Recife-PE, 13 mai. 2013. En blog: <http://merosespectadores.wordpress.com/2013/05/13/propriedade-condenada-ou-a-forca-da-composicao-do-movimento-por-antonio-rodrigues/>. (Acesso: 13 de maio de 2013).

Cómo citar este artículo:

Souza de Oliveira, Érico y Da Silva, Vinícius. "Teatralidades híbridas y elementos inmateriales en *Esta propiedad está condenada* de Tennessee Williams". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10 (1), 151-163, 2015. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.thei>

