

Singular indissolúvel

Resenha de “A cena contaminada”, de José Tonezzi. São Paulo, Perspectiva, 2011

Rosyane Trotta¹

Imagine a seguinte cena. No palco, pessoas elegantemente vestidas estão mascaradas com cabeças de animais – porcos, bois, cavalos. Toca uma música. No meio do espaço, um homem, nu e sem máscara, faz uma dança desajeitada e particular. Os mascarados riem dele.

Uma cena sobre a singularidade. Uma cena sobre a estupidez da homogeneidade.

E, porque foi criada por quem atua, talvez não faça diferença perceber que o homem sem máscara, o homem que dança e que está nu... tem síndrome de down.

José Tonezzi começa seu livro com um aviso direto ao leitor: não procure aqui o discurso da inclusão social. Seu objeto, o teatro que incorpora na linguagem os distúrbios do corpo e da mente, não se move pelo bom-mocismo.

Na primeira parte, o livro faz um levantamento das teorias e práticas voltadas às disfunções ao longo da história: passa por Gumbrecht, que detecta o colapso da bipolaridade sujeito/objeto; por Foucault e o conceito de “continuidade irrefletida”, identificando a permanência de um texto invisível sob o discurso consciente; por Deleuze, a partir da relação entre manifestação/designação/significação. Sob o sugestivo título de Nome-

ar e Punir, o primeiro capítulo trata do “monstro”, nomeação que designa aquilo que insiste em se rebelar contra a compreensão do olhar.

Em seguida, Tonezzi aborda as reações diversas diante dos diversos desvios: o sarcasmo, a compaixão e o constrangimento – relacionados à transformação da cultura ocidental nos últimos séculos. Informa-nos que na Grécia, em Roma e na Idade Média, o monstro era considerado um ajudante do diabo ou o mensageiro da ira de Deus – como os leprosos e os cegos, retratados por Bruegel ou os loucos escorraçados na rua e exibidos nos hospícios mediante ingresso. Victor Hugo, Mikhail Bakhtin e Miceas Eliade, autores que abordam o grotesco na cultura popular são suas fontes de referência.

A segunda parte do livro trata da exibição das deformidades do corpo em manifestações estéticas inteiramente diversas: do uso das anomalias para fins espetaculares, muitas vezes visando a sobrevivência (como o homem-tronco, que sustentou dez filhos exibindo sua ausência de membros superiores e inferiores) à *body art*, que promovia a exposição dos fluidos e promovia alterações e automutilações. Sob o prisma de J.J.Courtine, o autor distingue o monstro (o objeto) e o monstruoso (a representação). No início do século XX, o pouco avanço da ciência ainda permitia aos apresentadores dos *freaks shows* inventar que suas criaturas vinham do passado, de algum lugar misterioso ou de outro planeta. Tonezzi de-

¹ Professora adjunta do Departamento de Direção Teatral e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, dedica-se a pesquisa teórica e laboratorial sobre dramaturgia cênica junto a coletivos teatrais. Atua como dramaturgista na Cia Marginal e integra o conselho editorial da revista Cavalouco.

fende a idéia de que a partir do séc. XIX as anomalias passam a ser exibidas e que no século XX há um crescimento do atrativo dessas figuras, que chegam a se diferenciar pelas categorias *born freaks*, *made freaks* e *novelty freaks*. Figuras ímpares, como as gêmeas siamesas que se apresentam tocando sax desde crianças, ocupam o “teatro de monstros” e o “museu natural”, levando lucro aos proprietários e se tornando grandes negócios. Apenas entre os anos de 1960 e 1970 começa um movimento de integração social e discussão ética, movido por dois fatores principais – a ciência genética e as mutilações proporcionadas pelas guerras.

A partir do final da década de 1970, os desvios ganham espaço junto a companhias teatrais estáveis. A Compagnie de l’Oiseau Mouche – cuja sede inclui um teatro para 120 pessoas, sala de ensaio e outras instalações equipadas – abre espaço para os atores com distúrbio mental. No Théâtre du Cristal, os diretores procuram novas possibilidades estéticas, diferentes daquelas aceitas e praticadas no teatro convencional, assim como buscam falar a outro público. Tonezzi descreve aspectos de algumas produções das companhias para confirmar seu enquadramento no teatro de encenação, com valorização de cenários, luz, sonorizações. No entanto, segundo o autor, o que sobressai nesse teatro, de maneira geral, é o espetáculo e não as peculiaridades naturais dos atores. Embora inicialmente as companhias façam um movimento em direção àquilo que o autor chama “contaminação cênica”, tais encenações não a promovem efetivamente, uma vez que a estrutura do texto e dos diálogos, assim como da própria linguagem teatral, é preservada, em nome do modelo dominante. O efeito de ilusão teatral, que induz a imaginação do espectador para que ele veja além do que a cena mostra, permanece inalterado.

Só então o autor chega ao ponto: as estéticas que, apropriando-se dos distúrbios disponíveis no corpo dos criadores, tanto quanto de seu comportamento e

de sua forma de se relacionar, se deixam contaminar por eles. O encenador mais notório nessa vertente é Robert Wilson, cujo trabalho com crianças da Byrd Hoffman Foundation o despertou para as possibilidades teatrais que seriam o cerne de sua investigação e criação cênica: a descontinuidade narrativa, a repetição e a simultaneidade, o tempo esgarçado e a justaposição de eventos. A representação sai dos eixos, a atenção se torna flutuante, não há fluidez narrativa.

Mas é o italiano Pippo Delbono que encarna, para o autor, a síntese da idéia de uma cena contaminada, abolindo as fronteiras entre arte e vida, entre ator e não ator. Ex-integrante do grupo Farfa, dirigido por Iben Nagel Rasmussen, Delbono começou, a partir de 1997, a integrar figuras singulares em sua companhia. Na época, o grupo ensaiava em um hospital psiquiátrico e havia internos que chegavam cedo para assistir os ensaios – entre eles, Bobó, microcéfalo e surdo-mudo. Ao que parece, Pippo não procurou deliberadamente pessoas com limitação física ou mental – ele se encantou pela singularidade e tomou-a como fonte de criação cênica e dramática. Em seu discurso, o encenador lembra que a arte frequentemente nasce de uma deficiência, de uma falta – e afirma que o que transforma aqueles atores em artistas não é a lacuna, mas a disposição de estabelecer com ela uma relação direta e livre. Ele supõe que se Bobó tivesse se dedicado a um “teatro para deficientes” sua veia artística não poderia se manifestar.

Os críticos de Delbono o acusam de pretender apenas o efeito do bizarro. Tonezzi coloca em evidência o debate. A cena contaminada não teria interesse em focar o sofrimento de seus atores por sua condição, não visaria a piedade, mas a estranheza – e o possível encantamento – que seus gestos, ações e palavras provocam.

Entre os elementos mais constantes de seus espetáculos estão a poesia, a música, o travestimento, a colagem e

a recontextualização de gestos. “Eu não quero entrar no sentido e eu prefiro criar imagens, porque elas contam mais que o sentido” (p.141), diz o diretor, que orienta seus atores a não pensar em seu personagem, e sim em sua própria pessoa, que para ele tem mais força. Sua pedagogia consiste em extrair dos atores o que eles são e não uma idéia construída sobre o personagem de ficção. Segundo Tonezzi,

O resultado é geralmente uma reação vigorosa por parte do público, num estado de aparente exasperação. Talvez renovado, talvez perplexo. Ou, simplesmente, perturbado. Em sua principal acepção, o teatro de Pippo Delbono trata da ruptura, do inacabamento e, sobretudo, da finitude das coisas, incluídos aí o corpo e a vida. (p.141)

No espetáculo *Gente di plástica*, os atores, um a um, ocupam o palco, compondo lentamente a pantomima de uma família-padrão em torno da mesa, incluindo agregados. Depois de completa a imagem, a família lentamente se desconstitui, por meio da sordidez e do sarcasmo, evidenciando o que está por trás da normalidade e o que artificialmente a sustenta. A cena descrita no início desse texto, é executada por Gianluca Ballarè que, em outro momento da encenação, diverte-se em fazer rolar uma bolinha pelo palco, deixar que caia na platéia, esperar até que seja devolvida – e repetir toda a sequência.

Como parte de sua investigação, José Tonezzi dirige o espetáculo *Lautrec*, criado e desempenhado por Katia Fonseca que, assim como o pintor Toulouse-Lautrec, sofre de nanismo (atrofia dos membros inferiores e superiores). No final do livro, o autor descreve o percurso de criação e a estética da montagem, em que, mais do que uma história que se conta ou que se mostra, o espectador acompanha o trajeto cênico de Katia Fonseca por um cenário projetado para ser manipulado e percorrido pela atriz, enquanto descreve,

exibe, recorta aspectos da vida e da obra do pintor.

Provocar o espectador ainda é possível – parece ser a convicção norteadora do artista-pesquisador José Tonezzi. O livro *A cena contaminada* pode ser considerado a metáfora de uma proposição mais ampla sobre a necessidade e os possíveis caminhos de quebra da homogeneidade.