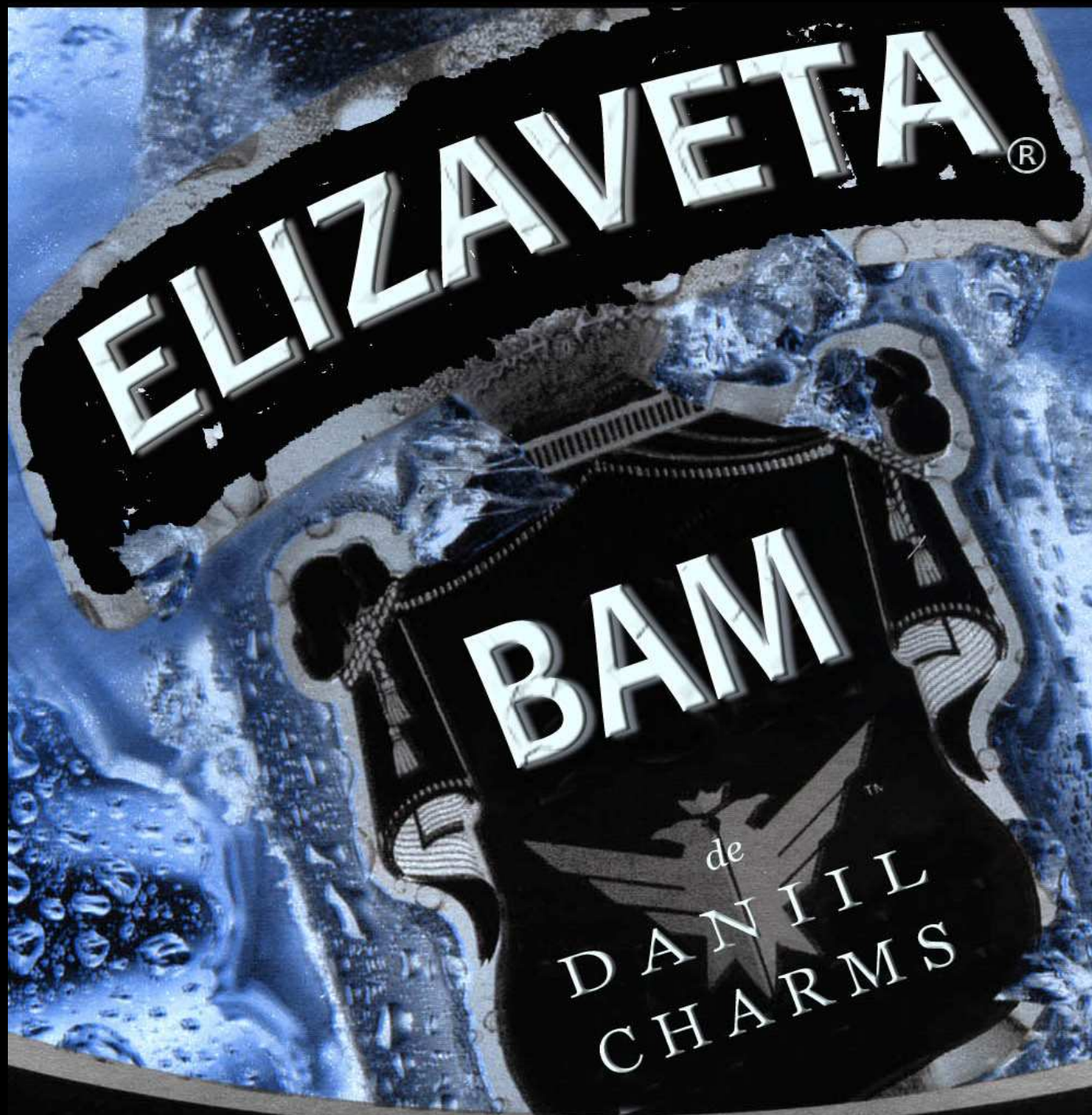


Márcio Luiz Mattana



ELIZAVETA BAM – MEMORIAL ESTÉTICO
Anais do Projeto Integrado de Montagem 2009 – Faculdade de Artes do Paraná

Coletânea de textos e imagens resultantes do PROJETO INTEGRADO DE MONTAGEM 2009, realizado pelo Departamento de Teatro da FAP – Faculdade de Artes do Paraná, e que teve como conclusão a montagem do espetáculo teatral ELIZAVETA BAM, de Daniil Charms.

CURITIBA

2009

Projeto Integrado de Montagem – Edição 2009

O **Projeto Integrado de Montagem** é um projeto anual de pesquisa e ensino de artes cênicas do Departamento de Teatro da FAP – Faculdade de Artes do Paraná. O projeto reúne e articula em uma única montagem todos os acadêmicos do último ano do curso, sob a orientação e a direção de um ou mais professores responsáveis.

Do ponto de vista da pesquisa, o projeto é uma poderosa ferramenta pedagógica para investigar o teatro em seu sentido coletivo. Além disso, ele tem um caráter de extensão, pois oferece sempre seus resultados práticos à comunidade, na forma de apresentações públicas e gratuitas. Numa época em que não mais existe apoio para a manutenção de grandes coletivos artísticos, o Projeto Integrado de Montagem cobre uma grande lacuna da produção cultural e artística curitibana e paranaense.

Em anos anteriores, o **Projeto Integrado de Montagem** se debruçou sobre autores como Sam Sheppard (“Angel City”, 2005, orientação e direção de Lílian Fleury Dória), William Shakespeare (“Sonho de Uma Noite de Verão”, 2006, orientação e direção de Lílian Fleury Dória), Qorpo Santo (“Tomai e Qomei”, 2007, supervisão de Lílian Fleury Dória, diversos diretores) e Oswald de Andrade (“Recreio Pingue-Pongue”, 2008, direção de Márcio Mattana).



Paulo Vinícius e Eduardo Walger em **Recreio Pingue-Pongue**, da obra de Oswald de Andrade, direção de Márcio Mattana.

(Teatro Cleon Jacques, julho de 2008).



Regiane Kusnick, Lucélia Silva e Thaisa Schmaedecke em cena de **Recreio Pingue-Pongue**, da obra de Oswald de Andrade, direção de Márcio Mattana.

Fotografias: Alessandra Haro.

Em 2009, o objeto de pesquisa do projeto foi a obra do russo **Daniil Charms** e a estética de seu grupo, a **OBERIU**. Calado pelo regime totalitário de Stálin, Charms vem sendo redescoberto desde os anos sessenta.

Com este projeto, a Faculdade de Artes do Paraná realizou a **primeira montagem brasileira** deste autor e de sua principal obra (antes, houve apenas uma leitura pública da peça, dirigida por mim com a Cia. Portátil, em 2004). Com o presente memorial, oferecemos à comunidade um pequeno guia introdutório que, embora modesto, é **um dos primeiros materiais de pesquisa publicados sobre Charms e a OBERIU** no país. Esperamos que seja útil para estudantes, profissionais de teatro e interessados.

ELIZAVETA BAM

Teatro Cleon Jacques, 01, 02, 08 e 09 de julho de 2009 – 21h

PRÓLOGO:

SOBRE MANIFESTAÇÕES E EXISTÊNCIAS

conto de Daniil Charms

tradução de Margit Leisner

Atrizes

Carolina Schulman, Lígia Maggioni
Nátali Flores e Pollyana Hoffmann

ELIZAVETA BAM

peça de Daniil Charms

tradução de Margit Leisner

Elizaveta Bam

Gabriela Fregoneis, Vida Santos, Kelly Eshima,
Aline Gonçalves, Uyara Torrente, Negra Silva,
Clarissa Oliveira, Juliana Souza e Flávia Sabino

Ivan Ivanovich

Zé Eduardo, Talita Dallmann e Lincoln Diniz

Petr Nicolaevich

Lucas Buchile, Rafaélin Poli e Thiago Inácio

Papaska

Alessandro Ferreira

Mamaska

Vanessa Benke

Mendigo

Lígia Maggioni

Encenação Colaborativa

Diretores de Núcleo

Adriana Sottomaior, Darlei Fernandes,
Ronie Rodrigues e Cândida Monte

Equipe de Sonoplastia

Zé Eduardo, Clarissa Oliveira,
Cândida Monte e Adriana Sottomaior

Equipe de Iluminação

Aughusto Ribeiro, Ana Paula Frazão,
Juscelino Zílio e Límerson Morales

Equipe de Contra Regra

Gabi Olsen e Marília Dornelles

Equipe de Produção

Vida Santos, Kelly Eshima,
Gabriela Fregoneis e Thiago Inácio

Programação Visual

Zé Eduardo, Talita Dallmann
e Setor de Comunicação da FAP

Supervisão de Figurinos

Amabilis de Jesus

Coordenação da Equipe Técnica

Luciana Barone

Direção Geral

Márcio Mattana



Kelly Eshima (Elizaveta), Lucas Buchile (Petr), Zé Eduardo (Ivan), Alessandro Ferreira (Papaska) e Vanessa Benke (Mamaska) em cena de **Elizaveta Bam**, de Daniil Charms.

Fotografia: Levi Pereira

CHINARI, RADIX E OBERIU:

ELIZAVETA BAM NO CONTEXTO DAS VANGUARDAS SOVIÉTICAS DOS ANOS VINTE

Márcio Luiz Mattana

O que faz a OBERIU interessante hoje? Alguém pode começar pontuando que o grupo fez parte da onda experimental generalizada que explodiu contra as rochas da literatura e da arte européia dos anos vinte e trinta. [Mas a] OBERIU foi mais, muito mais que uma simples versão russa do Futurismo, do Dadaísmo, ou do Surrealismo, tanto faz. Muitos dos métodos artísticos empregados pelos membros do grupo prefiguraram aqueles usados por movimentos estéticos subsequentes, tais como o Teatro do Absurdo, o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, a nova ficção francesa, o pós-modernismo anglo-americano.

ROBERTS, Graham. *The Last Soviet Avant-Garde – Fact, fiction, metafiction*. Cambridge Studies in Russian Literature. London: Cambridge Press, 2006. p. 1-2.

OBERIU é a abreviatura de *Ob'edinenie real'nogo iskusstva*, que significa 'Associação para uma Arte Real'. Formada por jovens escritores e artistas de Leningrado – Daniil Charms, Aleksandr Vvedenski, Nikolai Zabolotski, Igor Bakhterev e Konstantin Vaginov, entre outros – ela sobreviveu de 1926 a 1930, tendo assumido diversos nomes durante este período. Seja pelo radicalismo de suas idéias estéticas, seja pelos aspectos polêmicos de seu comportamento e de suas performances, a OBERIU ganhou significativa notoriedade em sua época e, ao mesmo tempo, angariou a inimizade da imprensa e do Estado soviético, que sempre a rotulou como subproduto do Dadaísmo e 'ação cultural do inimigo'. O peso censor das políticas culturais de Stálin logo sufocou o movimento – como fez, também, com artistas do calibre de Maiakovski e Meierhold –, reduzindo todas as políticas culturais do regime à equação do realismo socialista. Relegadas ao esquecimento durante décadas, as obras destes autores passaram a ser revistas a partir do final dos anos sessenta, acompanhando a lenta abertura do regime que levou à *perestroika*. Sob a pecha de futilidade e vazio que estas obras e estes autores carregaram durante décadas, diversos pensadores atuais têm encontrado experiências que antecipam muito do pensamento artístico contemporâneo.

Também não há dúvida de que os alicerces intelectuais do grupo eram impressionantes; (...) há importantes analogias entre a literatura produzida por Charms, Vvedensky e Vaginov, de um lado, e o pensamento de respeitados filósofos europeus como Wittgenstein e Heidegger, de outro. (IDEM, IBIDEM, p.2).

Na genealogia da OBERIU, diversos autores apontam o papel crucial de um círculo de estudos formado em 1922 por Vvedenski, Yakov Druskin e Leonid Savelev Lipavski, cujas reuniões tocavam em questões de literatura, filosofia e estética. Em 1925, Charms, Zabolotski e o poeta Nikolai Oleinikov juntaram-se aos três primeiros e o círculo ganhou o nome de *Chinari* – um neologismo criado a partir da palavra *chin* – e que pode ser traduzido, *grosso modo*, por 'os classificados' ou 'os graduados':

Para separar a si mesmo dos futuristas, Vvedensky cunhou o neologismo *chinari* (...). Este termo difícil mas importante deriva da palavra *chin*, no sentido de "degrau": "grau espiritual", explica Druskin. De fato, *chin* aparece na poesia OBERIU de um modo que lembra as nove classificações dos anjos, conforme o pseudo-Dioniso o Areopagita, o Cristão Neoplatônico do quinto século, cuja apofasia, ou uso da linguagem para negar ela própria, Vvedensky compartilha. Como *chin* também está ligado etimologicamente ao verbo arcaico *chinit*, que significa "criar ou performar", *chinar* pode ser interpretado como (...) "fazedor" ou poeta.

OSTASHEVSKY, Eugene. *OBERIU: An Anthology of Russian Absurdism*. Chicago: Northwestern University Press, 2006. p. xv.

Ainda segundo Ostashevsky, o círculo estava menos interessado em criar novas palavras que em "destruir protocolos de coerência semântica e realismo lingüístico. (...) As rupturas e quebras narrativas dos *chinari* são uma radicalização artística da análise formalista, apresentando as partes da narrativa como autônomas com relação ao todo" (IDEM, IBIDEM, p. xv).

A atuação do círculo *Chinari* se estendeu além da própria duração da OBERIU. Mas o círculo não era um movimento de artistas para a ação. Seu perfil parece ter sido mais o de um grupo de pesquisa e debate teórico no campo das artes e da literatura. Assim, Charms e seus parceiros buscaram criar, desde 1925, meios práticos para realizar seus projetos artísticos, especialmente aqueles ligados à cena. Antes da formação oficial da OBERIU, vale citar a relação de Charms com o grupo *Radix*, dirigido por Igor Bakhterev, onde foram testadas algumas das idéias que, mais tarde, seriam concretizadas em *Elizaveta Bam*.

Em 1926 e 1927, Charms, Vvedensky e Zabolotsky flertaram com diversas idéias para grupos de vanguarda, o mais desenvolvido deles sendo o *Radix*, uma companhia de teatro "experimentando na área da arte não-emocional e não-narrativa".

(IDEM, IBIDEM, p. xvi)

Com Bakhterev e o *Radix*, Charms e Vvedensky desenvolveram a peça *My Mother Covered in Watches* (conforme tradução inglesa de Ostashevsky), que chegou a ser ensaiada no Instituto Malevich. Sobre a peça, em seu caderno de anotações, Charms observa:

Nesta sexta-feira, quero organizar situações de conflito que incluem o seguinte: Depois da leitura, Bakhterev entrará e dirá uma fala *nonsense* com citações de poetas desconhecidos. Então [nome ininteligível] entrará e dará uma fala com teor marxista. Nesta fala ele nos defenderá. No final, duas pessoas desconhecidas subirão ao púlpito de mãos dadas e dirão: "Não podemos dizer muito sobre o que foi lido, mas cantaremos algo". E eles cantarão algo. Gaga Katzman entrará por último. Ele dará um relato sobre a vida dos santos. Isto será bom.

CHARMS apud **GIBIAN**, George. *The Man With The Black Coat: Russia's Literature of the Absurd*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1987. p. 12.

Por força de "problemas técnicos", o espetáculo não chegou a ter apresentações públicas. Isto parece ter provocado o fim do grupo *Radix*. Mas os remanescentes do grupo e os autores logo foram convidados a se apresentar no Clube Literário de Leningrado. Este convite

teve papel importante no nascimento da OBERIU. Segundo Ostashevsky (IBIDEM, p. xvi), estes autores atuavam sob diversos nomes que incluíam sempre a palavra “esquerda”, usada no sentido de “vanguardista” (ele cita nomes como *Ala Esquerda*, *Ala de Esquerdistas*, *Academia de Clássicos Esquerdistas*). E como, na época, a palavra “esquerda” designava também as vertentes políticas ligadas a Trotsky (e, portanto, contrárias a Stálin), o Clube Literário de Leningrado insistiu na troca de nome. Este parece ter sido o pretexto para que Charms e seus colegas cunhassem o termo OBERIU.

É irônico o fato de que, apesar dos conselhos e da mudança do nome do grupo, o espetáculo apresentado no Clube Literário de Leningrado tenha recebido o título de *Três Horas Esquerdas*. Esta apresentação, realizada em 24 de janeiro de 1928, foi a ação mais significativa da OBERIU, incluindo a estréia da peça *Elizaveta Bam* e o lançamento do *Manifesto OBERIU*. Graham Roberts oferece uma descrição razoavelmente detalhada do evento:

Como sugere o título, o espetáculo era dividido em três partes. Estas eram pontuadas por slogans bizarros como ‘Poemas não são tortas’ e ‘Não estamos pescando’, e seguidos de um ‘debate’ mediado por Vvedensky. Durante a primeira ‘hora’, cada membro do grupo lia um pouco de sua poesia. Cada recital era encenado de forma diferente: enquanto Vaginov lia seus versos, por exemplo, a bailarina Militsa Popova dançava à sua volta; Vvedensky iniciava seu recital andando de triciclo no palco; Charms lia sentado sobre um armário; e Zabolotsky ficava ao lado de um grande tronco, vestido com uma velha jaqueta militar e botas sujas (Vaginov e Zabolotsky foram aparentemente os mais populares). A segunda ‘hora’ continha a peça de Charms, *Elizaveta Bam*, enquanto um filme era exibido na terceira parte.
(ROBERTS, IBIDEM, p.7).

Novamente segundo Ostashevsky (IBIDEM, p. xvii), os elementos utilizados na primeira parte do espetáculo (o armário e o grande tronco) pertenciam aos cenários de uma produção do *Inspetor Geral* de Gogol, encenada em 1927 pelo diretor Igor Terentiev, importante encenador futurista e eventual colaborador da OBERIU. Ostashevsky também entende que os diversos estilos dramáticos que dão título aos dezenove quadros de *Elizaveta Bam* foram estabelecidos na encenação de 1928. Isto explica a existência de duas versões da obra, uma enviada em 1928 à revista *Nova Esquerda*, sem divisões e terminando na fala “Sigamos”, e outra entregue a um pesquisador em 1930, já incluindo a divisão em quadros, as indicações de estilo dramático e as últimas cinco falas (GIBIAN, IBIDEM, p.156).

A inclusão das dezenove indicações de estilo dramático no corpo do texto dá uma dimensão clara do caráter avançado das idéias de Daniil Charms e da OBERIU, pois aponta para procedimentos que, de certo modo, aproximam-se da idéia de processo colaborativo e colocam em xeque a figura tradicional do autor. Uma das indicações, por exemplo, sugere que a cena 12 tem colaboração do círculo *Chinari*. Em outras quatro cenas, fica claro que os estilos dramáticos são apropriações do trabalho desenvolvido pelo grupo *Radix*.

A apresentação de *Três Horas Esquerdas* foi precedida da leitura pública do *Manifesto OBERIU*, que tentava reunir sistematicamente o ideário estético do grupo. Embora Charms e Vvedenski fossem as figuras de frente da OBERIU, é provável que tenham tido pouca

participação na redação do manifesto. Pelo que se sabe, Zabolotsky deu redação final à introdução e à parte relativa à poesia, enquanto Bakhterev e B. Levin redigiram a parte relativa ao teatro (BAKHTEREV *apud* ROBERTS, IBIDEM, p.8).

Do ponto de vista estrito da cena, o manifesto se concentra na defesa da autonomia da arte teatral, invocando para ela um sujeito, um objeto e uma lógica teatrais, sem a tradicional submissão à narrativa e ao realismo social:

Nós tomamos um argumento dramático. O início desenvolve-se facilmente. Então, isto é subitamente interrompido por momentos sem sentido, aparentes desvios.

Vocês ficam pasmos. Vocês procuram a costumeira formalidade lógica que acham ver na vida. Mas não encontram. Por que não? Porque o objeto e a aparência, transportados do cotidiano para o palco, perdem a formalidade 'cotidiana' e ganham outra – a formalidade do teatro.

BAKHTEREV, Igor; **ZABOLOTSKY**, Nikolai; *et alii*. Manifesto OBERIU. (Livre tradução de Margit Leisner) Curitiba: inédita em livro, 2004. (p. 10)

Esta defesa das possibilidades de um teatro desvinculado do realismo faz lembrar experiências posteriores do teatro europeu, de Artaud a Ionesco. É especialmente tocante a imagem do samovar borbulhando do qual, "ao invés de vapor, saem duas mãos nuas" (IDEM, IBIDEM, p.9). Em seu discurso iconoclasta, o manifesto ataca implacavelmente a noção tradicional de personagem e narrativa, oferecendo em seu lugar imagens eloqüentes de uma poética cênica que só se estabeleceria, na Europa, meio século adiante:

Quando um ator que representa um ministro fica de quatro, engatinha sobre o palco e começa a uivar como um lobo, (...) – isto é teatro, vai interessar ao público, mesmo que não tenha nada a ver com o sujeito dramático. É um momento; e uma corrente destes momentos arranjados sob direção resulta numa idéia teatral, que tem linha subjetiva e sentido cênico. Aqui surge um sujeito que só pode ser dado pelo teatro. O sujeito de uma obra teatral só pode ser teatral (...).

(IDEM, IBIDEM, p. 11)

Evidentemente, no seio de uma sociedade totalitária e cercada por grupos de ativistas pró-realismo socialista, a OBERIU viu suas idéias receberem a pior acolhida possível. Mas, embora as idéias estéticas da OBERIU fossem amplamente hostilizadas pelo regime, o que talvez tenha decretado seu destino funesto foi o conteúdo expressamente político do manifesto. Os oberiutas rejeitavam veementemente a idéia de que suas obras eram desprovidas de sentido. Consideravam-se inimigos da poesia *zaum* (poesia da não-razão, à qual costumavam ser vinculados pelos seus detratores). E, muito além de querer abrir espaço para suas idéias, eles reivindicavam para si o lugar dado ao realismo socialista, ao afirmarem que "o proletariado não se contenta com os métodos artísticos da velha escola" e ao considerarem um disparate "a suposição de que todas as associações de artistas revolucionários carregam em si sementes de uma nova arte proletária" (IDEM, IBIDEM, p. 1).

Em sua coragem suicida, o manifesto ataca o conceito dominante de teatro popular, para apontar a raiz burguesa do realismo socialista:

A demanda por uma arte de compreensão geral, que na sua forma de expressão também seja acessível ao estudante da pequena cidade, nos é simpática; a demanda exclusiva por tal arte leva a um calhamaço de erros terríveis. Como resultado, temos montanhas de maculaturas de papel rachando os depósitos de livros, enquanto o público leitor do primeiro estado proletário está sentado sobre uma tradução das boas letras de um escritor ocidental burguês.
(IDEM, IBIDEM, p. 2)

Além disso, os oberiutas tecem críticas pesadas à política cultural vigente, defendendo experiências claramente condenadas pelo Estado e acusando o regime de "falta de sinceridade":

Mas não entendemos, de forma alguma, por que algumas escolas artísticas que são engajadas, sérias e constantes nesse espírito de trabalho, têm que ficar como que no saguão da arte, sendo que o público soviético inteiro deveria estar prestando seu apoio a elas. Nós não entendemos por que se pressionou a Escola Filonov para fora da academia, por que Malevich não pôde dar continuidade ao seu trabalho arquitetônico na URSS, por que o "Revisor" de Terentiev é tão estupidamente atacado. Não vemos por que se vê a chamada arte de esquerda (...) como dejetos sem esperança ou, ainda pior, como charlatanismo. Quanta falta de sinceridade, quanta inconstância artística se oculta por trás deste comportamento horripilante!
(IDEM, IBIDEM, p. 2)

Preso pela primeira vez em 1931, Daniil Charms teve que dedicar-se exclusivamente a escrever contos infantis. Mesmo estes tiveram fria acolhida oficial. Foi proibido de publicar a partir de 1937. Em 1939, escreveu sua obra mais longa, a peça *A Velha*, espécie de paródia do personagem Raskolnikov de Dostoiévski. Foi preso novamente em 1941 e morreu de fome na prisão, em 1942. Seus colegas da OBERIU não tiveram melhor destino.

TETO

Cena 13 – Radix: Clarissa Oliveira.

EXPLORANDO A ARQUITETURA**JANELA**

Cena 9 – Pedaco de Paisagem: Talita Dallmann.

ESCADARIA E PORTA

Cena 02 – Gênero Cômico Realista: Vida Santos.

A RUA AO FUNDO

Prólogo – Sobre Manifestações e Existências: Carolina Schulman, Lígia Maggioni e Natali Flores (detalhe).

CHÃO E PAREDE

Cena 11 – Melodrama Triunfal: Rafaelin Poli, Talita Dallmann e Aline Gonçalves.

CAMARINS

Cena 19 – Final de Ópera: Juliana Souza e Zé Eduardo.

Fotografias: Levi Pereira

ELIZAVETA BAM NO TEATRO CLEON JACQUES: EXPLORANDO A ARQUITETURA E A RELAÇÃO ESPACIAL

Márcio Luiz Mattana

Quando você pegar um passarinho, veja se ele tem dentes. Se tiver dentes, não é um passarinho.

CHARMS, Daniil. *Elizaveta Bam*. (Livre tradução de Margit Leisner) Curitiba: inédita em livro, 2004 (p. 09).

Ao escolhermos *Elizaveta Bam* e a obra de Daniil Charms como objetos de nossa pesquisa, a primeira coisa que fizemos foi tentar dar resposta às idéias contidas no Manifesto OBERIU e buscar suas ressonâncias em nossas próprias pesquisas individuais. Para entender isto, é importante saber que o Bacharelado em Artes Cênicas da FAP é um percurso de pesquisa e aprendizado que não tem a pretensão de dar a todos os acadêmicos uma formação unificada. Os projetos de pesquisa e as práticas de teatro que marcam o percurso de quatro anos do curso, embora abriguem conteúdos fundadores comuns, não buscam padronizar um certo perfil de intérprete e/ou criador teatral. Ao contrário, apontam para o estímulo à diversidade. Trocando em miúdos, isto significa que os docentes evitam colocar-se na posição tradicional de encenadores a impor seu olhar estético sobre um grupo de intérpretes e colaboradores. Por uma outra via, buscam servir de apoio reflexivo e técnico aos múltiplos projetos e visões dos próprios discentes.

Há muitos ganhos decorrentes deste tipo de processo. O principal deles talvez seja o estímulo à formação de grupos de pesquisa independentes e articulados, que tem dado um perfil empreendedor aos egressos do curso, além de escapar do antigo modelo tecnicista e fazer uma leitura mais inteligente das premissas da nova Lei de Diretrizes e Bases do Ensino.

Mas esta visão pluralista tem seu preço. Se, por um lado, ela permite que floresçam propostas diversas e mesmo divergentes de trabalho, por outro existe o risco de que esta fragmentação evite o aprendizado da organização coletiva e do exercício democrático, dados fundamentais da formação da cidadania e tarefas inalienáveis do ensino público gratuito.

O Projeto Integrado de Montagem tem, entre outros, o objetivo de dar conta destas tarefas. Trata-se aqui de um delicado equilíbrio, que permita integrar as diversas singularidades em um todo articulado e coeso, sem sufocar a originalidade de cada indivíduo ou núcleo de pesquisa. A escolha da matéria a pesquisar, portanto, é de suma importância.

Feita esta pequena introdução, fica fácil entender quão apropriada foi a escolha de *Elizaveta Bam* para o Projeto Integrado de 2009. Além de fornecer uma estrutura em quadros, propícia para o trabalho com núcleos diversos de pesquisa, a peça nasce de um pensamento cênico cujo sentido de unidade não nasce da semelhança entre as partes, mas da colisão de suas singularidades:

Para entender a formalidade teatral de uma apresentação, é preciso ver esta apresentação. Podemos dizer apenas que a nossa tarefa se constitui em mostrar o mundo dos objetos

concretos na sua ação recíproca e na sua colisão. Na solução desta tarefa, trabalhamos a nossa encenação de *Elizaveta Bam*. **BAKHTEREV**, Igor; **ZABOLOTSKY**, Nikolai; *et alii*. Manifesto OBERIU. (Livre tradução de Margit Leisner) Curitiba: inédita em livro, 2004. (p. 11)

Além disso, *Elizaveta Bam* nasceu no seio de um grupo que colocava em dúvida as figuras do autor e do encenador. A primeira montagem da peça, no evento *Três Horas Esquerdas*, foi uma encenação colaborativa, compartilhada por Daniil Charms, Boris Levin e Igor Bakhterev (IDEM, IBIDEM, p. 12). Bastante natural, portanto, que nos beneficiássemos desta origem múltipla para construir um processo colaborativo nos mesmos moldes.

Entretanto, isto não nos furtava da tarefa de dar sentido orgânico e 'noção de todo' ao resultado da pesquisa. Onde buscar, então, esta 'noção de todo', de modo a integrar olhares tão díspares?

Desde a edição de 2008, eu já venho recorrendo ao pensamento da encenadora Anne Bogart e sua técnica de *Viewpoints* como uma das ferramentas de integração e treinamento de atores para o Projeto Integrado de Montagem. Seu modo singular de ver o teatro tem a virtude de ser extremamente aberto para a diversidade:

No sentido de contribuir para uma explosão teatral, estou pesquisando novas abordagens da atuação teatral que combinam vaudeville, opereta, Marta Graham e dança pós-moderna. Eu quero encontrar formas ressonantes para nossas ambigüidades atuais.

BOGART, Anne. *A Director Prepares. Seven Essays on Art and Theatre*. London: Routledge, 2002, 2nd. Edition (p.39).

Além desta abertura para a diversidade, o treinamento proposto por Anne Bogart busca alternativas para a abordagem norte-americana do 'Método de Stanislavski'. Isto se comunica muito bem com as expectativas latentes no pensamento da OBERIU, especialmente no que diz respeito à busca de um teatro menos centrado na narrativa e na imitação da vida. É fácil entender que uma obra como *Elizaveta Bam* não permite uma abordagem centrada em "circunstâncias dadas" e "motivações psicológicas" (nem mesmo em "motivações sociais", o que exclui Stanislavski e Brecht do centro referencial da pesquisa). Aqui, os impulsos que geram a ação devem nascer da própria ação e não ser entendidos como efeito de uma causa anterior ou exterior à cena. Cada cena estabelece um leque de possibilidades e cria sua própria lógica interna, ligada a estas possibilidades imediatas e desvinculada de causas anteriores ou ulteriores. Isto parece ser um dos pontos centrais também para Anne Bogart:

O esforço hercúleo para atingir com exatidão uma emoção particular tira o ator da simples tarefa de realizar uma ação, e até por isso distancia os atores uns dos outros e da platéia. Ao invés de forçar e fixar uma emoção, o treinamento de *Viewpoints* permite que emoções espontâneas surjam da própria situação física, verbal e imaginativa na qual os atores – juntos – se encontram.

BOGART, Anne; **LANDAU**, Tina. *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2006 (p. 16).

Sem partir de motivações psicológicas, este percurso de treinamento está focado na percepção do tempo e do espaço da própria cena em curso:

Muitas vezes nos deparamos com atores que precisam saber: "Qual é o meu objetivo?" ou "O que eu quero?" antes de querer realizar qualquer movimento. Muitas vezes esta resistência é seguida da afirmação: "Minha personagem nunca faria isto". *Viewpoints* (...) sugere novas maneiras de tomar decisões em cena e gerar ação baseada na percepção do tempo e do espaço, em adição à – ou independente da – psicologia. (IDEM, IBIDEM, p. 16-17).

Esta perspectiva de criar ação a partir da consciência do tempo e do espaço tornou-se o mote central do processo de construção de *Elizaveta Bam*. Mais que isso, a aplicação da bateria de exercícios básicos de *Viewpoints* permitiu diagnosticar a existência de um território comum de interesses, capaz de aglutinar as idéias e expectativas das pessoas envolvidas no projeto. Em outras palavras, este percurso nos fez encontrar o ponto de convergência de nossos 'olhares tão díspares' e iluminou um caminho possível para a almejada 'noção de todo'.

Em primeiro lugar, esta prática revelou uma tendência geral dos artistas envolvidos para a exploração criativa dos elementos arquitetônicos do espaço de atuação, algo que, em *Viewpoints*, recebe o nome de 'percepção da arquitetura':

ARQUITETURA: O ambiente físico em que você trabalha e como a atenção dada a isso afeta o movimento. Quantas vezes vemos produções onde há um cenário abundante e intrincado cobrindo o palco e, apesar disso, os atores ficam no centro e na frente, mal explorando ou mal utilizando a arquitetura em torno? Trabalhando com um 'foco de atenção' na Arquitetura, aprendemos a dançar com o espaço, a dialogar com uma sala, a deixar que o movimento (...) se desenvolva a partir do que está em torno. (IDEM, IBIDEM, p. 10).

Esta atenção dada ao diálogo com a Arquitetura levou a uma exploração exaustiva das possibilidades do Teatro Cleon Jacques. Todos os elementos arquitetônicos do espaço, do chão ao teto, do saguão aos camarins, incluindo paredes, escadas, portas, janelas, tudo foi fartamente explorado (ver imagens na página 08). Atuei centenas de vezes naquele teatro, como ator e diretor (desde sua inauguração em 1991, quando ainda se chamava "Teatro do Centro de Criatividade"), e jamais presenciei exploração tão completa de seus recursos espaciais.

Esta prioridade dada ao estudo da arquitetura levou-nos, naturalmente, a criar uma encenação em que o espaço do espectador é um lugar relativo e cambiante. Isto, por sua vez, permitiu desabrochar outro interesse comum aos artistas envolvidos, ou seja, a pesquisa de possibilidades múltiplas de relação espacial:

RELAÇÃO ESPACIAL: A distância entre os elementos da cena, especialmente (1) de um corpo para outro; (2) de um corpo para um grupo de corpos; (3) dos corpos para a arquitetura. Qual é o espectro completo de possíveis distâncias entre as coisas no palco? Que tipos de agrupamentos permitem-nos ver mais claramente um quadro cênico? Que agrupamentos

sugerem um evento ou emoção, expressam uma dinâmica? Tanto na vida real quanto no palco, tendemos a nos posicionar a uma distância polida de três a cinco palmos de alguém com quem conversamos. Quando nos tornamos conscientes das possibilidades expressivas da Relação Espacial em cena, começamos a trabalhar com distâncias menos polidas e mais dinâmicas, de extrema proximidade ou extrema separação. (IDEM, IBIDEM, p. 11).

Esta extensa gama de possibilidades de distância foi explorada tanto na relação entre os diversos atores quanto na relação entre atores e espectadores. A relativização do espaço do espectador, somada à grande variação de distâncias, permitiu mover e conduzir a plateia de uma configuração para outra e produzir, a cada momento, um novo espaço de atuação e uma nova relação física entre os corpos (ver imagens na página 14).

É importante esclarecer que nossa montagem é bastante atípica, pois refaz uma peça de seis personagens utilizando vinte e um atores e atrizes. Isto, que nasceu de uma necessidade prática do projeto, serviu para dar ênfase à identidade movediça da protagonista e para tornar viável um jogo em que o lugar e o sentido de cada coisa eram também movediços. Numa dada altura do espetáculo, quando os dois algozes procuram Elizaveta na raiz de uma moita (CHARMS, IBIDEM, p. 07), um grupo de "atrizes-moitas" surge por entre os espectadores e, por um momento, uma pequena floresta de arbustos simbólicos, formada por atrizes e espectadores, torna-se o espaço de representação. Neste, como em alguns outros momentos do espetáculo, a noção de lugar da ação é levada a um nível bastante radical de relatividade.

Elizaveta Bam tem uma estrutura dramática circular. A primeira cena, em que os dois algozes vêm prender a protagonista, retorna ao final do espetáculo. A situação é a mesma do início. Mas, depois do tortuoso percurso da peça, a mente do espectador está em um novo lugar. Em nossa encenação, este fenômeno torna-se concreto e literal. Mentes e corpos, atores e espectadores, tudo está em um novo lugar.

EXPLORANDO A RELAÇÃO ESPACIAL

CENA FRONTAL



Cena 3 – Gênero cômico absurdo *naïf*. Vanessa Benke, Alessandro Ferreira, Zé Eduardo, Lucas Buchile e Kelly Eshima.

PLATÉIA EM PASSARELA



Cena 15 – Pathos Baladesco. A Batalha dos Dois Caídos chegou ao fim. Rafaelin Poli, Talita Dallmann, Lucas Buchile, Thiago Inácio e Lincoln Diniz.

A CENA INVADE A PLATÉIA



Cena 6 – Millieu-Radix: Juliana Souza, Rafaelin Poli, Negra Silva e Vida Santos.

PLATÉIA EM ARENA



Cena 8 – Mistura de Volumes: Uyara Torrente e Lincoln Diniz.

CENA FRONTAL COM PLATÉIA EM PASSARELA



Cena 12 – Trecho do Chinari: Flávia Sabino, Kelly Eshima, Gabriela Fregoneis, Negra Silva (solista), Uyara Torrente e Juliana Souza cantam o "Coro da Música de Abertura".

Material Gráfico



(Arte-final do Cartaz da Peça – Design gráfico: Zé Eduardo – Fotografia: Talita Dallmann)



(Filipeta Eletrônica – Design Gráfico: Zé Eduardo)

RESULTADOS:**Número de apresentações:**

04

Público alcançado:

323 espectadores

Discentes envolvidos:

31 acadêmicos do Bacharelado em Artes Cênicas

(21 acadêmicos da Habilitação em Interpretação Teatral)

(10 acadêmicos da Habilitação em Direção Teatral)

Docentes envolvidos:

Prof. Márcio Luiz Mattana


(Coordenação e Direção Geral)

Profa. Dra. Luciana Paula Castilho Barone

(Coordenação da Equipe Técnica)

Profa. Ms. Amabilis de Jesus

(Supervisão de Figurinos)



Ensaio: composição de Lincoln Diniz sobre a cena 8 (Mistura de Volumes).



Espectáculo: Cena 8 (Mistura de Volumes) – Lincoln Diniz (Ivan Ivanovich) e Uyara Torrente (Elizaveta Bam).

Fotografias: Talita Dallmann e Rafaelin Poli

Referências Bibliográficas:

CHARMS, Daniil. **Elizaveta Bam**. Livre tradução de Margit Leisner (a partir da versão alemã). Curitiba: não editada em livro, 2004.

CHARMS, Daniil. **Sobre Manifestações e Existências**. Livre tradução de Margit Leisner (a partir da versão alemã). Curitiba: não editada em livro, 2004.

ZABOLOTSKI, Nikolai; BAKHTEREV, Igor; et alii. **Manifesto Oberiu**. Livre tradução de Margit Leisner (a partir da versão alemã). Curitiba: não editada em livro, 2004.

CHARMS, Daniil; VVEDENSKII, Alexander. **The Man with the Black Coat: Russia's Literature of the Absurd**. Translated and edited by George Gibian. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1987.

OSTASHEVSKY, Eugene. **OBRIU: An Anthology of Russian Absurdism**. Chicago: Northwestern University Press, 2006.

ROBERTS, Graham. **The Last Soviet Avant-Garde – Fact, fiction, metafiction**. Cambridge Studies in Russian Literature. London: Cambridge Press, 2006.

BOGART, Anne. **Viewpoints**. Edited by Michael Dixon and Joel Smith. New York: Smith and Kraus, 1995.

BOGART, Anne. **A Director Prepares; Seven Essays on Art and Theatre**. London: Routledge, 2002 (2nd. Edition).

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book – A Practical Guide to Viewpoints and Composition**. New York: Theatre Communications Group, 2005.

Agradecimentos:

Agradecemos, de modo especial, à Margit Leisner, que cedeu suas preciosas traduções para este projeto de pesquisa, e aos fotógrafos Levi Pereira, Talita Dallmann, Rafaelin Poli e Alessandra Haro, que cederam gentilmente seus trabalhos para a presente publicação.