

Performance Reviews

Êxtase e presença no teatro do sul do Brasil: O caso de *Kassandra*

Gilberto Icle

Assisti ao espetáculo *Aos que virão depois de nós Kassandra in process*, a que vou me referir como *Kassandra*, do grupo Ói Nós Aqui Traveiz de Porto Alegre, Brasil, num galpão onde o grupo tem sua sede. A encenação ocorre em diversos espaços, labirintos, salas. Como espectador, estou envolvido na ação como quem está dentro dela. A proposta de relação com a platéia estabelece uma tridimensionalidade para o ator, de tal modo que, ao invés de olharmos a cena de forma frontal, como simples espectadores, a observamos de dentro dela e dela participamos. Esse aspecto é uma recorrência no trabalho do grupo Ói Nós Aqui Traveiz. A dilatação do tempo determinada pela ritualização da ação, a interação direta com o público, os corpos nus e seminus dos atores, a música ao vivo, a elaboração de temas míticos são elementos que lembram outras encenações do grupo e marcam um modo poético-estético de espetacularidade que singulariza os trabalhos do Ói Nós Aqui Traveiz.

Como espectador, poderia me deter em muitos aspectos, mas acredito que minha contribuição possa ser mais definitiva na análise do trabalho dos atores. Contudo, reservo aos críticos a elaboração própria às suas considerações e me proponho, a partir do olhar privilegiado de artista pesquisador, analisar aspectos precisos do trabalho atoral. A proposta de encenação de *Kassandra* encaminha o trabalho dos atores para uma dimensão bem determinada, na qual os efeitos de percepção precisam possuir atributos específicos. Chamo de efeitos de percepção esta nossa sensação, como espectadores, de algo não-cotidiano, de representação, uma alteração de nossa percepção ao interagirmos com a ação do ator. Nessa interação

ficam suspensas as ordens cotidianas de tempo e de espaço, e fruímos uma ação que não é cotidiana, mas, ao contrário, irrompe nosso cotidiano e nos leva, ou talvez nos eleva, para uma outra dimensão.

Ao assistir a *Kassandra*, infiro que essa observação tridimensional por parte do espectador, a proximidade do ator com o público e a forma semi-coreografada de suas ações estabelecem duas ordens na manifestação desses efeitos de percepção. A primeira é uma linha muito pequena entre a ação cênica e a ação real. Não só o público contribui para uma ação real, pois está enredado (dentro do enredo) na trama e não só no espaço cênico, como os próprios atores experimentam um risco que causa um efeito de percepção, no qual, por instantes, duvidamos se o que testemunhamos está se passando porque está programado, ou algo fugiu do



Atriz: Tânia Farias
Fotógrafo: Claudio Etges



Atriz: Tânia Farias
Fotógrafo: Claudio Etges

controle dos atores e precisamos ajudar.

É o caso da cena em que um dos atores, amarrado pelos pés, é içado e pendurado por uma corda e tem a cabeça e parte do corpo mergulhados num recipiente com água, simulando uma tortura. A proximidade com que presenciamos essa cena e o tempo em que o ator consegue permanecer submerso causam um efeito em nossa percepção de que testemunhamos algo que se passa diante de nós. Não apenas se passa, mas nos passa, nos atravessa.

A segunda manifestação desses efeitos de percepção se resume na idéia de que a presença dos atores de *Kassandra* estimula em nós, espectadores, uma presença também

especial. O problema que realmente gostaria de discutir a partir desses dois efeitos de percepção, e que pude observar no trabalho dos atores em *Kassandra*, estão ligados aos aspectos idiossincráticos da encenação, contudo conduzem a uma outra discussão.

Como é possível que esses efeitos de percepção possam nos atingir de forma tão violenta e contundente? A idéia que vou me esforçar em mostrar é a do êxtase e sua relação entre atores e espectadores. O êxtase como imagino aqui encontra referências nas teorias sobre o xamanismo. O xamã é um fenômeno religioso particular que não pode ser atribuído a todas as formas de magia de povos primitivos. Caracteriza-se principalmente pelo uso de técnicas de êxtase para diferentes funções sociais. Essas técnicas modulam a consciência do oficiante de maneira similar ao que tenho observado em minhas pesquisas, existindo um isomorfismo entre essas técnicas de êxtase e o comportamento extracotidiano do ator.

O xamanismo é um fenômeno religioso mágico. Segundo Mircea Eliade, não pode ser generalizado para todas as formas sagradas de rituais nas quais se encontram atividades de transe. Para ele é um fenômeno “onde a experiência extática é considerada a experiência religiosa por excelência, é o xamã, e apenas ele, o grande mestre do êxtase. Uma primeira definição desse fenômeno complexo, e possivelmente a menos arriscada, será: xamanismo = técnica do êxtase” (Eliade 16). Durante uma espécie de transe, essa especialidade mágica se manifesta e, ao estar em transe, se acredita numa viagem que o xamã faria levando sua alma “para realizar ascensões celestes ou descensões infernais” (Eliade 17).

Eliade mostra como a preparação e a iniciação dos xamãs requerem rituais didáticos que instruem o aspirante em técnicas determinadas; e o transe, ele próprio, embora pareça desprovido de organização, é fruto, na verdade, de uma riqueza técnica exemplar, sem a qual não seria possível a realização dos rituais nos quais são praticadas essas técnicas de êxtase. Acostumamo-nos a pensar no transe como uma atividade descontrolada e caótica, e chegaram a existir teorias que relacionavam esses fenômenos a doenças mentais. A presença da palavra técnica, no entanto, indica a extrema organização e controle no qual o transe se insere, para poder lograr os objetivos sociais para os quais ele existe.

Ao falar do transe, Keith Johnstone diz que as técnicas de êxtase são certamente empregadas, afirma que “em muitos estados de transe, as pessoas estão mais em contato, mais alertas” (Johnstone 145). Assim, fica evidente que se trata de um comportamento complexo que nada tem em

comum com doença mental ou atividade informal, mas, sim, implica um comportamento espetacular altamente sistematizado e organizado para dar a ver a outros seres humanos uma experiência que, na sua maioria, visa a integrar a comunidade por meio da religião.

O êxtase é uma experiência privada e complexa, mas no caso do ator é esse estado que parece caracterizar o nível mais elaborado da sua consciência. Saber em profundidade o que se está fazendo, mesmo sem lhe atribuir um pensamento verbal, consiste provavelmente no cerne do trabalho do ator, e isso é uma característica extática. Parece claro que esse estado lida com uma dimensão extática, no sentido de que o sujeito experiencia ser transportado para fora de si e do mundo cotidiano, por conta de um prazer muito intenso, de um deslocamento, um movimento em direção ao outro. Essa imagem é intensamente xamânica, pois a experiência do xamã é sempre uma viagem de si para o mundo mítico-mágico, para o *illud tempus*.

Para David Cole, esse movimento para fora de si acompanhado de outro inverso, caracterizado como possessão, é o que resume importantes aspectos do trabalho do ator. Segundo Luc de Heusch: “possessão é oposta a xamanismo neste aspecto: o xamanismo é um movimento vertical do homem na direção dos deuses, de ascensão em técnica e doutrina; possessão é um movimento para baixo, que parte dos deuses, uma encarnação” (citado em Cole 15).

Cole acredita que o trabalho do ator está identificado com um movimento entre o xamanismo, movimento ou viagem em direção ao *illud tempus*; e a possessão, movimento em que os espíritos se apoderam do corpo do oficiante para se manifestar, característico daquilo que se chama Hungan, uma espécie de sacerdote haitiano de rituais mágicos e cultos de possessão.

Esse movimento chama-se *rounding* e expressa a trajetória do ator; de um lado, saindo em direção ao mundo ficcional e dessa forma mostrando à platéia essa viagem, e, de outro, deixando-se apoderar por um personagem que para Cole poderia ser uma Imagem, para não reduzir demasiado a idéia de personificação como sendo apenas as figuras extraídas da literatura, por isso, usa “Imagem” grafada com maiúscula.

Se essa possessão parece não caracterizar todo o trabalho do ator necessariamente, a idéia xamânica expressa diversas faces isomorfas ao trabalho do ator. Segundo Eliade,

às vezes, esse conjunto de práticas e idéias religiosas parece ter relação com o mito da existência de uma época remota em que a comunicação entre Céu e a terra era muito mais fácil. Vista desse

ângulo, a experiência xamânica equivale ao restabelecimento desse tempo mítico primordial, e o xamã surge como um ser privilegiado que revive, individualmente, a condição feliz da humanidade na aurora dos tempos.” (Eliade 166-67).

Essa época remota, provavelmente anterior à linguagem e ao pensamento linear, vai ao encontro das idéias de consciência extracotidiana que tenho defendido. Como o xamã, o ator faz uma espécie de jornada ao *illud tempus* para oferecer a outros seres humanos essa experiência por meio de técnicas de êxtase muito precisas.

As analogias cênicas entre uma performance de teatro e uma performance xamânica são inúmeras. Muitas vezes, é pela mímica que o xamã conta sua viagem de ascensão ao Céu, sua descida ao submundo ou sua conversa com os deuses; pode, além disso, usar bonecos ou ventriloquia. Emprega figurinos específicos, objetos, música e efeitos primitivos de iluminação e troca de cena. Ora, essa poderia ser muito bem a descrição de uma performance de teatro euro-americano.

Mas ainda o que mais chama atenção é o uso comum dessas técnicas de êxtase que se manifestam durante o transe do xamã, no qual a figura cotidiana abandona o corpo do oficiante para dar lugar a um corpo totalmente



Atores: Renan Leandro e Clélio Cardoso
Fotógrafo: Claudio Etges



Atriz: Tânia Farias
Fotógrafo: Claudio Etges

diferente. Um aspecto ilustra isso de modo particular: a suspensão da dor durante o ritual, no qual são comuns provas de que o xamã abandonou de fato o corpo e, estando noutra lugar que não seu próprio corpo, não sente as dores cotidianas. Certamente o leitor lembra, também, de rituais primitivos de iniciação, nos quais o praticante deve pisar sobre brasas ou fazer outras ações que envolvam a dor física, sem contudo estar sensível a ela.

Assim é que em *Kassandra* nos deparamos com o êxtase em duas dimensões. A primeira, o êxtase da ação dos atores, que se caracteriza por um certo abandono controlado, um transbordamento da ação em direção ao público. A segunda dimensão caracteriza o êxtase do próprio público. Ao assistir a *Kassandra*, somos invadidos por uma transcendência do corpo e da mente dos atores, que, embora não nos toquem fisicamente, nos tocam

simbolicamente, nos tocam na fina sensação de estar presente. Embora os procedimentos da oralidade dos atores muitas vezes não se conectem às ações físicas, as sonoridades, ambientadas também pela música, produzem efeitos de presença, nos quais se dão a ver diferentes maneiras de agir.

Esses efeitos de presença são abrigados pelo êxtase de que falava há pouco. Na relação êxtase - presença, posso inferir que os procedimentos dos atores permeiam ora vontades pessoais e ora vontades coletivas, pois existem tanto recorrências em suas ações, quanto singularidades. Os modos de falar, cantar e agir apresentam-se constantes entre si, ao passo que, singularidades, ainda que em menor número e necessitando um olhar mais atento, podem ser identificadas em pequenas ações físicas.

O regime de colaboração no qual o trabalho parece ter sido realizado uniformiza esses modos de ação; no entanto, nossa atenção como espectadores é conduzida pela presença extremada de ações que de certa forma revelam recantos escondidos dos atores; ações grandes (não necessariamente no tamanho físico), como requer uma tragédia, que se justificam a nós pela interrelação do êxtase com que são realizadas.

O que há de crível no trabalho desses atores está certamente ligado às características da encenação que mencionei acima, mas não se reduz a elas. A credibilidade que conferimos, como espectadores, a tais ações não está, tampouco, no caráter incrível da encenação, na história de dor, sangue e morte que nos é narrada ou ainda na grandiosidade dos cenários, na diversidade de sensações que os ambientes nos oferecem ou na precariedade da eloquência, mas, sim, na interação extática que o público experimenta a partir das ações dos atores. Essas últimas, resultado das características enumeradas acima, que, não se reduzindo a elas, transcendem o narrativo, o dramático e nos elevam ao contato puro e simples entre humanos.

*Fundação Municipal de Artes de Montenegro-FUNDARTE/
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul-UERGS*

Referências

- Cole, David. *The Theatrical Event*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1975.
Eliade, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
Johnstone, Keith. *IMPRO Improvisación y el teatro*. Santiago: Cuatro Vientos, 2003.

Puesta en escena de *Dos Charlottes* en Buenos Aires*

Paula Varsavsky

Tanto la puesta de Irene Rotemberg como el texto de Nora Glickman se proponen un objetivo y lo cumplen: transmitir, a través de dos mujeres, el horror de los campos de exterminio en la Alemania nazi y la salvación a través del arte. En un escenario despojado, con música de Bach, donde apenas se utilizan algunos objetos – una silla *thonet*, una mesa de arrimo y varios cuadros de Charlotte Salomón alrededor del proscenio – se inicia la puesta. Allí, Charlotte Salomón y Charlotte Delbo, a través de sus respectivos monólogos, cuentan sus historias de vida. Ambas estuvieron en Auschwitz, una sobrevivió, la otra no. Estas mujeres, que nunca dialogan durante la obra, lo hacen mediante sus obras de arte. El único cambio escenográfico que se produce durante la obra es la proyección de diapositivas de acuarelas de Charlotte Salomón.

Charlotte Delbo, una mujer de mediana edad, cristiana, sobreviviente de Auschwitz, narra su paso por aquel campo de concentración, a partir de su contacto con la obra expuesta de la artista plástica Charlotte Salomón. Sin lágrimas ni sentimentalismo, el *racconto* adquiere fuerza gracias a la interpretación contenida y clara de Alejandra Ramos. Su dicción es excelente. Quizás el mayor logro del primer monólogo radique en la minucia descriptiva de los momentos en que Charlotte Delbo logró dirigir teatro con la ayuda de sus compañeras. Confeccionando trajes con retazos se animaron mutuamente: “en el espacio de dos horas, mientras las chimeneas no dejaban de vomitar su humo de carne humana, nosotras no dejábamos de creer en lo que estábamos haciendo.” Así, se llega a conmover al espectador a través del recuento de pequeñas imágenes que, como pinceladas, van trazando la muerte y la vida. Porque la actuación, en ese contexto, significaba la certeza de estar vivo, la necesidad de la comedia y del detalle cotidiano. Todo esto ayudaba a sobrevivir a mujeres que tenían los minutos contados. La liberación llegó tarde para la mayoría.

En la segunda mitad del espectáculo, Delbo recibe a Salomón que entra caminando desde el fondo del escenario en línea recta hacia el público. Lleva consigo una valija de cuero marrón llena de acuarelas. Entonces, se ubica de perfil para narrar su historia de vida. Natalia Rey encarna a una vigorosa aunque perpleja Charlotte Salomón. Esta joven judía alemana murió

embarazada de cuatro meses hacia finales de la guerra. Proveniente de una familia plagada de suicidios, incluido el de su madre, cuenta acerca de los ocultamientos familiares – la vana mentira acerca de la muerte de su madre, su búsqueda de una figura sustituta y su primer desengaño amoroso. Pero, por encima de todo, muestra la ironía que supuso “haber sido exterminada en Auschwitz justamente cuando había conseguido quitarse de encima sus demonios suicidas a través de sus cientos de pinturas.”

Esta ficción teatral rescata la vida y la obra de dos mujeres que estuvieron en Auschwitz. Su puesta actual adquiere una particular relevancia, tanto por la celebración del 60 aniversario de la liberación de este

campo de exterminio, como por el lugar donde se monta. El público argentino no es ajeno a esa forma de horror: el modelo nazi, es sabido, fue implementado en los campos de concentración en Argentina durante el último gobierno militar.

Buenos Aires

*Dirección: Irene Rotemberg; Actuación: Natalia Rey y Alejandra Ramos; Dramaturgia: Nora Glickman; Fotografía: Marianela De Pietro; Producción: Teatro en movimiento; Duración: 1 hora 15'. Espectáculo sin intervalo. Auditorio Sociedad Hebrea Argentina: Sarmiento 2233, Capital. (La pieza ya ha sido montada en Israel y en Estados Unidos.)



***Un Quijote urbano* y la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta, Chile**

Pedro Bravo-Elizondo

El 20 de abril de 1962 un grupo de alumnos del Instituto Pedagógico del Centro Universitario Zona Norte de la Universidad de Chile en Antofagasta, crea el grupo “Teatro del Desierto.” El 25 de agosto del mismo año los jóvenes teatristas debutan con *El pastel y la tarta*, farsa anónima del siglo XV y *Pacto de medianoche* de Isidora Aguirre. Es el año en que arriba a la ciudad Pedro de la Barra (1912-1977), uno de los fundadores y director del renombrado Teatro Experimental, luego Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH). De la Barra proyecta la compañía hacia un plano profesional y artístico en que cada nuevo montaje demanda actores estudiosos y responsables. La profesionalización es paulatina en un medio ambiente provinciano que brindará músicos, pintores, diseñadores, actores, directores. Con el paso del tiempo la Universidad se transforma en Universidad de Chile sede Antofagasta. Son los años en que el quehacer universitario santiaguino se abre camino a lo largo del país con sedes en La Serena, Antofagasta, Iquique y Arica en el Norte Grande. En 1981 debido a la fusión de la Universidad Técnica del Estado y la Universidad de Chile en Antofagasta, el grupo mencionado pasó a llamarse Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta.

Lo que eufemísticamente se denomina “cambio brusco de gobierno” en 1973 no logró apagar el entusiasmo de algunos pocos que se quedaron y consolidaron el grupo. Cuarenta y tres años de existencia, un centenar de montajes y colaboración en los Encuentros Internacionales de Teatro Zicosur (Zona de Integración Centro Oeste Suramericano) que comprende a las universidades regionales de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Perú, permite al grupo que dirige Angel Lattus Vodanovic proyectar la Universidad en el territorio nacional y extranjero. En junio de 2005 presentaron de Woody Allen *Dios (The Play)* en Llanquihue, Valdivia, Puerto Montt, Concepción y participaron en el Festival Temporales Teatrales de Puerto Montt (julio 1-31, 2005).

Tuve ocasión de asistir a la última función de *Un Quijote Urbano* de Patricio Jara y Alberto Olgún, basada en la novela cervantina. Jara, además de profesor es dramaturgo y novelista. Afirma en el programa de mano,

Este año es el año en que Cervantes y su caballero andante están de aniversario. Ergo, están de moda. Lleva tiempo entre los libros más

vendidos en el continente. Qué ganas de saber si entre los más leídos. Me cuesta hablar en primera persona cuando escribo. Menos cuando el director de esta obra, no conforme con sus amenazas de recortar el texto que me pidió escribir, me obliga, revólver en la nuca mediante, a que diga algo ahora que es el estreno.

Alberto Olguín, director de la obra, dice:

Nuestro Quijote (Quesada, el contador) es uno de esos quijotes, de los de ahora. De aquellas personas que de alguna u otra manera están al margen de todo el éxito que rodea a nuestro país. De esos que notan que el proyectar algo no sirve de mucho en una nación donde sólo vale proyectarse. Donde lo intangible ha perdido su valor. Para Quesada el recorrido no es por la vieja España, sino que es por alguna de las calles de cualquier ciudad como la actual. Cambió su rocín por una bicicleta y se armó caballero.

Y lo vemos en escena conjuntamente con “Sánchez,” repartidor de correspondencia de una oficina quien lo acompaña con un carrito de supermercado, en el cual arrastra una radio, comida, una espada hechiza y coraza hecha de cubiertas de ruedas de auto. La recompensa prometida por el Quijote urbano no es una ínsula sino la casa propia, el sueño de Sánchez y su esposa.

Con elenco de eleven actores, en múltiples papeles varios de ellos, la obra se desarrolla livianamente con el pretexto de teatro en el teatro, al iniciarse la acción con tres alumnos de nivel secundario que deben leer *El Quijote* y presentar su trabajo a la profesora y clase respectiva. En el trasfondo están Quesada, Sánchez, Sansón Carrasco, la sobrina, Dulcinea, los infaltables molinos en un alarde visual de colores y movimiento, que con la coreografía y la música de *Man of La Mancha* de Arthur Hiller y guión de Dale Wasserman, entretuvo a la concurrencia de estudiantes secundarios invitados para cerrar la temporada y cuyo excelente comportamiento dio la pauta del interés y atención a un play ágil, ameno y coincidente en su mensaje con la intención cervantina en ese ajuste final del canto del caballero de La Triste Figura, “Soñar el sueño imposible. Pelear contra el enemigo indestructible... Tratar, cuando tus brazos demasiado cansados están, de alcanzar la inalcanzable estrella.” Antofagasta, la Universidad y su población, deben sentirse orgullosos de albergar al grupo de Angel Lattus y su compañera Teresa Ramos por la labor quijotesca que han emprendido desde hace más de cuatro décadas.