



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
BACHARELADO EM TEATRO

HENRIQUE LEONEL

**GOETIA:
UMA RELEITURA ANTROPOFÁGICA DE FAUSTO E HAMLET**

SÃO JOÃO DEL-REI
2021

HENRIQUE LEONEL

**GOETIA:
UMA RELEITURA ANTROPOFÁGICA DE FAUSTO E HAMLET**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Teatro (COTEA), Departamento de Letras, Artes e Cultura (DELAC), Universidade Federal de São João del-Rei.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior

SÃO JOÃO DEL-REI
2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao meu querido orientador Alberto Tibaji, honrado pelo trabalho transformador de educação que me desperta possibilidades de inserção, expressão e acesso.

RESUMO

Este artigo descreve os procedimentos utilizados na elaboração e concepção do produto de performance audiovisual intitulado *Goetia - Uma releitura antropofágica de Fausto e Hamlet*, peça de teatro adaptada na situação de pandemia e isolamento social para exibição via internet e inteiramente executada por mim. A dramaturgia foi construída através do trabalho com textos clássicos a partir da investigação da linguagem teatral do grupo brasileiro Teatro Oficina Uzyna Uzona, sobretudo buscando concretizar as propostas de encenação de Antonin Artaud. O projeto é contemplado pela Lei Aldir Blanc de Minas Gerais.

Palavras-chave: Artaud. Antropofagia. Teatro Oficina. Clássico. Subversivo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 A ENCENAÇÃO METAFÍSICA.....	8
3 O PÚBLICO E A CRUELDADE.....	10
4 DIVERSIDADE SEXUAL E PERFORMANCE.....	12
5 CONCLUSÕES APOCALÍPTICAS.....	13
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	15

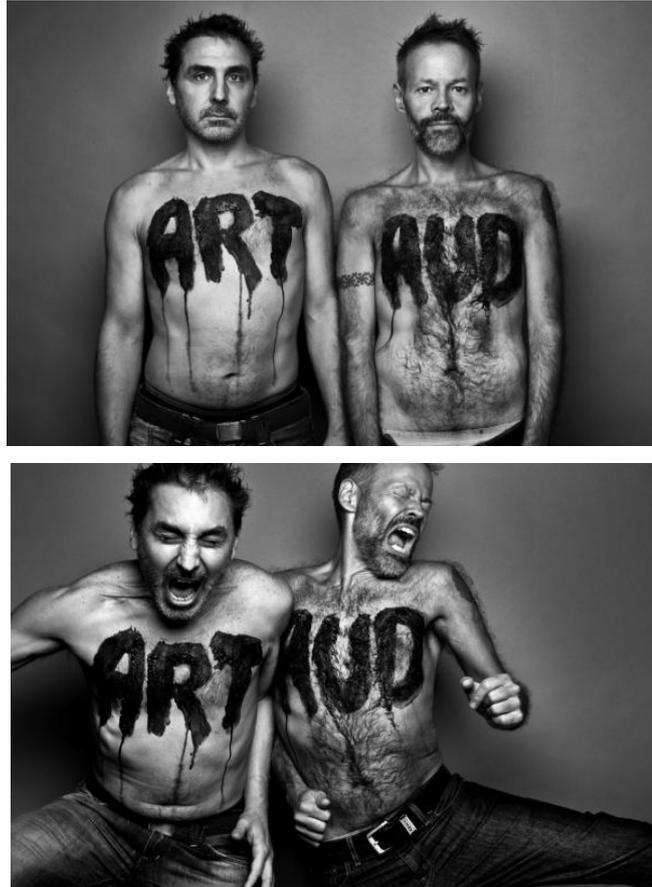
1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho foi desenvolvido e executado durante a pandemia de COVID-19 e sofreu diversas modificações em sua execução devido às medidas de segurança contra a propagação do vírus. De início, foi pensado para ser encenado presencialmente, contando com a participação de atores e atrizes que mobilizei através de um grupo na internet. Porém, o trabalho coletivo à distância se mostrou ineficaz no momento de criação por conta das dificuldades que os membros tiveram em acessar os encontros síncronos e os conteúdos de estudo. Nesse mesmo período, o projeto foi aprovado na Lei Aldir Blanc em Minas Gerais, o que me possibilitou o acesso a equipamentos profissionais de captação audiovisual e acabou por me forçar a produzir dentro dos prazos dessa Lei. Contornei os desafios e executei sozinho as funções de direção, atuação, iluminação, filmagem e edição de áudio e vídeo.

Tais adaptações se deram a partir de um processo extremamente trabalhoso e difícil, resultando também em um produto de performance audiovisual satisfatório que cumpriu vários dos objetivos traçados anteriormente. A princípio, foi pensado como um projeto de direção teatral com objetivo de encenar uma performance de linguagem contemporânea, tendo como referência central a linguagem do grupo brasileiro Teatro Oficina Uzyrna Uzona, dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa, com sede em São Paulo. A partir dessa linguagem, a ideia era fazer uma montagem com dois textos clássicos: *Fausto*, de Goethe, e *Hamlet*, de Shakespeare. Em *Goetia*, segui os caminhos de pesquisa abertos pelo grupo, procurando maneiras de concretizar a linguagem teatral proposta por Antonin Artaud (1991), sobretudo a aproximação das ações teatrais à encenação metafísica. Foram evitados aspectos que, segundo Artaud, contribuem para a padronização e o empobrecimento do teatro, decorrentes de um processo de ocidentalização.

O teatro contemporâneo está em decadência porque perdeu, por um lado, o sentido da seriedade e, por outro, o do riso. Porque rompeu com a seriedade, com a eficácia imediata e pernicioso - em suma, com o Perigo. Porque perdeu, por outro lado, o sentido do humor verdadeiro e do poder de dissociação física e anárquica do riso. Porque rompeu com o espírito de anarquia profunda que está na base de toda poesia. (ARTAUD, 1991, p. 42)

Figuras 1 e 2 - Gabo Ferro y Emilio García Wehbi para Bienal da Performance #BP15



Fonte: <https://twitter.com/BienalBP/status/582153671108128769/photo/1>. Acesso: 10 abr. 2021.

A partir da análise artaudiana, o resgate da potência metafísica do teatro é possível na medida em que tornarmos a encenação cada vez mais independente do texto como fonte central do trabalho. Uma linguagem que satisfaz, antes de tudo, a pluralidade dos sentidos, através dos diversos meios vivos de expressão que são capazes de aproveitar as possibilidades imediatas que a cena nos oferece. Dessa forma, a palavra e o texto teatral servem como meios e não como fins de encenação, estendendo as possibilidades de expressão às áreas de "música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário" (ARTAUD, 1991, p. 38).

Devo dizer que a proposta descrita não me impossibilitou o trabalho com os textos teatrais. Ao contrário, o resultado final contém longos trechos durante quase toda a performance, trazendo as reflexões levantadas em *Fausto* e *Hamlet*, textos ricos em elementos metafísicos que foram usados para endossar a proposta artaudiana.

Oh! não me fales da vã multidão
 Cuja presença o gênio nos desgasta.
 Deixa-me oculta a humana flutuação
 Que, ao seu remoinho, à força nos arrasta.
 Não! leva-me à alma, espiritual mansão,
 Em que só o poeta haure alegria casta
 E a amizade, o amor, com mão celeste,
 Fomentam bens de que a alma se reveste.

(GOETHE, 2004, p. 35)

Foi investigada também a estética proposta pelo Teatro Oficina a partir do “Manifesto Antropófago”, criado por Oswald de Andrade, que deu legitimidade brasileira à encenação e possibilitou a impressão de conteúdo autobiográfico, bem como o diálogo consciente com a cultura europeia presente nos textos clássicos.

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

(ANDRADE, 1972, p. 13)

2 A ENCENAÇÃO METAFÍSICA

Este trabalho teve como objetivo central acessar características potentes de encenação oriundas de culturas ancestrais, que deram origem ao teatro. O termo vem do grego *theatron*, e surgiu sobretudo nos bacanais de celebração ao deus do vinho e das orgias: Dionísio, sendo comum também em outras culturas do mundo o surgimento de algo semelhante em termos de encenação, também ligada a ritos a diferentes deidades. Tais características encontram fundamento no discurso artaudiano, que atribui a um processo de capitalização e ocidentalização do teatro a responsabilidade pelo empobrecimento de alguns aspectos. Ele questiona, sobretudo, a objetividade das ações cênicas e encontra, assim, justificativas de natureza metafísica para o trabalho de encenação.

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é enfim, considerar a linguagem sob a forma do Encantamento. (ARTAUD, 1991, p.47)

Dessa forma, Artaud propõe ao ator, e aos demais elementos da poética cênica, um trabalho semelhante ao de um Xamã, condutor e indutor de estados energéticos vivos, ora desconhecidos, ora imediatos. Interessa ressaltar que a proposta de embasamento metafísico em nada deve se confundir com dogmas religiosos e demais misticismos institucionalizados. Artaud acusa tal associação como um empobrecimento do que se conhece enquanto natureza inconsciente, imaterial e metafísica.

Meu trabalho ao captar as imagens de *Goetia* foi guiado por esses princípios, na medida em que desenvolvi metodologias que possibilitaram a captação e reprodução de estímulos imediatos e desconhecidos. Na performance diante das câmeras, acessei ritmos, entonações e ações corporais desconhecidas que surgiam no momento em que estava presente também o texto decorado. Respeitei os momentos em que gravei como encontros únicos, preparando-me com exercícios que me impulsionavam a entrar no estado de performance e a me acostumar com o risco cênico, procurando evitar me prender a padrões de comunicação verbal e estética, mesmo que em alguns momentos brincando com a linguagem das redes sociais e com estereótipos.

Em partes específicas da cena "Noite", de *Fausto*, me permiti usar ritmos desconhecidos para dizer as palavras, que surgiram no momento imediato de gravação. Esses ritmos deram musicalidade ao texto decorado, gerando o acesso a alterações do sentido daquilo que estava sendo dito, me possibilitando empregar na performance sensações internas e vida à cena. Na edição dos vídeos, pude também reproduzir uma linguagem poética, associando o mais livremente possível as imagens captadas nas gravações, procurando não me prender aos padrões de objetividade da linguagem cinematográfica.

Figura 2 - Goetia - Uma releitura antropofágica de Fausto e Hamlet



Fonte: Henrique Leonel

3 O PÚBLICO E A CRUELDADE

Os exercícios de encenação começaram a partir do acolhimento do meu corpo, bem como dos estímulos que esse corpo trouxe para dentro das ações teatrais. Minhas perspectivas, impulsos e registros emocionais são materiais primordiais nessa pesquisa. Dessa maneira, preoquei-me que meu trabalho tivesse igual efeito aos que vieram aos encontros, nas apresentações e nos *posts* que fiz nas redes sociais, sendo estimulada a participação espontânea, procurando dissolver, o quanto for possível, o distanciamento estrutural entre artista e plateia.

Espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem ser por sua vez também espectadores. Todas estas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo. E considerando que quem faz teatro, em geral, são pessoas direta ou indiretamente ligadas às classes dominantes, é lógico que essas imagens acabadas sejam as imagens da classe dominante. O espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens. (BOAL, 1991, p. 180)

Os primeiros estímulos para construção da dramaturgia vieram sob grande influência do pensamento descrito na Poética do Oprimido, de Augusto Boal, de modo que pude analisar as condições sociais e estruturais às quais meu corpo está imposto. Busquei, assim, gerar reflexões que propõem questionamentos a estruturas hierárquicas, encontrando correspondências entre os protagonistas dos textos que trabalhei e minha autobiografia, através de uma releitura antropófaga.

Foram feitas três apresentações de estreia via plataforma de *streaming* na internet, nas quais tive a honra de receber um público diverso composto por pessoas questionadoras que, ao final de cada sessão, puderam expor sentidos, opiniões e livres leituras do trabalho. Esses retornos vieram a concretizar a eficácia dos meus objetivos, uma vez que foram percebidas as características performáticas que geram a sensação de encontro com estímulos imediatos, com consequência de que o público também se sentiu inserido no contexto da performance.

Um dos comentários foi de que houve a sensação de estar sendo "usado" pelo texto e pelas ações dramáticas para comparações e denúncias estruturais da sociedade. Tal efeito foi possibilitado pela própria dramaturgia dos textos escolhidos e também por ações performáticas, como as de olhar para as câmeras e endereçar as palavras, deixando transparecer que aquele era um espaço de performance filmada, com o intuito de ser assistido. Durante todo o processo de construção da estética audiovisual, estava presente a energia do público e a preocupação de incitar a participação e a presença de quem assiste. Assim, é possível ao teatro filmado gerar as sensações de encontro e possibilitar reações ativas dos participantes mesmo no contexto de exibição em *streaming* e redes sociais na internet?

Mas o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremitir. O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas. (ARTAUD, 1991, p. 7)

A linguagem proposta por Artaud trata a relação com o público a partir da lógica da crueldade. Está presente, nas ações cênicas, a intenção de contaminar quem assiste subjetivamente, invadindo os sentidos com as sensações geradas nas ações em risco cênico, produzindo signos vivos e proporcionando leituras inconscientes e imediatas desses signos.

A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela. Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. Quando cria, o deus oculto obedece à necessidade cruel da criação que

lhe é imposta a ele mesmo, e não pode deixar de criar, portanto não pode deixar de admitir no centro do turbilhão voluntário do bem um núcleo de mal cada vez mais reduzido, cada vez mais corroído. E o teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade. Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada. (ARTAUD, 1991, p. 119)

Figura 3 - *Goetia* - Uma releitura antropofágica de Fausto e Hamlet



Fonte: Henrique Leonel

4 DIVERSIDADE SEXUAL E PERFORMANCE

As cenas finais de *Goetia* concentram resultados da minha pesquisa em Diversidade Sexual e Performance que tiveram origem em atividades de iniciação científica e de extensão no curso de Teatro da UFSJ, nas quais fui orientado e dirigido por Alberto Tibaji. Ao me deparar com a necessidade de realizar toda a performance, descobri também que teria de passar por diversos personagens de ambos os gêneros, masculino e feminino. Nesse sentido, minha atenção direcionou-se ao corpo que daria vida a essas ações.

O projeto inicial também previa a necessidade de estudar o trabalho com a nudez em cena, suas implicações sociais, tabus e possíveis significados. A partir de exercícios de meditação e de dança, pude estimular a presença e a percepção da nudez como um elemento que difere das expressões de sexualidade, implicando também em ações específicas para designar comportamentos ligados ao sexo. Tais ações são fortemente determinadas pelos padrões de gênero impostos por uma ordem social de heterossexualidade compulsória. Procurei não me limitar a esses padrões e ir além, buscando maneiras de extrapolar as noções de gênero comumente conhecidas, orientando-me pelos conceitos de identidade *queer*, sobretudo pelas questões levantadas em *Problemas de gênero* (1990), de Judith Butler.

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 1990, p. 24)

Felizmente, essas noções de subversão do gênero se associaram de uma maneira muito positiva às linguagens artaudiana e antropófaga, de caráter também subversivo. Exemplos concretos dessa funcionalidade é a presença de muitos corpos LGBTQIA+ nos espetáculos do Teatro Oficina e a presença de personagens *queer* na obra de Oswald de Andrade.

Figura 4 - *Goetia* - Uma releitura antropofágica de Fausto e Hamlet



Fonte: Henrique Leonel.

5 CONCLUSÕES APOCALÍPTICAS

As referências que constroem este trabalho possuem natureza subversiva em relação a linguagens normativas e me possibilitaram acessar um produto estético de caráter performático, abrindo novos significados para as ações cênicas na minha pesquisa como ator, diretor e produtor audiovisual. O caráter subversivo das ações que desempenhei ao longo da filmagem de *Goetia* tem como objetivo defender o acesso à vida em meio ao pesadelo instaurado pelos impactos da pandemia de COVID-19 no Brasil.

A crise sanitária de acesso à saúde no país segue somando os piores índices de mortos por dia no mundo. Não ignorei tal situação, nem poderia. São questões que foram trabalhadas dentro e fora de cena. De quais funções deve se ocupar a arte em tempos tão sombrios de crise política e social? “Antes de mais nada, importa admitir que, como a peste, o jogo teatral seja um delírio e que seja comunicativo” (ARTAUD, 1991, p. 23).

Constituem como parte das ações deste trabalho a exibição, inscrição e divulgação do material criado em redes sociais, festivais, apresentações via *streaming*, *posts*, vídeos, clipes

etc. Estratégias de alcance e comunicação que podem gerar, no encontro, o contágio dos questionamentos levantados pelas referências usadas no projeto, promovendo a proliferação da linguagem subversiva quanto aos padrões normativos de concepção de cena, de gênero e de ordem social. “Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abcesso, tanto moral quanto social, é vazado; e assim como a peste, o teatro existe para vazar abcessos coletivamente” (ARTAUD, 1991, p. 28). Em meio à situação de pandemia, me sinto cada vez mais engajado em desmentir a funcionalidade das estruturas tradicionais de poder e denunciar seus mecanismos de massificação e controle social, como *Fausto* e *Hamlet*, espíritos enlouquecidos em heroicas jornadas de transformação dos costumes de suas épocas.

O que destaco, nesses textos clássicos, é a extrema atenção em desmistificar dogmas cristãos e atacar estruturas sociais que alimentam o poder patriarcal das instituições religiosas. “Já ouvi falar também, e muito, de como você se pinta. Deus te deu uma cara e você faz outra. E você ondula, você meneia, você cicia, põe apelidos nas criaturas de Deus, e procura fazer passar por inocência a sua volúpia.” (SHAKESPEARE, 2009, p.69). Proponho caminhos de experimentação e de direção para se alcançar concepções subversivas de teatro, com a intenção de dar vazão também à subversão dos costumes em tempos de crise.

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levados os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixaza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. (ARTAUD, 1991, p. 29)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1991.

BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido*. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1991.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da Identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia (primeira parte)*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia (segunda parte)*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2009.