

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

O OCEANO CÊNICO DE ZOÉ DEGANI:

POR UMA CENOGRAFIA PLURAL



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
NÍVEL: MESTRADO

O OCEANO CÊNICO DE ZOÉ DEGANI:

POR UMA CENOGRAFIA PLURAL

Mestranda: Lindsay Gianoukas (Lindsay Tarouco Gianuca)

Orientadora: Prof. Dra. Silvia Balestreri Nunes

LINHA DE PESQUISA: LINGUAGEM, RECEPÇÃO E CONHECIMENTO EM ARTES CÊNICAS.

PORTO ALEGRE
RIO GRANDE DO SUL – BRASIL
2013

CIP - Catalogação na Publicação

Gianoukas, Lindsay (Lindsay Tarouco Gianuca)
O Oceano Cênico de Zoé Degani: por uma cenografia plural / Lindsay (Lindsay Tarouco Gianuca) Gianoukas. -- 2013.
227 f.

Orientadora: Silvia Balestreri Nunes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Espaço Cênico. 2. Cenografia . 3. Zoé Degani . 4. Criação. 5. Signo. I. Balestreri Nunes, Silvia, orient. II. Título.

LINDSAY GIANOUKAS
(Lindsay Gianuca)

O OCEANO CÊNICO DE ZOÉ DEGANI:

POR UMA CENOGRAFIA PLURAL

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em Porto Alegre, 28 de maio de 2013.

Prof. Dra. Lídia Kosovski (PPGAC – UNIRIO)

Prof. Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan (PPGEDU – UFRGS)

Prof. Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva (PPGAC – UFRGS)

PORTO ALEGRE – BRASIL

Dedico este texto aos desbravadores da arte e da vida, aos corajosos e instigados. Àqueles a quem o mundo sempre será um fascínio, aos aprendizes, aos marujos e aos artistas da cena, em especial, à artista título deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A pesquisa que se imiscui à vida do investigador naturalmente contou com apoios, alianças. Este texto existe como é apresentado também em função dos encontros, dos suportes decisivos para que a pesquisa avançasse ao alcance do que se propôs. Entre todos os que colaboraram de alguma forma para esta pesquisa, a quem expressei meu terno agradecimento, sou grata especialmente:

- À artista Zoé Degani pela generosidade e doação com que acolheu as necessidades desta pesquisa, dispondo seu tempo, seus documentos e sua obra (vida) para a investigação necessariamente invasiva de seu universo criativo. Minha eterna gratidão pelo exemplo, amor, confiança, doação e genialidade que lhe conferem o semblante de uma Artista.
- À Prof. Dra. Silvia Balestreri que acolheu e incentivou este trabalho em orientações generosas e desafiadoras. Agradeço a paciência e a confiança, nossas reuniões de orientação tornaram-se grandes lições sobre a vida e o mundo, a ciência, a filosofia, a arte e o ser humano. Pelo sorriso largo, por atizar minhas vontades e por compartilhar teu exemplo, o meu afetuoso muito obrigada.
- À minha família que sempre incentivou à expansão do conhecimento ao meu redor. Especialmente ao meu pai pelo apoio financeiro que instrumentalizou esta pesquisa e colaborou na sua divulgação em eventos acadêmicos.
- Aos professores Marta Isaacsson, Clóvis Massa, Mirna Spritzer, Vera Bertoni, Mônica Dantas e João Pedro Gil pelo conhecimento compartilhado, pela paciência com que abrigaram esta alma inquieta por explicações, pela injeção de ânimo, cada um ao seu modo, durante o trajeto desta pesquisa. Também à professora Paola Zordan pelo estímulo e entusiasmo com que conduz suas aulas, sendo um exemplo de vigor acadêmico e sensibilidade.
- Aos membros integrantes da banca pelo olhar atento e considerações valiosas na ocasião da qualificação que redefiniram os rumos da pesquisa: professoras Lidia Kosovski, Paola Zordan e Marta Isaacsson. Também pela receptividade e sensibilidade a este trabalho quando da sua avaliação final, provando que todo esforço valeu a pena.
- À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento à pesquisa fundamental para garantir sua existência e progresso.
- À família da artista pela acolhida sincera e aos amigos que colaboraram na ocasião da defesa para concretizar a exposição de objetos cênicos, bem como à Galeria La Photo.
- Aos meus colegas de mestrado, parceiros de angústias e aprendizagens.
- Aos artistas e pares criativos que cederam suas palavras para o enriquecimento desta pesquisa: Júlio Saraiva, Carlota Albuquerque, Diego Mac, Ramiro Silveira e também ao Jorge Portanova.
- Por fim, a todos aqueles que acreditam: aos que escreveram, que dançaram, filosofaram, a todos os que embasaram e propulsionaram este desafio subsidiando seus paradoxos e tornando possível este olhar sobre a arte.

GIANOUKAS, Lindsay. (Lindsay Gianuca) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2013. **O Oceano Cênico de Zoé Degani: Por uma Cenografia Plural**. Orientadora: Prof. Dra. Silvia Balestreri Nunes

RESUMO

A presente pesquisa investiga o espaço cênico, este espaço-tempo que é condição do acontecimento teatral. Delimitada a partir da análise da obra para o espaço cênico da artista-plástica e cenógrafa Zoé Degani, entre os anos de 1993 e 2012, propõe-se uma navegação conceitual sobre esta prática cenográfica. Em busca do conceito implícito marcado pela plasticidade de cada objeto/quadro destacado, investiga-se como o trabalho da artista intervém na cena teatral: compondo com os demais elementos cênicos a cada nova montagem, a partir da dramaturgia ou para supri-la do que não pode dizer; na dança: sendo outra linguagem inserida na efemeridade do feito cênico, ou ampliando as possibilidades de leitura e vivência das encenações. Para tal, o estudo apoia-se sobre as considerações de Tadeusz Kantor, Antonin Artaud e Gilles Deleuze, além de outras contribuições sobre o espaço das artes cênicas, a semiologia teatral, a qualidade autoral e os processos de criação em arte; contempla ainda depoimentos da artista pesquisada bem como de alguns de seus pares. Observa-se de que forma a qualidade plástica pode incidir em determinadas cenas, procurando entender como a manipulação do espaço cênico e dos signos visuais que o habitam pode alterar o destino de uma obra. As relações significantes e sensíveis estão ressaltadas, o foco volta-se para a cenografia das encenações a partir de uma prática que acopla vida e obra, de cenários que pluralizam as possibilidades do exercício cênico.

PALAVRAS-CHAVE

Espaço Cênico. Zoé Degani. Criação. Cenografia. Signo

GIANOUKAS, Lindsay. (Lindsay Gianuca) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2013. **The Scenic Ocean of Zoé Degani: for a plural set design.** Orientadora: Prof. Dra. Silvia Balestreri Nunes

ABSTRACT

This research aims to investigate the scenic area, this space-time which is the condition of the theatrical event. Delimited since Zoe Degani's practice to the scenic space, who is a fine artist and set designer, the analyses focus on the year 1993 until 2012, proposing a conceptual navigation through this scenographic work. In search of the underlying concept marked by the plasticity of each object/frame highlighted, the investigation wants to show how the artist's work intervenes in the theater scene: composing with other elements each new assembly, from the play-writing or to fill it of what it can't say; in dance: being another language immersed in the ephemeral scene, or expanding the possibilities of reading and living the stage. To this end, this study is supported by considerations of Tadeusz Kantor, Antonin Artaud and Gilles Deleuze, besides other contributions about space in performing arts, theatrical semiology, quality authorial and creation processes in art; it still brings testimonials from the artist in researching as well as some of her peers. We observe how the plastic quality may incise in certain scenes, trying to understand how the manipulation of scenic space and visual signs that inhabit it can change the destiny of a work. The significant and sensitive relations are emphasized, the focus turns to the scenography of the plays since a practice that couples life and work, a scenic exercises pluralized by set designs.

KEY-WORDS

Scenic Space. Zoé Degani. Creation. Set Design. Sign

SUMÁRIO

□	1. A PRAIA	
	1.1 CHEGAR À PRAIA	12
	(Introdução)	
	1.2 PISAR NA AREIA	19
	(Contextualização e Legitimação do Objeto de Análise)	
	1.3 INALAR A BRISA DO MAR	32
	(Delimitações Metodológicas)	
	1.4 VERIFICAR A TEMPERATURA DA ÁGUA	39
	(Ambiente Criativo e Práticas Próximas à Realização Cênica de Zoé Degani)	
	1.5 RESISTIR À FORÇA DAS ONDAS	47
	(Apresentação da Obra– Exercício, Possibilidades e Alianças)	
	1.6 MERGULHO	52
	(Relações Cênicas: Palavra-Imagem; Movimento-Forma; Signo-Sensação)	
□	2. O NAVIO	
	2.1 COMANDANTE	76
	(A Caligrafia de Traços, Tempo e Espaço de Zoé Degani)	
	2.2 PROA	93
	(A Cenografia que se Instala)	
	2.3 TRIPULAÇÃO	105
	(Obra Compartilhada – Co-criadores Pontuais e Espectadores Diluídos)	
	2.4 CONVÉS	119
	(Espaço Cênico: Templo da Cenografia)	
	2.5 CABINE	132
	(Criação Solitária e Acontecimento Coletivo)	
	2.6 CAIS DO PORTO	146
	(Cena: Operação de Tempo e Espaço)	
	2.7 DESEMBARQUE	158
	(A Dança dos Objetos e a Expressividade das Coisas)	
□	3. CASTELOS DE AREIA	
	3.1 A ONDA APAGA E O VENTO COBRE	172
	(Efemeridade: Condição para Deparar o Inevitável)	
	3.2 MENSAGEM NA GARRAFA	179
	(Cena: Narrativa e Presença Pictórica)	
	3.3 ESCULTURAS DE AREIA	187
	(A Fisicalidade dos Objetos da Cena)	
	3.4 MARÉ ALTA	197
	(Conclusão: Por uma Cenografia Plural)	
□	REFERÊNCIAS / OBRAS CONSULTADAS	208
□	ÍNDICE DE IMAGENS	214
□	ANEXOS	222
□	ÍNDICE DE OBRAS	226

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho apresenta dados sobre a cenografia para as artes cênicas e seu processo de criação a partir da análise da obra da artista Zoé Degani. O texto, produto da pesquisa, se desenvolve em três capítulos: A Praia, O Navio e Castelos de Areia. Esta divisão responde à estrutura do documento a fim de agrupar os conteúdos, as análises e distribuir a redação de forma a permanecer no espaço poético de onde proveio seu conteúdo: a obra de arte. Os espetáculos citados aparecem de forma diluída, sua aparição no texto serve às análises empreendidas, surgindo em distintos capítulos e amparando os temas abordados.

O objetivo modesto de contribuir para a área da cenografia cênica se confunde com a pretensiosa ambição de dar nome ao inominável, descrever o indescritível e apreender o inapreensível. Neste campo em que as palavras não dão conta de traduzir os meandros das obras, conforme já notava Antonin Artaud a respeito de suas ideias para o teatro, a natureza deste trabalho necessariamente atrelado à língua esforça-se em alcançar mesmo que minimamente este campo evasivo que corresponde aos processos de criação em arte, neste caso a criação para o espaço nas artes cênicas. Assim, apresenta-se parte desta pesquisa que se provou inacabada já que cada investida analítica descobria camadas ainda não esgotadas e possivelmente material para a expansão da investigação aqui iniciada. Apesar do desdobramento das questões, a pesquisa aponta conclusões parciais, pertencentes e pertinentes às considerações sobre o espaço cênico. A observação de uma prática pontual revelou-se plural e polimórfica e, num ajuste constante de lentes, a derivação do próprio objeto em vários outros tornou possível apontar a proliferação como dado pulsante no cerne da cenografia observada.

O caráter deste documento prevê a verticalização de conceitos para a construção de um pensamento, aprofundando o conhecimento teórico na área e nos temas propostos. Entretanto, a horizontalidade deve ser tomada não só como perspectiva perpendicular, mas necessária a este campo em expansão. Assim, o texto que se apresenta está situado em conjunções destas duas perspectivas: de um lado a praia plana e infinita cujo olhar perde-se no horizonte (quando o mar e o céu se unem e se confundem) e, de outro lado, a verticalização vertiginosa própria de uma investigação científica que requer precipitemo-nos à profundidade das descobertas da análise.

□ 1. A PRAIA



Praia do Cassino, Rio Grande, RS.

1.1 CHEGAR À PRAIA (Introdução)

Primeiramente quero esclarecer o motivo pelo qual o trajeto deste discurso faz menção à praia e ao porto: já no decorrer da pesquisa tive a oportunidade de estar à beira mar, munida dos livros e documentos processuais para análise. A praia em que estive foi o lugar onde passei minha infância e também terra natal da artista cuja obra tenho por objeto de estudo. Ao levantar os olhos dos livros e perceber o que acontecia ao meu entorno, a constante movimentação marítima, as areias levadas pelo vento, as aves migratórias sobrevoando, entendi que a efemeridade era viva na praia. Não uma metáfora, mas a própria experiência da efemeridade em si, da constante transformação, a praia talvez seja o lugar em que o efêmero mais se faz notar. Foi então que pude relacionar o que tinha em mãos com o que tinha à minha volta e compreender, talvez, onde tenha brotado a predileção da artista pelo efêmero, pelo transitório e pelo que é mutante (o que conduziu sua própria obra para o espaço cênico, assim como a praia e o corpo: palco da efemeridade). Assim, a analogia dos títulos desta dissertação não diz respeito diretamente ao universo teatral, mas ele está lá, compartilhando a mesma imprevisibilidade da maré, o mesmo atirar-se ao desconhecido de um navio que se lança ao mar, a mesma condição une as artes cênicas e o ambiente praiano: a inconstância, a brevidade e o acaso. Praia e palco aproximam-se pela instância do agora.

Esta pesquisa plantou-se no dia em que este corpo treinado para o virtuosismo atlético da dança, estes olhos acostumados a deter-se nos corpos do teatro, sentou-se num bar para assistir a uma pré-estréia e foi violentado por um aspecto jamais antes notado: a relevância do espaço da cena. Explico: o julgamento que eu aferia a um espetáculo era até então definido como bom ou mau, a contento do gosto ou não, baseado no desempenho dos atores e bailarinos. Na época, este era meu objeto de análise, tendo em vista minha formação e prática artística na dança e posteriormente no teatro, fundada em raízes da expressividade do corpo, do gesto, na qualidade de movimento, etc. Nesta ocasião, tratava-se de um monólogo, e o desempenho da atriz era insatisfatório, a meu ver, entretanto algo havia definitivamente me atravessado. O aspecto daquele bar, onde eu eventualmente também estava em cartaz, havia sido completamente modificado. Apesar de uma performance não convincente, fraca e mal executada, o espetáculo

trazia um ambiente dilacerante, eu amara o trabalho, aquela luz, figurino, cenário e trilha sonora¹ me mostraram algo de inédito, que eu até então, se não desconhecia por completo, ignorava largamente. Havia participado de um acontecimento cênico de forma extremamente sensível, fora transportada para o universo de Nelson Rodrigues (autor da peça em questão) e a atriz sequer participara disto (ao menos para mim - em conversa com o diretor do trabalho para a presente pesquisa descubro que, talvez, o desempenho da atriz tenha participado deste atravessamento inédito, à parte do mérito da atuação, esta passagem interessa pela força visual e composição “periférica” da cena que se fez possível notar). Pela primeira vez eu percebera o espetáculo na sua totalidade. Meu olho sofrera a violência da aprendizagem (DELEUZE, 2003) a partir de uma experiência como espectadora, mas que remeteu a um redimensionamento do entendimento da cena como bailarina, atriz, como investigadora da cena. O olho anteriormente voltado para o corpo abandonou o umbigo para querer vislumbrar o espaço em que dançava, as coisas que o cercavam. Percebi que não só o corpo opera na cena, que ela está impregnada por todo e qualquer elemento que a pertença, seja ele fruto do acaso ou criado para habitá-la. A partir desta experiência, o teatro e a dança que antes, para mim, moravam no corpo, passaram a residir na completude do espaço cênico.

Dez anos depois do evento narrado, me arrisco à investigação teórica acerca do referido espaço. A motivação para empreender tal tarefa ganhou força quando do encontro com o trabalho para a cena desenvolvido pela artista plástica e cenógrafa Zoé Degani, com quem tive oportunidade de conviver e trabalhar nos últimos oito anos². Testemunhar o processo criativo da artista em inúmeros trabalhos de dança e teatro, onde ergueu cenários, concebeu objetos, criou figurinos e ambientou espaços para a cena, revelou-se uma prática para além da mera observação, fomentou o desejo de compreender de que forma nasce, se desenvolve e cria vida a aura espacial que abriga um espetáculo. A idéia de Zoé, compartilhada por muitos artistas criadores da estética do espetáculo, como cenógrafos³, figurinistas⁴, iluminadores⁵, é de que seu trabalho está a serviço

1 O Bastidores Bar funcionava em um sobrado onde, no piso superior, havia um mini-teatro. Direção: Júlio Saraiva. Cenário e Figurinos: Zoé Degani. Iluminação: Miguel Tamarajó. Trilha Sonora: Gutto Basso.

2 A obra plástica de Zoé Degani foi objeto de estudo da autora no desenvolvimento da pesquisa de graduação, cuja monografia intitulou-se “Apenas para os Olhos que Puderem Ver – Uma abordagem da arte como reflexão social”, realizada junto a FAMECOS-PUCRS e defendida no ano de 2005, com obtenção do grau máximo.

3 O músico, escritor e artista visual alemão Heiner Goebbels define a cenografia como “polifonia, em que não há uma ordem hierárquica que separe os elementos do teatro.” *Polyphony – not a hierarchical order – of separated theatre elements*. (apud HOWARD, 2009, p.16, tradução nossa).

4 Percebe-se esta preocupação na dissertação “Figurino: um objeto sensível na produção de personagem”, de Rosângela Cortinhas, 2010.

do espetáculo, em prol da cena. A criação cênica, como toda gestação, marca cicatrizes que se formam em cada artista, em todos os âmbitos da encenação, e se unem numa parição coletiva, produzindo o espetáculo. O cenógrafo José Carlos Serroni conta, em entrevista, que o processo de criação da cenografia para *O Poeta* e as *Andorinhas* se deu na forma em que acredita para o teatro: parceria. “Foi um trabalho muito coeso entre texto, direção, produção, interpretação, música, som e figurino. Quanto mais as partes de um espetáculo se somam, mais rico é o resultado”.⁶ O sentido de cada obra, somado a uma obra em comum a que todas as criações servem e que só faz sentido pelo encontro com o público, para o instante em que acontece o evento cênico, parece existir por ele e, ainda assim, apesar dele. O paradoxo está no corpo do ator, do bailarino (GIL, 2004), e aqui está também no espaço onde ele dança, atua e, inevitavelmente, nos meandros da pesquisa. Assim, precisaremos ter a perspectiva constante de que uma obra, mesmo quando examinada isoladamente, está sempre em relação, inserida num contexto textual, atoral, temporal, político, social, etc., que a tonifica e ressignifica, num paradoxo constante entre criação singular e obra coletiva que só se cumpre pelo encontro, na existência necessária dos demais.

Uma perspectiva cênico-visual sobre as produções observadas implicará entender cada detalhe que habita as cenas, no instante em que acontecem, como produtor de sentido, conforme já atestado por Roland Barthes e Patrice Pavis, entre outros semiólogos. Considera-se, portanto, que os artistas reunidos para a criação de um espetáculo exercem uma função primeiramente autoral sobre os elementos da cena e, em seguida operativa. O diálogo entre todas as linguagens que constituem o espetáculo parece ser o objetivo de sua existência. A pesquisa de Nelson José Urssi sobre a linguagem cenográfica também menciona este paradoxo:

Não podemos considerar a ação de uma única mensagem no espetáculo, é necessário que o espectador, seu repertório cultural e simbólico, descubra o conjunto de intenções e sistemas significantes, sua própria reflexão sobre a produção de sentido do texto e do espetáculo teatral. A relação entre o ato da entrega e o ato do encontro pode acontecer de diferentes formas e modalidades, e definido como simultaneamente distinto e inseparável. (URSSI, 2006, p. 79-80).

5 Em conversa presencial com a autora no ano de 2010 o iluminador cênico de larga experiência João Acir confirmou que seu trabalho está sempre a serviço da cena. Sobre a relação de luz e performance como processo criativo ver TERRA, Mariana. Aspectos performativos do iluminador na cena contemporânea. ABRACE: Anais da VI Reunião Científica, 2011.

6 Entrevista *O Poeta* e as *Andorinhas*, disponível em: < <http://culturaeducacao.fde.sp.gov.br>>. Acessado em 03.07.2012

Ainda a respeito desta perspectiva dual necessária para reflexão sobre o objeto que tratamos, Marco de Marinis, nos estudos sobre a semiologia teatral, aponta uma “*bidimensionalidade* característica e constitutiva do teatro, que nunca é somente ficção, representação, remissão a outra coisa, mas também e sempre performance material, acontecimento real, apresentação autorreflexiva” (DE MARINIS, 1997, p.20) e situa, na impossibilidade de captar esta *bidimensionalidade*, a dificuldade dos praguenses em teorizar uma semiologia do teatro, seguida de um retrocesso na área, até o que chama “renascer da semiótica teatral” entre o final da década de 60 e o início dos anos 70. A respeito de uma semiologia do texto e outra da representação, Patrice Pavis defende que ambas devem guardar sua autonomia já que “respondem a sistemas semiológicos diferentes e que a encenação não significa a redução ou transformação de um em outro, mas pelo contrário, o seu confronto” (PAVIS, 2008, p.23).

Assim, pelas dificuldades de apreender a completude do acontecimento cênico e também pela pluralidade teórica e empírica que configuram uma semiologia específica da área, visto sua natureza, acredita-se que se faz necessário recortar a cena, decupá-la, subtraí-la à sua molécula mais elementar. Quis-se vê-la no microscópio (DELEUZE e GUATTARI, 1997), isolando elementos para compreendê-los mais profundamente. Ao debruçar-se sobre a obra cênica de uma única artista, observando sua prática, seus motivos e métodos, a questão periférica da pesquisa que ocupou o foco central responde a uma pluralidade manifesta na singularidade observada: a vida-obra de Zoé Degani. O recorte da cena que se analisa é, portanto, espaço-tempo que se congelará para vislumbrar suas entranhas, a micrometria de sua criação singular que compõe o todo, que, para além do “espaço háptico⁷” (DELEUZE, 2007), é o espaço cênico e seus poros.

“O teatro é espaço. Espaço profano. Espaço consagrado. Espaço saído das contrariedades da vida... Espaço onde os humanos se dividem, onde certas pessoas se mostram umas às outras... alguns agem em um certo lugar que é para os outros o lugar do olhar e da escuta.” (UBERSFELD, 1996).

Esta relevância atribuída ao espaço da cena é primordial para a presente pesquisa. É neste espaço, nos signos que o habitam, a partir da análise de imagens da cena, que se vai revisitar o ambiente que a abrigava, do processo que o concebeu à sua existência factual. Em cada cena recortada de seu contexto original com tempo, espaço e signos próprios, procura-se entender a

⁷ Assim como o ótico está para a visão ou o acústico para a audição, o háptico está para o tátil. O filósofo Gilles Deleuze amplia este conceito ao discorrer sobre a pintura: “Se considerarmos o quadro em seu processo, haverá antes injeção contínua do diagrama manual no conjunto visual “gota a gota”, “coagulação”, “evolução”, como se passássemos gradualmente da mão ao olho háptico, do diagrama à visão háptica.” (DELEUZE, 2007, p.160).

criação proposta por Zoé Degani, em relação aos demais elementos, corpos, vozes, trilhas, texto. Entretanto, para além do signo lingüístico, imagético, do signo “objetivista”, de interpretação e reconhecimento, esta pesquisa apreende os signos segundo a concepção de Gilles Deleuze (2003), para quem eles são sensações que pedem decifração, são forças que impelem ao pensamento, e assim, à aprendizagem. No estudo das cenas, vai-se do signo semiótico ao signo-força, pensando quando e como cada um deles se instala ou se sobrepõem.

Pensar o espaço cênico e a criação para ele implica entendê-lo para além da cenografia, no que possui de potencialidade para a exploração cenográfica, para que nele habitem os corpos, personagens e objetos não emoldurados por uma estrutura, mas compreendidos como pertencentes àquele lugar: o espaço da cena. Patrice Pavis (2010, p. 84-102) aproxima a cenografia da encenação e, ao fazê-lo, pensa no espaço teatral. Da mesma forma quer-se aqui pensar o espaço, para que nele se encontre a cenografia que ali residirá a partir das criações propostas por Degani, descartando assim a visão oposta que seria restritiva e se mostra pouco coerente com as práticas espetaculares contemporâneas, nas quais a cenografia não emoldura a ação, participa do espetáculo e cujo espaço cênico, percebido amplamente, permite a *performers*, público e demais criadores das artes do espetáculo uma maior liberdade não só empírica como poética.

O espaço cênico não é determinado pela arquitetura, ao contrário, o espaço do espetáculo é imaginário e produto de uma cumplicidade com o espectador, e o da arquitetura é físico e mantém com seu público uma relação programática. (SOUZA, 2003, p.29)

É pela capacidade de multiplicação de realidades que possui o espaço da cena, pela cumplicidade necessária para que se vislumbre o que não é palco, mas outra coisa, devir de outro espaço, que se quer desprender do conceito arquitetural sobre o qual se ergue a cenografia para assentar sobre o conceito de espaço, mais adequado à análise pretendida:

As pessoas vão para o teatro querendo enxergar o palco, por isso não conseguem ver que é outro espaço que está à sua frente. O que vocês viram que era neve sobre o palco, eu vi espumas das ondas. Porque para mim não havia a linha do palco, o espaço do teatro era o mar inteiro. Então, eu vi espumas que se formam quando a baleia ostenta o rabo sobre a água, ou quando bate com ele na superfície retornando ao fundo. Aquilo, para o meu olho, era a linha do

*mar. Eu enxerguei isso, cada um enxerga e sente de uma maneira.*⁸ Neste sentido, Zoé Degani distingue uma visão dicotômica do espaço teatral, aquela que percebe palco-plateia, ação-contemplação, ficção-realidade, daquela desenvolvida sob o prisma da unidade, da coexistência. Mesmo como espectadora, não percebe o palco como *lá*, senão como *aqui*. Ao estar diante de uma cena, a artista que assina a obra aqui observada, traz consigo um grau de intimidade com o(s) espaço(s) que lhe impede de ter a visão ordinária que separa os elementos de uma encenação. Ao contrário, seu depoimento demonstra que ao ingressar numa sala de espetáculos a própria sala está implicada da noção de devir que, apesar de sua concretude separativa (palco-plateia), possui uma unidade que diz respeito às criações que se expandem, que não se restringem aos limites do palco, mas que integram o espectador àquele espaço, seja ele devir-mar, como no exemplo narrado, devir-reino, devir-casa, devir-floresta, devir-espacos concebidos pela cenografia, pluralizados pelas linguagens.

É para este espaço, portanto, que se direcionou o foco. Roubine (1982, p.73-104) já falava na explosão do espaço cênico e se, assim como uma mente que se expande não retorna ao seu tamanho original⁹, como se poderia restringir um espaço já amplificado meramente às suas linhas e croquis, pilares e painéis? Ao determo-nos na cena contemporânea ainda mais se faz necessária a noção de que a visualidade pode ser decisiva no conjunto de uma obra cênica e de que as noções dicotômicas estão obsoletas para considerar a produção cênica atual. Em pesquisa sobre o tema, José Da Costa confirma a inadequação do pensamento que opõe os elementos de um espetáculo:

Penso que, no caso das escrituras teatrais contemporâneas, uma das oposições desconstruídas é a da dicotomia hierárquica entre texto e cena, mas também entre palavra e corpo, entre teatro com dramaturgia e teatro da imagem ou da visualidade. Em parte, essa atenuação de fronteiras rígidas se deve à compreensão de que, em cada um dos polos, há aspectos pertinentes ao outro. (DA COSTA, 2009, p. 36).

Em nível internacional, Hans-Thies Lehmann, pesquisador das encenações contemporâneas às quais denominou pós-dramáticas, diz que “no teatro como um lugar do olhar, alcança-se assim um ponto culminante do princípio da dramaturgia visual” (LEHMANN, 2007, p.161). Zoé Degani parece entender essa premissa e com isso não se satisfaz em criar molduras

8 Os trechos em itálico correspondem à voz da artista pesquisada, fruto de depoimentos, conversas, entrevistas e vídeos colhidos entre os anos de 2005 e 2012. Acima, Zoé Degani versa sobre o espetáculo *Ten Chi*, da Wupertal Tanz Theater, dirigido por Pina Bausch e apresentado em Porto Alegre em abril de 2011. Conversa presencial com a autora em abril de 2011.

9 Referência à citação do cientista Albert Einstein: “A mente que se abre a uma nova ideia, jamais voltará ao seu tamanho original.”

para as cenas ou decoração para o texto, como veremos. Observa-se em sua obra que o espaço da cena se oferece para o criador assim como a criação também está ofertada para ele, num processo de retroalimentação cênico-visual intrínseca à natureza teatral. O próprio Artaud alegava que o teatro é poesia no espaço. É para o lugar do olhar, portanto, que se voltou esta pesquisa, o olhar que se faz presença e sobre o qual se quer vislumbrar como opera o processo de criação para ele, como se constrói a linguagem cenográfica através dos signos plásticos de cenas dramáticas. O teatrólogo Sábado Magaldi, ao discorrer sobre o conceito de teatro, esclarece que “não se dissocia da palavra teatro a ideia de visão” (MAGALDI, 1986, p. 7).

Voltando-se do olhar sobre a cena para a focalização da pesquisa, dentre os desafios encontrados no seu desenvolvimento, pontuo a intervenção do próprio olhar sobre o objeto estudado. Como observar sem que se altere o objeto observado? O antropólogo que investiga a tribo não está em contato com uma tribo já transformada pela sua presença? O pesquisador que vai à praia coletar insetos nas dunas já não alterou este *habitat* pela própria pegada que marcou na areia? Neste terreno também arenoso que é o palco, lanço um olhar da coxia, na tentativa de não me impor sobre o que observo, mas a invisibilidade da minha ação é utópica, já que a própria ação já é marca sobre a coisa estudada. Assim, da mesma forma que meu olhar torna vivo este *corpus*, também deve saber conviver com o paradoxo de um *corpus* alterado pelo próprio olhar. Ademais, as coisas que a artista concebe foram mesmo feitas para serem vistas, já que dizem respeito às imagens da cena, à sua visualidade. Então, ao vê-las e falar sobre elas, sinto-me menos intrusa neste universo singular pelo consolo da própria natureza do objeto que é transformado e ressignificado pelo olhar do público, pela interação com os demais elementos da cena e, desta vez, pela investigação científica de sua operação.

Em decorrência do irrompimento das fronteiras entre as artes, o teatro e a dança veem-se território de outras manifestações, linguagens que acrescentam ressonâncias no acontecimento cênico. São artistas que se apropriam de zonas expressivas no interior do espetáculo e sobre elas criam obras, manifestos, verbos, jornadas singulares neste campo coletivo. Afinal, se o domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico como quer Artaud (1999, p.78), cabe deter-se num processo de criação eminentemente plástico, buscando ampliar a reflexão sobre esta esfera do acontecimento cênico que tem avançado nas últimas décadas, mas que ainda está longe de ser esgotada. Este estudo propôs-se a observar quais procedimentos a artista Zoé Degani utiliza para riscar sua assinatura pelos palcos em obras compreendidas no período entre 1993 e 2012.

O lugar desta pesquisa tem como ponto de partida o próprio ateliê da artista (estúdio de criação? oficina?); da gestação de sua obra à sua consumação no espaço cênico, fazemos desfilar alguns conceitos das filosofias da diferença, acreditando que as relações empreendidas podem contribuir para a reflexão sobre a cena e seu espaço, sem deixar de considerar as contribuições de Tadeusz Kantor no que se refere ao tema de análise. Assim, este plano de coordenadas compreende observar a composição de uma linguagem cênica intimamente plástica, própria de um teatro da imagem. O holofote está voltado para a cena contemporânea e o hibridismo que habita este foco impede que se olhe para a prática observada sem considerar diferentes esferas. Distintas áreas se invadem ou apenas já não cabem mais em si mesmas. O *espaço cênico* é arquitetura, galeria, cenário ou paisagem? Aqui é um corpo vivo que se delinea em todos estes territórios ao mesmo tempo em que deles escapa.

1.2 PISAR NA AREIA

(Contextualização e Legitimação do Objeto de Análise)

O processo criativo e a impressão de um artista na composição de uma obra talvez seja uma das mais singulares matérias sobre as quais um pesquisador pode se debruçar. O artista, este ser esquivo, e a obra, esta confecção sem receita, exigem, portanto, que se ignorem os hábitos do olhar investigativo a fim de que se possa perceber o novo, o inédito, o inusitado, qualidades que o distinguem como tal e conferem à obra sua qualidade artística. Desta forma, as linhas que se seguem tratam de apresentar Zoé Degani através do que se ouviu e se escreveu sobre ela. Para averiguação e legitimação de sua obra, tratando-se propriamente do objeto de análise em questão, recorrerei a diversas fontes como relatos, entrevistas, artigos, matérias e críticas jornalísticas no intuito de abarcar amplamente as impressões, forças e sensações tomadas como os “efeitos” de seu trabalho.

A contaminação entre linguagens é a tônica percebida como ponto comum no percurso observado. Das instalações plásticas à cenografia, sem deixar de habitar o terreno da performance, da pintura, da escultura, etc. Zoé Degani pode ser percebida como uma artista do seu tempo, parte porque repete constantemente esta frase: *Sou uma artista do meu tempo*, parte porque as fronteiras rígidas entre práticas, técnicas e linguagens têm se esvanecido desde o início do século XX e, mais acentuadamente, a partir das décadas de 50 e 60. Assim, a artista que assina o objeto de análise desta pesquisa não figura como exceção à regra, mas em consonância com as

experimentações artísticas desbravadas além das fronteiras geográficas, comum a uma gama de artistas que não se restringem aos limites da especificidade técnica. Para citar alguns: Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Lygia Clark, Gerald Thomas, Peter Greenaway, para destacar apenas uns dos mais conhecidos (mais alianças a partir da diferença à página 40). Este último, sobre as possibilidades irrestritas para a composição de linguagens visuais na contemporaneidade, esclarece:

É isso que eu acho excitante: fazer imagens, seja com a câmera, seja na ópera, seja na pintura. Tento criar uma linguagem visual mais sofisticada. Sempre fiquei impressionado em ver como somos todos analfabetos visualmente. Para fazer do mundo um lugar que valha a pena, é preciso que utilizemos todos os nossos sentidos ao máximo. (apud URSSi, p. 74)

Conforme narrado no capítulo anterior, esta pesquisa é fruto de um olhar analfabeto, para usar as palavras de Greenaway, que se tornou menos ignorante quando do encontro com o universo cênico-visual sobre o qual Zoé Degani têm manifestado sua linguagem. O olhar mais atento sobre a complexidade da obra plástico-cenográfica da artista pretende contribuir para este campo, que está diante de nossos olhos, mas que nem sempre percebemos, ampliando as noções sobre os espaços da cena contemporânea e seus processos.

O hibridismo, portanto, como marca de uma linguagem e de um tempo em comum aparece com dupla conotação: ele integra a artista no rol de manifestações e experimentações próprias de sua época ao mesmo tempo em que é o responsável pela distinção de sua prática. Quer dizer, na molecularidade de seu território, de sua aldeia, este caráter migratório, que não se restringe a superfícies, materiais ou técnicas, ao contrário, apesar de preservar certas marcas, distingue-se pela renovação, é o que torna escorregadio e fragmentado o próprio caminho da pesquisa, bem como a apreensão do *modus operandi* de Degani. Por outro lado, ao ampliar as lentes e associar esta prática aos anseios comuns, no macrocosmo que compreende uma geração, um tempo no mundo, o estranhamento sobre a obra e seu percurso pode estabelecer associações e afinidades que não estão definidas no campo do inteligível, mas justamente na necessidade de expansão, de apreensão do inapreensível, necessariamente a experiência de um passo sempre adiante, repudiando o mais do mesmo.

A fim de averiguar a relevância e presença do objeto de análise em questão na cena artística contemporânea, as críticas e prêmios dão conta de atestar algumas passagens de Zoé Degani. O portal de notícias da emissora Bandeirantes traz a seguinte descrição de artista e obra:

Realmente é uma grande obra e não poderia ter outro nome, CÉU, onde esta artista maravilhosa e surpreendente, Zoé Degani, recria de forma inesperada e inusitada, o azul do céu, nada comum para o centro da cidade e para um local até então abandonado, trazendo a sensação que um mundo melhor é possível, mesmo que sob o pesado concreto do viaduto. A obra foi vencedora do concurso Espaço Urbano Espaço Arte em 2002, sendo que a artista Zoé Degani, que é natural de Rio Grande, esta radicada em Porto Alegre desde a década de 1980, e vem desenvolvendo seu trabalho em múltiplas linguagens e materiais, criando esculturas, objetos, instalações, produzindo cenários e inesquecíveis performances.¹⁰

Para falar de uma obra de artes plásticas, como se nota, o portal de notícias não se furtou a integrar a artista como autora de múltiplas linguagens. A notoriedade de Zoé Degani está calcada nesta hibridez, sua marca trata de assegurar que não há limites entre técnicas e suportes, o que será mais bem detalhado no decorrer do texto, especialmente a partir do subcapítulo 1.4.

O nome da artista, confirmando sua prática irrestrita, consta no “Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul”,¹¹ apresentando-a como escultora; está também nos “Anuários de Artes Cênicas”¹² desde o ano de 1999, sendo citada em todas as edições desde então (salvo o ano de 2006), mais frequentemente como cenógrafa, mas também como figurinista. Os sites territorioscuola e wikipedia trazem seu nome na lista de cenógrafos brasileiros, local em que podemos notar a escassez de mulheres na profissão, somando 11 num total de 58 cenógrafos listados.¹³ Além disso, pode-se encontrar o nome da artista em diversas edições da publicação intitulada “Salão Internacional de Desenho para Imprensa”¹⁴, uma breve busca nos sites ou acervos dos principais jornais locais revela que seu nome está indubitavelmente atrelado ao cenário da arte em Porto Alegre. Uma resenha de 2005 que apresenta o livro de RPG “O Livro das Lendas”, ilustrado por Degani, a descreve na época como “considerada hoje a mais importante artista plástica do Rio Grande do Sul”.¹⁵

Pendulando na mídia ora como artista plástica, ora como escultora e outras como cenógrafa, somente publicações mais recentes a nomeiam com o duplo ofício, como o texto de

10 Central Band de Jornalismo: “Zoé Degani arraza no céu de Porto Alegre”: Disponível em www.bandrs.com.br. Publicado em 18/09/2009. Acessado em 17/01/2013.

11 ROSA, Renata; PRESSER, Décio. Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

12 Anuário de Artes Cênicas. Secretaria Municipal de Cultura. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura. (edições 1999-2005)

13 Disponível em: http://www.territorioscuola.com/wikipedia/pt.wikipedia.php?title=Anexo:Lista_de_cen%C3%B3grafos_do_Brasil
Acessado: 14/01/2013

14 Publicações da Secretaria Municipal de Cultura, edições consultadas: 1995 a2004.

15 RAMOS, Alexandre. (Doutor em História, Teoria e Crítica da Arte pela UFRGS) Disponível em: <http://www.rederpg.com.br>. Acessado em: 17/01/2013

Lúcia Karam que a designa “cenógrafa e artista visual”¹⁶. Em publicações mais antigas, Degani é aferida como artista plástica quando se tratam de críticas ou divulgações de esculturas, instalações ou performances e como cenógrafa em críticas e matérias referentes ao seu trabalho para o teatro, a dança e a música. Sua obra multifacetada pode ludibriar o investigador pouco atento, que encontrará na Enciclopédia de Teatro do Itaú Cultural a artista vinculada ao espetáculo “Teus Desejos em Fragmentos”, de 2006, porém ao invés de citá-la como cenógrafa, qualidade que assume no universo teatral, sua atividade artística descrita é a de escultora¹⁷. Ainda que as práticas que observaremos provenham do acavalamento de linguagens artísticas, há ainda uma tendência a enquadrar o artista em determinado ramo, o que se prova equivocado quando se trata da personalidade aqui tratada, já que pendula entre as artes plásticas e as artes cênicas com enorme flexibilidade, como trataremos mais adiante.



Figura 2 - (Jornal Zero Hora, 21 de março de 2002)

16 KARAM, Lúcia. CCMQ celebra aniversário de Mario Quintana. Publicação da Secretaria Estadual de Cultura, 22 de junho de 2011.

17 Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/Enc_Personalidades/dsp_dados_personalidade.cfm?id_nome=26121 Acessado em: 21/01/2013

Apesar de figurar em diversas publicações e documentos institucionais que cumprem aqui o objetivo de atestar sua relevância no contexto artístico local, é na força controversa a estes fatos que reside a real motivação para esta pesquisa de deter-se na obra de Zoé Degani. Não são os prêmios¹⁸, o nome nos anais ou a descrição vaga das críticas que alimentam o ímpeto de discorrer sobre sua prática no universo cênico, mas o que não foi visto e o que não foi dito, algumas vezes o que não foi premiado, esmiuçar o processo particular de uma obra que não previu ser cênica, mas que hoje o é genuinamente.

Apesar de figurar com certa constância na mídia, a crítica especializada local raramente dá conta de fornecer material elucidativo sobre os meandros de seus cenários e figurinos; com algumas exceções, que aparecem no decorrer deste capítulo e, oportunamente, mais adiante, detém-se na maioria das vezes a narrar ou meramente apontar elementos de seus cenários, sem que fosse possível verificar os detalhes das obras a partir de uma revisão bibliográfica em crítica cenográfica que opine ou estime valor à sua obra - motivo pelo qual a metodologia de pesquisa teve de recorrer aos escritos, desenhos e documentos processuais para análise, além das entrevistas realizadas com parceiros de criação para o palco, melhor detalhados no próximo tópico. Acredita-se que muito se deve ao fato de que a crítica local além de conhecer pouco desta área, das relações espaciais nas artes cênicas, prefira quase sempre abordar a direção, a atuação e o texto em detrimento de uma observação criteriosa de cenografia, figurino, iluminação e sonoplastia.

Exemplo de que não é no valor atribuído pela legitimação dos periódicos ou prêmios em que esta investigação se embasa, são quatro espetáculos destacados mais adiante com vigor pela cenografia empreendida: “Teus Desejos em Fragmentos” (Cia. Stravaganza, 2006), Babel Genet (Dir. Humberto Vieira, 2008), “A Lição” (Cia. Teatro ao Quadrado, 2010) e “Nossa Vida não Vale um Chevrolet” (Dir. Adriane Mottola, 2012), todos indicados ao prêmio açorianos de melhor cenografia para teatro, mas que não foram premiados. Ao passo que outras obras como o premiado cenário de “Crucial 2.1”, uma criação espacial impactante, mas nem tão rica para o tipo de análise aqui pretendida, prova que não é o reconhecimento dado à obra que definirá os eleitos para análise. A respeito desta última, aliás, foi antes a postura iconoclasta da artista na cerimônia

18 Zoé Degani acumula dezenas de prêmios nas áreas de cenografia e figurino para dança e para teatro, além de premiações na área de artes plásticas.

de premiação do que o cenário contemplado que mereceu destaque na nota assinada pelo jornalista Renato Mendonça:

A primeira interferência na cerimônia bem organizada, que tinha quadros da montagem Foliás Fellinianas entremeando a premiação, foi de Zoé Degani, vencedora do Açorianos de cenografia por Crucial.Dois.Um. À vontade, ela brincou que a cerimônia estava indo rápido demais, e pediu a palavra, atenção e algum tempo. Élcio Rossini, que lhe entregou o Açorianos, brincou e puxou uma cadeira para ouvir sentado. Não se sabe se inspirada pela fala de Luiz Paulo ou pelas mulheres e crianças famintas da Etiópia, a cenógrafa convocou o público a cantar com ela “A tua piscina está cheia de ratos / Tuas idéias não correspondem aos fatos / O tempo não pára”. Saiu ovacionada.¹⁹ (MENDONÇA, Renato: Ironia by Cazuza, 2008)

No privilégio de assistir ao discurso inflamado da artista (que tomou em torno de 20 minutos na cerimônia) da coxia, já que nesta ocasião, como parte do elenco de Foliás Fellinianas, eu era uma das apresentadoras do prêmio, o discurso intitulado “Ironia by Cazuza” por Mendonça, quando acrescido dos detalhes que o compunham, fortalece-se do teor contestador impregnado nas palavras e atitudes que mobilizaram um auditório lotado composto pela classe artística gaúcha. Primeiramente, questionando a própria cerimônia organizada, já que é comum nos últimos anos, desde que a emissora RBS TV passou a transmitir a cerimônia ao vivo através do canal TV COM, artistas indicados e apresentadores do prêmio serem instruídos a não tomar mais do que alguns minutos, com o fito de cumprir a grade de programação do canal. Então, para incômodo das autoridades presentes e organizadores da cerimônia, a artista “à vontade” se estabelece no palco e profere um manifesto que discorre sobre a solidão, reivindica melhorias nos teatros, cita a fome das crianças e mulheres da Etiópia, emudece o auditório e ameniza o clima eufórico da cerimônia, enaltecendo a hipocrisia da própria ocasião. Questiona o tempo de manifestação restrito para comunicar-se com seus pares, colegas e amigos, num dos únicos eventos que reúne integralmente a classe de Porto Alegre. Por fim, depois de alegar que inúmeras vezes ficou sozinha, pois apesar das palavras de estímulo da própria classe, ao enfrentar a guerra junto às autoridades, voltava-se para trás e via que todos a deixaram, a artista aponta o dedo para o secretário da cultura, sentado em uma das primeiras filas (não pela pessoa em si do secretário, mas por toda omissão do poder que ele representava) e verbaliza a primeira estrofe do refrão de Cazuza. Faz-se um silêncio mórbido no teatro. A artista, então, pergunta: *O quê? Vocês vão me deixar sozinha de novo?* Repetindo a ação, a plateia segue a letra da música e em uníssono encerram cantando a sentença fatídica: “O tempo não para, não para, não, não para...”, compondo

19 Nota do blog Quarta Parede, do site ClicRBS, publicado em 30 de abril de 2008. Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/quartaparede/2008/04/30/ironia-by-cazuza/?topo=13,1,1,,13> Acessado em: 21/01/2013.

uma cena emocionante e inesquecível de reunião da classe, de coletivização dos artistas da cidade, apesar do tom de disputa que uma premiação sempre acarreta.

Esta breve narrativa aparece como exemplo da postura de Zoé Degani no seu contexto operativo. Sempre engajada politicamente, questionadora impassível das condições de trabalho da classe artística, uma espécie de justiceira suicida que se esforça em desmascarar falsas verdades, especialmente em seu *métier*. Entretanto, apesar de uma visão heroica que tal narrativa possa sugerir, não é disso que se trata, é pelo viés da humildade, da verdade escancarada, não arrogante, ao contrário, demasiadamente pobre e simples, na mesma medida de coragem e medo (já que ambos se nutrem), que se caracteriza o modo como a artista (re)age em relação ao mundo. Um trecho do manifesto de Tadeusz Kantor reforça esta perspectiva equivocada que atribui heroísmo à personalidade do artista, o autor esclarece sobre esta atitude limítrofe a que chamou “a situação do artista”:

Não é verdade que o artista é um herói ou um conquistador audacioso e intrépido como quer uma LENDA convencional... Crede em mim é um HOMEM POBRE sem armas e sem defesa que escolheu o seu LUGAR face a face com o MEDO. Com toda consciência! É na consciência que nasce o MEDO! (KANTOR, 2008, p. 257)

Num comportamento *beatnik* a artista às vezes reforça alguns dos estigmas equivocados que perseguem os artistas, convicta e contundente sempre que se expressa, um cigarro constante entre os dedos a acompanha rotineiramente em suas produções. Zoé Degani aparece em uma matéria intitulada “Eu bebo sim”, sobre a relação entre bebida e criação, ao lado de artistas como Edgar Allan Poe, Charles Bukowski, Billie Holiday, Elis Regina, Jack Kerouac, Van Gogh, Charles Baudelaire, dentre outros. Consta no artigo:

Zoé Degani, artista plástica vencedora do prêmio açorianos de melhor cenário em 99, com *A Família do Bebê*, acredita que a fama de bebuns dos artistas é imerecida: "Todo mundo bebe. Qualquer um faz qualquer coisa, mas quando é artista as pessoas fazem o maior drama". E por que o público tem opiniões tão injustas a respeito dos artistas? "Talvez porque algumas pessoas identifiquem criação com irresponsabilidade, liberdade, quando é exatamente o contrário", completa Degani. Para ela, o trabalho com arte exige disciplina e comprometimento. (Revista Aplauso, 2000)²⁰

A fim de compreender este processo que “exige disciplina e comprometimento”, as vias sinuosas de um percurso criativo cuja obra está autenticada na mídia e fora dela, e o que é mais

20 Zoé Degani, Nei Lisboa, Otto Guerra e Charles Kiefer aparecem na reportagem como artistas porto-alegrenses entrevistados para a matéria. Disponível em: www.insanus.org/martelada/archives/imagens/Bebunsed.rtf Acessado em: 12 de janeiro de 2013.

importante, no palco, se fundamenta a investigação aqui iniciada. De forma ambígua, a obra examinada permanece no *underground*, sem deixar de ser notada pelos legitimadores da arte. A condição liminal é presente e pulsante na análise desta trajetória cênico-visual destacada. Como esclarece a artista: *Eles só falaram de mim porque não tinham como não falar, eles só me deram prêmios porque não tinha como não dar. Eu incomodo, eles têm pavor de mim, mas tiveram que me engolir. A muito custo eu sobrevivi como artista nesta cidade, mas agora estou cansada...*²¹

Talvez porque, como dizem Deleuze e Guattari (1992, p. 9), “só se possa colocar a questão tardiamente, quando chega a velhice, e a hora de falar concretamente, em que se pode dizer enfim: mas o que é isso que fiz toda a minha vida?”, é que a artista aqui contemplada tenha permitido que se fale sobre ela e se investigue a sua obra.²² Este subcapítulo que aparece com a intenção de legitimar seu trabalho, não tem como ignorar a própria necessidade da artista de não ser legitimada. As revisões em periódicos e arquivos atestam este caráter dual que, ao mesmo tempo em que apreende, também deixa escapar. Os registros fugidios e pouco precisos sobre quem é de fato esta artista e como ela desenvolve sua obra apenas reforçam o aspecto mais importante que fundamenta esta investida: apanhar minimamente obra e processo de Zoé Degani configura documentação inédita sobre uma prática ímpar, simultaneamente comprovada no cenário artístico local quanto marginalizada pelo caráter e condição da própria obra.

Nesta etapa que tem por principal característica revisar o reconhecimento da artista e a repercussão de sua obra, o fato de que Degani prefere permanecer no anonimato, ressaltando mais sua obra que seu nome, ou criando novas obras em detrimento de uma atenção à clipagem das já expostas, ou ainda fugindo e recusando entrevistas, definitivamente não facilitaram o caminho da pesquisa, mas, sem dúvida, instigaram ainda mais o ímpeto de percorrer esta trajetória. E se, como assessora de imprensa (ofício que me fez integrar a equipe de seu ateliê) o trabalho já partia do fracasso, pois tinha como objetivo ampliar o espaço na mídia para uma artista que não queria destacar-se, somente ao seu trabalho, como pesquisadora, as chances de sucesso, mesmo que percorrendo caminhos tortuosos, estão ampliadas, já que desta vez a artista consente que se fale sobre sua obra (e, inevitavelmente, sobre sua vida).

21 Em conversa presencial com a autora sobre as dificuldades de apreensão de seu ofício através da mídia impressa, eletrônica e televisiva. Conversa realizada em 23 de janeiro de 2013.

22 Vale dizer que a artista foi procurada por pesquisadores das áreas de antropologia e artes plásticas com o intuito de escrever sobre sua obra, o que sempre recusou. A partir da presente pesquisa, Zoé Degani avalia reconsiderar tal postura e talvez permitir que se amplie a investigação aqui iniciada.

Algumas passagens encontradas na mídia ilustram o apelo público da obra da artista, ou sua atração pelos corpos que se tornam participantes, além de espectadores, alimentando uma iminente atitude cênica, requerendo o instante. Por considerar que as imagens agregam informação ao conteúdo (como não poderia deixar de ser tendo em vista a natureza desta análise), algumas publicações são digitalizadas e compõem o corpo do texto. Assinado por Hélio Barcellos Jr., o fragmento de jornal datado de 1998 aponta para esta qualidade que se efetiva de forma indefectível na cena contemporânea:

ARTES VISUAIS

A natureza está no centro da estética

Zoé Degani desmente a Bíblia sobre sedução da maçã

Utilizando a maçã como elemento central de sua obra, a artista plástica Zoé Degani criou a exposição *Não Existe Culpa na Semente da Maçã*, procurando mais uma vez estimular a participação do público em seu trabalho. A in-



Instalação inclui aspecto inusitado

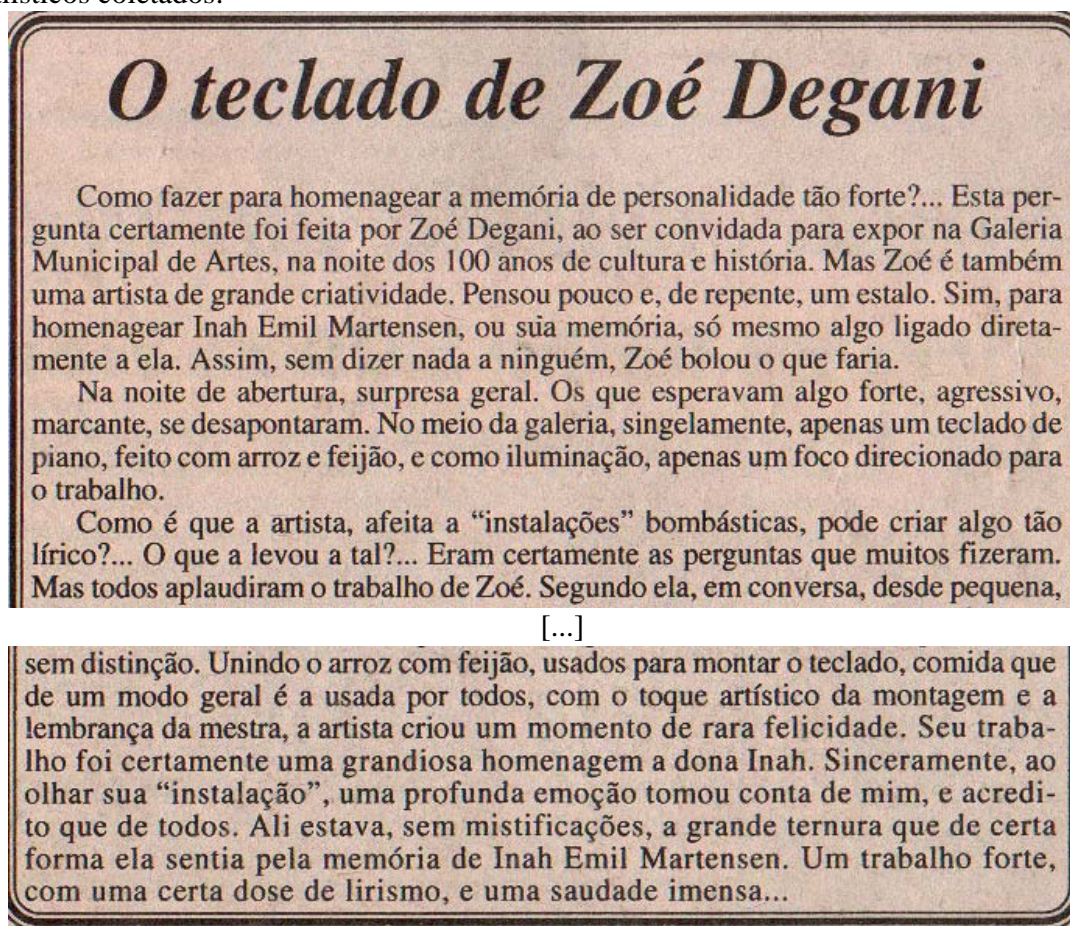
dividual abre às 19h no saguão do Centro Municipal de Cultura (Erico Verissimo 307), podendo ser visitada até 13 de dezembro.

A mostra consiste em instalação retratando o trinômio vida-morte-renascimento, através de sutis simbologias. O público participará diretamente da montagem da instalação, com a peça fundamental: a maçã. E, como outros trabalhos de Zoé, este estará aberto ao inusitado. Depois de priorizar o sal (Mercado público/97), sementes de girassol (Margs, Masc/SC: 1996), e cactos (Usina do Gasômetro), entre outros elementos da natureza, a maçã ocupa agora seu espaço como essência na relação arte/vida.

Natural de Rio Grande, a artista vem mostrando, há alguns anos, seus trabalhos em artes plásticas, vídeo e teatro. Especialista em instalações com espaços e materiais inusitados, Zoé trabalha essencialmente com elementos da natureza. Paralelamente, ela participa de concursos e festivais de teatro, vídeo e literatura. Em 1995, criou o troféu para o Salão Internacional de Desenho para Imprensa.

Assim, alguns resquícios de sua trajetória nas artes visuais contemplam uma observação detalhada das propostas da artista e, sendo única autora da obra, seu nome aparece com destaque na mídia local. Já como cenógrafa, quando seu trabalho se volta para o palco e a criação coletiva, o fato de integrar uma reunião artística faz com que seu nome muitas vezes desapareça das publicações ou, quando citada, pouco se elucidem as possibilidades e meandros das criações. Por exemplo, em 12 de março de 2012, sobre o cenário de “Nossa Vida Não Vale um Chevrolet”, Michele Rolim resume: “Merece destaque o cenário da artista Zoé Degani e a trilha musical que tem participação de Nei Lisboa”.

Por esta razão, nesta etapa têm mais ênfase suas investidas fora dos palcos, mas que, apesar de não habitar a página dedicada às artes cênicas, antecipam informações sobre a operação criativa de Degani que, na cena, mesmo tensionada pelos demais elementos, preservará um *modus operandi* praticado independentemente do suporte, já que diz respeito à construção da linguagem da artista. Se sua postura combativa por vezes intimida e repele, sua obra, ao contrário, agrega e integra. Pistas sobre este “efeito” acoplador de seu trabalho e a evidência dos materiais pouco convencionais de que se apropria surgem como pauta principal nos arquivos jornalísticos coletados:



PORTO ALEGRE

Obra de arte vira atração no Mercado

Um espaço reservado para os artistas plásticos da Capital se transforma em uma sala de energização

ELIANE BRUM

O maior sucesso do Mercado Público de Porto Alegre remodelado não é o peixe fresco, nem mesmo os periquitos barulhentos e matissimos menos a moderna escada rolante. O acontecimento do Mercado é o que o povo batizou — sem a menor cerimônia, mas com todo o respeito — de "Sala de Energização". É onde, todos os dias, da manhã à noite, centenas de pessoas de todas as classes sociais, cores, raças e credos caminham — muito — lentamente de pés descalços, olhos perdidos num ponto imaginário, a expressão do rosto como se acabassem de receber uma revelação mística do além. Caminham sobre sal grosso. E cercadas por bacias de carvão.

Postada no segundo andar do Mercado, a sala é um espaço que a prefeitura reservou para os artistas plásticos da cidade exporem seus trabalhos em território popular. Desde a inauguração do prédio reformado, a sala está coberta de sal grosso, enquanto do teto pendem bacias repletas de carvão. Isto, no jargão artístico, se chama "instalação" e queria dizer, na explicação das artistas Bia Boleman e Zoé Degani, mais ou menos o seguinte: "Os princípios da energia e do alimento, fonte de vida e essência do mercado". A interpretação do povo, alvo da obra de arte, foi bem diferente.

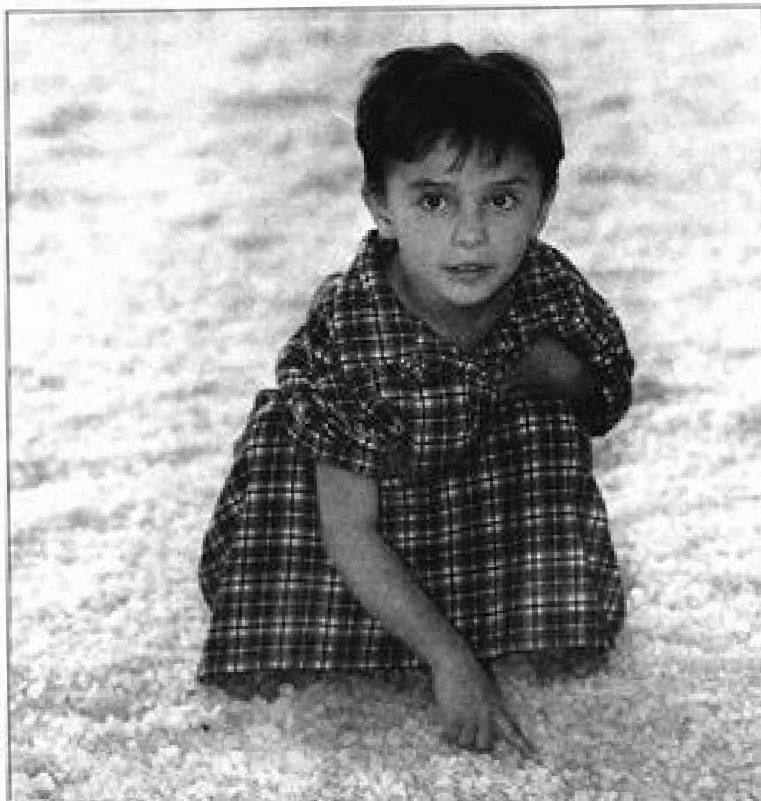
Zoé conta que deu uma escapada de 10 minutos da sala para tomar um cafezinho e, quando voltou, havia 10 pessoas sem sapato desfilando pela instalação. "Mas o que é que eles estão fazendo", assustou-se. Tarde demais. Desde então, ninguém mais segurou. A instalação só abre as 10h, mas às 6h de todas as manhãs começa a se formar uma fila de populares em busca da "sala de energização". Tem gente de toda a Região Metropolitana e até turistas coreanos já foram experimentar a novidade.

De manhã a maioria são velhinhos aposentados, por volta do meio-dia é a vez dos bancários e do pessoal de escritório do Centro, que têm aproveitado o horário de almoço para caminhar sobre o sal de gravata e pés descalços. E no resto da tarde há de tudo um pouco, incluindo psicanalistas, sociólogos e antropólogos que vêm espionar o fenômeno de boca aberta. Frase ouvida no local de um pai aflito para o filho adolescente: "Quando tu quiseres vir aqui na sala eu te trago, mas não mata mais aula."

Para o povo, a primeira obra de arte instalada no Mercado tem mil e uma utilidades: "Relaxa, acaba com as dores na coluna e hidrata também" (Rosana Chiesa, 40 anos, comerciante), "Tira todas as energias negativas e dá sorte" (Carina Moraes, 16 anos, estudante secundarista), "Mexe com a gente lá dentro" (Cleusa Nedel, 32 anos, dona de casa).



Proposta artística: o sala está coberta de sal grosso e do teto pendem bacias de carvão



Experiência: a pequena Bárbara ficou fascinada com a sala e entrou sem cerimônia

As qualidades místico-terapêuticas da sala de energização ganharam tanta fama que há pessoas, como a auxiliar administrativa Rosa Solbego, 43 anos, que querem pagar para ter o privilégio de caminhar sobre sal grosso. "Não precisa nem pagar?", perguntava ela ontem, toda feliz, enquanto tirava os sapatos.

Algumas experiências são realmente assombrosas. "Me sinto outra pessoa", marmurou a estudante Mara Lise Terres, 14 anos, tão emocionada que mal conseguia falar. Praticamente, só suspirava. "Parece que estou flutuando", resumiu. Mara Lise e suas duas amigas surrupiaram uma pedra de sal cada uma para levar para casa. "Dá sorte e acaba com o mau-olhado", explicou Simari Martins, 17 anos. A dona de casa Cleusa Nedel contou que primeiro sentiu uma forte sensação de falta de ar. "Acho que eram as coisas ruins saindo do meu corpo", analisou. "Depois mexei lá dentro de mim, tirei todas as mánsas dores e agora estou me sentindo muito melhor."

A instalação tem encerramento marcado para o domingo de Páscoa, mas um grupo de populares está organizando um abaixo-assinado exigindo que a prefeitura torne permanente a sala de energização. Um morador da Região Metropolitana chegou a procurar a artista plástica Zoé para contar a sua experiência, aos prantos. "Em 27 anos de casado nunca vi minha mulher calma como ela ficou depois de andar pela sala. Ela parecia estar em outro mundo e uma aura iluminada ficou em volta dela." Como o casal não pode deixar a casa sozinha, cada dia vem um a Porto Alegre para caminhar pela instalação. Outro fil da sala queria saber onde era vendido o sal mágico porque pretendia fazer um canto igual na sua casa. As duas toneladas de sal grosso, aliás, estão minguando a olhos vistos. Todo mundo quer levar um pouco do amuleto para casa.

As duas autoras do milagre passaram a tirar os sapatos para pisar na sua obra de arte. "Eles ficam nos policiando e somos obrigadas a tirar", disse Bia Boleman. "Acho que nunca mais vamos conseguir repetir o que aconteceu aqui." Acostumada à frieza das galerias, Zoé ainda não conseguiu voltar ao seu estado normal uma semana depois. "É o sonho de qualquer artista", desabafou. "Sempre gastei dinheiro com convites e divulgação e nunca, em 10 anos de trabalho, aconteceu nada parecido."

A zeladora do banheiro do segundo andar, Maria Gorete Panatieri, 40 anos, é a autora da melhor definição para o fenômeno da sala de energização: "Eu caminhei duas vezes lá no sal, mas como as artistas já tinham me contado que era uma obra de arte, não senti nada de diferente."

Então, a sobreposição das linguagens de cada criador enriquece as possibilidades sensíveis, a cena se desdobra em suas zonas expressivas, os corpos, os autores, estão multiplicados:

6 |  teatro & dança

ZERO HORA ♦ PORTO ALEGRE, SEXTA-FEIRA, 30/11/2001

Cantando no banheiro

"O Banho" reúne teatro, dança e artes plásticas no Cais do Porto

JULIO CORDEIRO/ZH



O espetáculo "O Banho" é uma parceria entre a coreógrafa Carlota Albuquerque e a artista plástica Zoé Degani

Qual a música que você cantaria no seu último banho? E se a água do mundo acabasse e nunca mais você pudesse fazer uma coisa tão corriqueira quanto lavar o corpo? Partindo de perguntas como essas, o Terpsi estreia hoje no Armazém A do Cais do Porto o espetáculo *O Banho*, que reúne teatro, dança, vídeo e artes plásticas em uma parceria da coreógrafa Carlota Albuquerque com a artista plástica Zoé Degani. Confira o site www.obanho.com.br.

Desde agosto, o Armazém A do Cais do Porto passa por transformações. Ganhou azulejos, piso e paredes brancas, além de várias divisórias. Enquanto a obra era realizada, uma pesquisa ouvia artistas e pessoas nas ruas sobre qual era a música preferida para cantar no chuveiro durante o banho derradeiro. Surgiram as mais diversas coisas: clássicos de Cartola e Roberto Carlos, jingles e canções absolutamente desconhecidas, talvez da autoria do próprio entrevistado. A partir daí, nasceu a trilha sonora do espetáculo, e o público terá a oportunidade de assistir a esse vídeo editado durante *O Banho*.

— A idéia é mostrar como a gente não percebe que coisas tão rotineiras também podem faltar em nossas vidas. Vem a consciência de que tudo pode ter fim — explica Carlota.

Em cena, estão nove atores-bailarinos, além de uma interferência em vídeo protagonizada por Júlio Saraiva. O espectador deve pensar que *O Banho* é repleto de efeitos utilizando a água, chuveiros ligados e corpos molhados. Nada disso. O desafio de Carlota e Zoé foi justamente montar um espetáculo sobre *O Banho* em que a água, um recurso cênico que poderia ser óbvio, não se fizesse presente em nenhum momento.

— Seria muito fácil inundar o Armazém, mas não precisa de mais água em cena. Já temos o Guaíba aqui do lado — diz Carlota.

— O que mostraremos aqui é o banho da luz, o banho da consciência — completa Zoé.

O QUE: *O Banho*, espetáculo de teatro, dança, vídeo e artes plásticas produzido pelo grupo Terpsi Teatro de Dança.
Duração: 70min
QUANDO: estreia hoje, às 21h. Temporada de quintas a domingos, até 23/12
ONDE: no Armazém A do Cais do Porto (Pórtico Central da Av. Mauá)
QUANTO: R\$ 5

DULCE HELFER/ZH

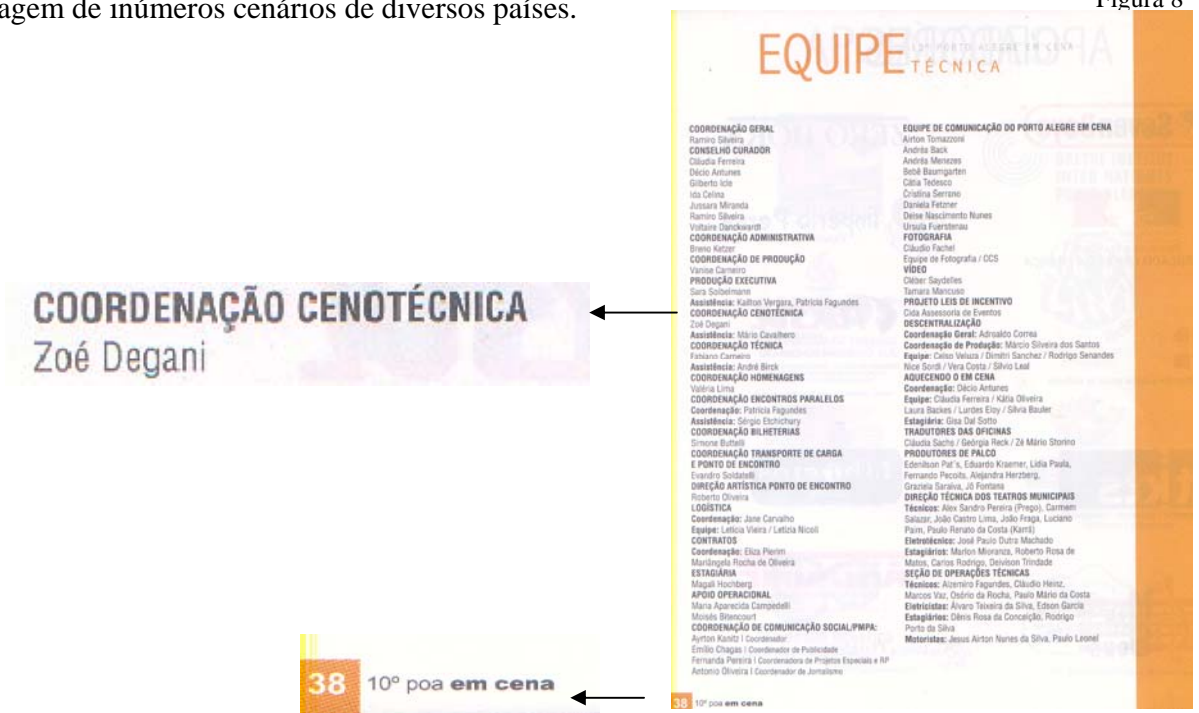
Figura 6

**Zoé Degani,
Açorianos pela cenografia de
Brazilicando com Villa-Lobos,
são a prova de que todos ganham
no casamento entre artes plásticas
e artes cênicas.**

Figura 7 - (Fragmento do texto do jornal Zero Hora. Teatro e Dança. Porto Alegre, 20/12/1999)

Cabe destacar ainda que a artista presidiu a Associação dos Escultores do Estado do Rio Grande do Sul entre 1996 e 1998. Atuou junto à Coordenação de Artes Plásticas e à Coordenação de Artes Cênicas da Prefeitura de Porto Alegre. Por mais de oito anos, coordenou ou participou da Coordenação Cenotécnica do Festival Porto Alegre em Cena, responsável pela montagem e desmontagem de inúmeros cenários de diversos países.

Figura 8



Enfim, para que não se torne exaustivo este primeiro passo, acredita-se que a eleição dos breves trechos aqui expostos prova a notoriedade de Degani no contexto artístico local, além de apontar sua competência na área a que se destina esta pesquisa: uma navegação na cenografia que risca nos palcos, nos espaços cênicos, à espreita de uma dança composta com outras anatomias - corpos plásticos; um teatro redigido em objetos- imagens. E, mesmo quando não dança e não teatro, sua obra se compõe a partir da experiência compartilhada entre corpos. É preciso acuidade, pois a mesma areia que alicerça também voa, e é por ela que se chegará ao mar.

1.3 INALAR A BRISA DO MAR (Delimitações Metodológicas)

Primeiramente a ideia de acoplar os espetáculos selecionados para análise em quatro distintos territórios, considerando algo em comum entre si como a autoria, ou o gênero, parecia adequada. A intenção era recortar imagens cênicas, transformando-as em quadros para a investigação. No decorrer da pesquisa, esta prática se mostrou reducionista e inverídica para o objeto do qual se está tratando, pois apresentaria apenas parte muito limitada de uma obra que se aprofunda quando se foca sua própria trajetória. Também inicialmente ao optar pela crítica genética como procedimento metodológico (método relativizado no decorrer da pesquisa, pois a força da artista e seus depoimentos acabaram por ofuscar os registros da análise genética), o percurso criativo e o amadurecimento da própria linguagem da artista, que aderiu às artes cênicas por um viés plástico, revelou a inadequação de congelar imagens, pois o entendimento sobre o discurso cênico que tentamos alcançar se constrói aos poucos, mais na aproximação entre as obras do que nos quadros fixos formados pelas figuras cênicas da artista. Assim, o questionamento do método de análise foi inevitável, mostrou-se ingênuo diante da complexidade com que a obra requeria ser vista. Ao perceber a intimidade entre a vida da artista e sua linguagem cênica (cenográfica), a análise por territórios não dava conta da trajetória encontrada nos documentos de processo. Foi preciso organizar uma rota de análise das obras de Zoé Degani para perceber que este *corpus* não era pontual, materializava-se numa origem nebulosa e se assentava em um conteúdo performático, essencialmente teatral, coreograficamente visual, que modificou, no meio da pesquisa, suas delimitações metodológicas e o próprio núcleo do seu conteúdo.

No processo de adaptação do método de análise, quando o estatismo das cenas se revelou simplista, a recorrência de determinados elementos que estabeleciam um elo ininterrupto na criação de Zoé Degani ganhou força e visibilidade. A qualidade teatral da obra da artista revelou-se para além do próprio teatro, além da “explosão do espaço cênico”, parece causar, contrariamente, sua implosão, provocada pela plasticidade e a relação que promove com o efêmero e com os corpos, alterando irremediavelmente a leitura da poesia espacial, o que ficará claro mais adiante.

A partir do momento em que o espaço cênico passa a ser simultaneamente a figura de um texto (mas também uma rede sociopolítica ou sociocultural), ou de uma tópica do eu, podemos considerar que existem entre essas diferentes modelizações, fios substitutivos. A partir do momento que o espaço cênico pode ser a

imagem (no sentido matemático do termo) de diferentes conjuntos, podemos considerar que é justamente o espaço cênico que estabelece uma relação entre esses modelos. [...] é também mediação entre diferentes leituras do texto: o espaço cênico (da representação) é o que nos permite *ler ao mesmo tempo a poética do texto e sua relação com a história*. (UBERSFELD, 2005, p. 108).

Por conta destes fios substitutivos que cada autor do espaço desenha, e pela irreversibilidade das operações sobre este espaço concreto que define as relações sobre a totalidade dos elementos cênicos, a noção de leitura deve necessariamente ser ampliada. O texto do espaço não é escrito com palavras, mas com múltiplos materiais, trata-se de outra natureza poética, com enorme força de contaminação. O diretor Ramiro Silveira²³, parceiro de criação de Zoé Degani em alguns espetáculos esclarece como a artista opera: “É uma artista plástica que está levando uma obra a serviço da dramaturgia, a serviço do espetáculo, a serviço dos atores”, e reitera o objetivo pluralizador da reunião de suas criações (direção e cenografia) dizendo que permitem “diversas possibilidades de leitura combinadas numa obra”.²⁴

A respeito deste depoimento, é necessário acrescentar dentre os aspectos metodológicos desta análise as conversas com diretores co-criadores das montagens em que a artista assinava cenografia. No início da pesquisa a intenção de coletar estas e outras entrevistas (relatos) acabou por ser abandonada no receio de não dar conta da complexidade de tal conteúdo (já que a entrevista como recurso de coleta de dados compreende o conjunto de linguagem não-verbal, zonas de silêncio, entonação e projeção da voz do entrevistado, etc.). Entretanto, o desenvolvimento da investigação provou que sem a contribuição destes pares criativos os resultados alcançados corriam o risco de parecer escusos, não verificáveis na reunião coletiva e, assim, as entrevistas foram novamente incluídas entre os métodos de investigação e sofrem a análise restrita de sua linguagem verbal.²⁵ Além do diretor supracitado, à frente das montagens “Toda Nudez será Castigada” e “Mamãe foi pro Alaska”, entre outras parcerias com a artista como leituras dramáticas e óperas, não esmiuçadas neste estudo, foram coletados depoimentos

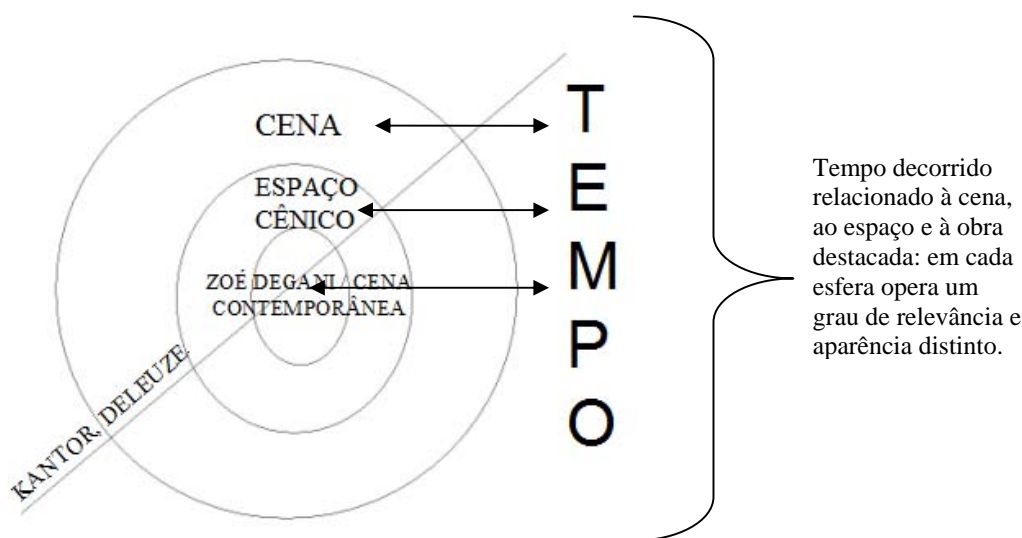
23 Ramiro Silveira é diretor teatral. Sua trajetória em Porto Alegre contou com parcerias constantes com a cenógrafa Zoé Degani e o ator Evandro Soldatelli. Atua desde 1995 em direções no Brasil e no exterior.

24 Entrevista realizada em 02/11/2012, registrada em vídeo.

25 As entrevistas acabaram por transformar-se em grandes conversas. Todas realizadas no ateliê de Zoé Degani com a presença da artista, o que começava como uma entrevista formal terminava como uma grande sessão de rememoração das criações com direito a explicações filosóficas, desabafos sobre a condição do artista em Porto Alegre e brindes com café ou cerveja. Devido a este caráter muito mais íntimo dos relatos do que inicialmente se supunha, prefere-se chamar depoimento à entrevista. O critério de seleção (descrito à página 105) destes pares bem como o conteúdo das conversas integra o corpo do texto especialmente a partir do segundo capítulo.

com a coreógrafa Carlota Albuquerque²⁶ (diretora de “A Família do Bebê” e “O Banho” entre outras criações ao lado de Degani), o coreógrafo e diretor Diego Mac²⁷ (“Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...”, “Alice Adulto” e “Cinderela Fashion Week”) e o ator e diretor Júlio Saraiva²⁸ (que dirigiu a montagem de “Valsa Nº6”). As datas de realização das entrevistas e depoimentos e o suporte utilizado aparecerão nas notas de rodapé.

Ainda no esforço de adaptação das operações analíticas, constantemente revistas pela imprevisibilidade dos dados descortinados, o método de análise teve que ajustar as lentes, integrar a complexidade do objeto, torná-lo o protagonista. Portanto, não chegamos ao objeto a partir da totalidade da cena como previsto; de forma oposta, partimos dele para perceber como sua relação-posição-valor se torna pertencente à cena que habita, sempre considerando o tempo como questão fundamental. O esquema abaixo representa como opera o foco da pesquisa, atravessado pelos teóricos que nutrem a construção do pensamento que aqui se apresenta:



Outra questão revista foi o embasamento teórico: os ímpetus iniciais não foram totalmente abandonados, mas as relações estabelecidas com o pensamento da diferença tiveram de ser reposicionadas com o risco de adquirir um caráter filosófico que ofuscasse o terreno habitado

26 Carlota Albuquerque é coreógrafa. Formada em ballet clássico em 1979, em 1987 fundou a Cia Terpsí. Foi inúmeras vezes premiada com o Prêmio Açorianos de Melhor Coreografia, além da Ordem do Mérito Cultural recebida em 2010. A Cia Terpsí é uma das principais companhias de dança contemporânea do Rio Grande do Sul.

27 Diego Mac é Graduado em Dança, Especialista e Mestre em Poéticas Visuais (UFRGS). Desenvolve pesquisas poético-teóricas entre dança, imagem e novas tecnologias. É diretor, coreógrafo e bailarino do Grupo Gaia – Dança Contemporânea.

28 Júlio Saraiva é ator e diretor com mais de trinta anos de carreira no teatro gaúcho. Uma apresentação mais detalhada de sua prática e pesquisa encontra-se a partir da página 140.

pela pesquisa: as artes cênicas. Um campo que possui seus próprios pilares teóricos, mas sobre o qual, especialmente na temática circunscrita, ainda há muito a ser realizado. Então, a eminência das filosofias da diferença ocupa um papel secundário na análise, preservando as fontes teóricas da área de artes cênicas como mote principal sobre o qual se desdobra a reflexão. Ainda assim, contribuições valiosas de Gilles Deleuze e Félix Guattari permanecem sendo observadas à luz de sua apropriação para o palco, para o pensamento sobre a cena contemporânea, o processo criativo e as operações variantes, tão nítidas na obra destacada, por exemplo:

A arte é uma verdadeira transmutação da matéria. Nela a matéria se espiritualiza, os meios físicos se desmaterializam, para refratar a essência, isto é, a qualidade de um mundo original. Esse tratamento da matéria é o “estilo”. [...] o estilo é basicamente metáfora. Mas a metáfora é essencialmente uma metamorfose. [...] Uma essência é sempre um nascimento do mundo; mas o estilo é esse nascimento continuado e refratado, esse nascimento redescoberto nas matérias adequadas às essências, esse nascimento como metamorfose de objetos. O estilo não é o homem: é a própria essência. [...] A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer: “A mesma e no entanto outra.” (DELEUZE, 2003, p. 45 e 46)

O que o filósofo ressalta a partir da obra monumental de Marcel Proust a respeito da arte e dos processos operativos contidos na essência da própria obra, colabora para o entendimento sobre as instâncias promovidas na cena. Além disso, seja com o termo “estilo” utilizado pelo autor, ou “assinatura” como empregou Foucault, esta característica individualizante emprega-se no exame da cenografia contemporânea. A perspectiva que distingue e acopla a sucessão das obras se prova no vislumbre do objeto deste estudo que se fortalece quando focado na operação telescópica, de “compartimentação das coisas contíguas”. Ainda a este respeito, Salles afirma:

Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto. [...] Um pensamento profundo está em devir contínuo, abarca a existência de uma vida e se amolda a ela. Do mesmo modo, a criação única de um homem se fortifica em seus aspectos sucessivos e múltiplos que são as obras. Uma completam as outras, corrigem-nas ou repetem-nas, e também contradizem-nas. (SALLES, 2009, p.42)

Desta forma, novas questões tomaram lugar: Como evoluiu a linguagem e a própria trajetória da artista? Em que instâncias passam e se extrapolam as forças requerendo outros espaços, novas relações? Fez-se necessário invadir a intimidade da criação, recolher dados que pareciam à primeira vista irrelevantes (como momentos da história de vida da artista), mas que se mostraram imprescindíveis para a compreensão do procedimento cênico desenvolvido e vivido por Zoé Degani. Os primeiros trabalhos sobre os quais nos debruçamos para examinar a

construção de sua linguagem datam de 1993, porém considera-se importante destacar breves eventos anteriores, que foram decisivos na consolidação de sua relação com a visualidade cênica.

Assim, apresentam-se exemplos do percurso da artista recortando 23 trabalhos entre 1993 e 2012, em que é possível identificar três fases não precisamente fragmentadas, mas que marcam um enraizamento das instalações cênicas até se consolidarem definitivamente como cenários, mantendo sempre uma íntima relação com o espaço e a imagem. É necessário esclarecer que outras obras além das 23 destacadas também aparecerão no decorrer do texto, nenhuma das quais será exaustivamente detalhada, apenas serão mencionadas pela sua importância para a construção de conceitos e a compreensão do *modus operandi* da artista.

A seguir se apresentam, portanto, os começos e a trajetória de Zoé Degani para, em seguida, pensar sua obra na cena contemporânea pela sua própria evolução cronológica ou, segundo Salles, como o percurso de seu grande projeto amadurece destinando-se de forma indefectível à cena:

1957 – Zoé Degani nasce na cidade de Rio Grande, litoral sul do Rio Grande do Sul (local que possui a maior praia em extensão do mundo; com 254km, a praia do Cassino se estende até o Chuí)

1971 - Ingressa na Escola de Belas Artes da cidade de Rio Grande (de onde será expulsa)

1973 – Ingressa no movimento estudantil (precoce, participa ativamente contra a ditadura militar). Mantém paralelamente sua produção e pesquisa na área artística.

1976-1982- Atleta. Ministra aulas de educação física e ginástica rítmica em escolas (este período será decisivo para o posterior desenvolvimento das relações entre corpo e corporeidade, tempo e velocidade, força e limite, entre outros, presentes na obra cênica da artista)

1984 – Compra uma motocicleta (a experiência de velocidade e o acoplamento corpo-máquina também são decisivos para as criações que comporá)

1986 – Participa do primeiro salão de artes visuais

1987 – Deixa sua cidade natal. Primeira exposição individual.

1988 – Exibe a primeira performance com texto e atuação próprios (temas ecológicos e políticos: denunciou a poluição das águas dos mares e lagoas de sua região e o consequente nascimento de crianças anencefálicas; delatou a matança de pombos em competições de tiro)

1989 – Começa a trabalhar para a televisão como cenógrafa, roteirista e diretora de arte. (*free-lancer*)

1993 – Realiza o audiovisual Golem – O carrasco Atento. Vídeo selecionado para integrar o 16th Tóquio Vídeo Festival, um dos únicos trabalhos brasileiros do festival.

(vide rota de análise na página seguinte)

A partir de agora, o trabalho se detém sobre a obra da artista, tendo como referência os dados da página a seguir:



Figura 9 - Zoé Degani em 1961 já desenvolvia sua habilidade com os materiais. Na foto, com uma lata de tintas acompanhava o pai na construção da casa da família.

A horizontalidade desta perspectiva não deve, entretanto, soar como evolutiva, não se quer dizer que a artista aprimorou seu método ou linguagem, não se trata de qualificar sua obra, mas sim de evidenciar como qualidades teatrais e performáticas contaminavam seu trabalho mesmo quando habitava o terreno das artes plásticas. Visualizar o modo pelo qual suas criações se relacionam com o tempo, a efemeridade, a simbologia, o teatro e a dança, através dessa apreensão cronológica, permite perceber uma qualidade pré-performática dos objetos de cena, que descreveremos adiante. Apesar da aparente migração de sua obra para os palcos, as instalações da artista eram invadidas nas galerias por bailarinos e atores e, como no caso de “Eternizando a Memória”, pelo próprio público. Além disso, a artista permanece expondo instalações e esculturas eminentemente plásticas (muitas delas caberiam inclusive para refletir uma cenografia expandida, como a obra “Céu”, fixada sob um viaduto, sobre o que não vamos nos deter aqui), mas vale destacar que Zoé Degani nunca mais se afastou dos palcos, assinando cenários e figurinos, sendo plasticamente teatral e coreográfica. Parece-me que há uma cisão precisa entre o que é a obra de um artista do que é sua prática. Ao compreender a obra, sua linguagem em movimento, sua manifestação inacabada, não alcançamos o modo pelo qual peças e espetáculos tomaram determinada forma. Já, ao se olhar para a prática, a obra está sempre implicada. No domínio das artes cênicas, em que “o teatro é um segredo e a única maneira de falar dele é falando de sua prática” (JOUVET apud NERO, 2008, p.5), detemo-nos, portanto mais que na obra de Zoé Degani, estamos debruçados sobre sua operação criativa, sua práxis cenográfica.

Para examinar o trajeto das forças em determinadas criações cênicas destacadas do conjunto de sua trajetória, definimos três grandes áreas que agregam forças criativas e nas quais dividimos o próprio material coletado e investigado, a saber:

1. Raspar os clichês: (fotos de trabalho/execução, croquis/desenhos/textos)
Imanência/motivações,
Subversão do clichê/saturação de um átomo
2. Criar: (croquis, entrevistas/depoimentos da artista e colegas, análise videográfica, críticas)
 1. Desenhar conceitos e sensações
 2. Demolir e erguer: a corporeidade das coisas/ necessidade-crueldade-morte
 3. Explodir na cena: multiplicação de sentidos. Contraste entre organismos mortos e vivos. Objetos paradoxais, a coexistência de opostos, efemeridade do acontecimento cênico.
3. Devir: (pensamento a partir da obra, cartas de espectadores, diálogos transcritos)
O germe, a reverberação na própria cena e suas possibilidades sensíveis. Encontros.

De posse da rota de análise (p.37), com foco ajustado e territórios definidos, acredita-se deixar aclarada a zona para a qual nos dirigimos. O espaço cênico, a partir dos objetos/figuras²⁹ que a artista compõe, está impregnado de outras teatralidades (a este respeito ver FERNANDES, 2009), redimensionado pela sua própria qualidade pictórica paradoxalmente tela morta e pintura viva, como cenografia, desenhos que ampliarão as possibilidades diagramáticas, espaciais, significantes e sensíveis da cena.

1.4 VERIFICAR A TEMPERATURA DA ÁGUA

(Ambiente Criativo e Práticas Próximas à Realização Cênica de Zoé Degani)

O ateliê de Zoé Degani é um ambiente peculiar, em nada se assemelha àquela imagem de um amplo espaço com mesas e bancadas, cavaletes e telas, tintas catalogadas e parafusos separados em gavetas ou ferramentas bem organizadas nas prateleiras. O ateliê da artista, à primeira vista, materializa o caos: recibos de material se confundem com bilhetes pessoais, a televisão fica em cima de um fogão da década de 60 que, por sua vez, está sobre um frigobar que exibe na porta uma pintura. Não é difícil encontrar as próprias roupas da artista entre os pregos e martelos, furadeiras e rocamas dividem espaço na mesa com pratos e talheres. Zoé Degani não possui um ambiente que contemple sua vida íntima e outro que seja destinado à confecção de sua obra: tudo é obra e vida ao mesmo tempo.

Numa ocasião tirou a própria porta do banheiro porque necessitava de uma tábua para construir uma mesa que servisse a objeto de cena. Tão exposta quanto a vida da artista está também a feitura de sua obra aos olhos de quem visita seu ateliê, são inúmeras peças cênicas que se acumulam pelo apartamento de 60m². Num giro de olhar pela sala são papéis, madeiras, ferros, canos, tecidos, mangueiras, correntes, parafusos, ferramentas, e.v.a, plásticos, borrachas, arames, a régua estendida à lateral da porta, no vão de passagem, dois mictórios cênicos suspensos na parede. Tonéis, boxes, cases, máscaras, quadros, livros, textos, revistas, roteiros, a própria parede é agenda. Fotos, antiguidades, uma máquina de costura, uma geladeira americana da década de 40, estrados, grades, chapas de vidro, esculturas, equipamentos de som, de luz, de informática,

29 A Figura relaciona-se com o figural, em oposição ao figurativo. O primeiro, presença, o segundo, referência. Um dos procedimentos para delinear a figura é seu isolamento, em que ela faz emergir o fato. Para o filósofo Gilles Deleuze (2007), a figura diz respeito ao corpo, à zona de *indiscernibilidade* entre homem e animal. Na apropriação deste conceito para os objetos cênicos nos distanciamos da carne que a figura deleuzeana implica; já quando atribuímos o conceito à performance Pura-Morta (p.67-71) trata-se da Figura-corpo sustentada pelo filósofo. Por esta razão utilizamos o termo com letra minúscula, já que ele se distancia, em certo momento, da concepção deleuzeana.

cds, dvds, caixas, tintas, máquina de solda, compressor, bibelôs, extensões, luminárias. Além de ateliê, seu ambiente criativo é também casa, museu, depósito, oficina (inacreditavelmente a artista sabe onde está cada coisa, diz ter memória fotográfica e identifica imediatamente se algo saiu do lugar em que estava).

Este primeiro panorama aponta para a atmosfera a que estamos rumando: vida e obra estão demasiadamente entrelaçadas, é impossível alcançar uma sem perceber a outra. Mesmo na tentativa de fugir de qualquer caráter biográfico, estudar a obra da artista para o palco está impregnado de sua história de vida, a linguagem que desenvolveu marcando sua assinatura é a própria caligrafia da artista que escreve sobre qualquer superfície com muitos materiais. *Não existe obra sem vida. As pessoas às vezes me chamam para dar cursos de cenografia, de artes plásticas, mas eu não tenho como ensinar a criar uma obra. Eu posso ensinar como se fura uma parede, mas para haver obra tem que haver vida, não existe receita de como ser um artista, pois é a vida que te faz um artista, quando fazes obra dela.*³⁰

Em função disso, detivemo-nos à vida e obra da artista, no que nos interessa para refletir a cena contemporânea. Ao investigar a obra, chegamos ao ser, ao ser de pensamento e de ação. “O desenvolvimento contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém um pensamento.” (SALLES, 2009, p. 55) Durante um processo de criação em dezembro de 2010, em que a artista encontrou grande dificuldade em fazer compreenderem sua proposta cênica, num desabafo lamenta: *Nunca mais quero ser diferente... só que a diferença não é uma escolha. As pessoas fazem teatro para sentir o cheiro da liberdade, em qualquer canto deste planeta ditatorial. Porque nós não vivemos em países, vivemos num planeta censor, cheio de leis e ordens...*³¹. Na investigação sobre o fazer artístico e o pensar teatral, muito material assinala quem são os seus iguais. Flávio Krawczyk estabeleceu relações entre a prática e o discurso da artista e os de Joseph Beuys³², Hélio Oiticica³³

30 Zoé Degani em conversa após uma estreia, 11 de maio de 2012.

31 Depoimento colhido em 10 de dezembro de 2010.

32 “Joseph Beuys (1921-1986), artista alemão, “desafiou os limites tradicionais da arte [...] optou por uma prática mais ampla, filosófica e politicamente embasada [...] O seu modo singular de lidar com o processo criativo transformava materiais como feltro, gordura, mel, sangue, cera, cobre, enxofre, entre outros, em meios artísticos expressivos.” (BORER, 2001). Em 1962, o artista adere ao movimento “Fluxus” que procurava, por meio de suas *performances*, explorar o efêmero, o transitório, e ainda manifestar a energia vital coletiva. Todo o seu trabalho orienta-se em busca da ideia da verdade.” In: MACIEL, Pedro. *A arte como destino do ser*. Disponível em: www.digestivocultural.com Publicado em: 20/05/2002

33 Hélio Oiticica (1937-1980), artista brasileiro, foi um artista performático, pintor e escultor. Sua produção destaca-se pelo caráter experimental e inovador. Seus experimentos, que pressupõem uma ativa participação do público, são, em grande parte, acompanhados de elaborações teóricas, comumente com a presença de textos, comentários e

e Christo³⁴ ao discorrer sobre legitimidade, arte, antiarte e obra de arte total, considerando as obras dos artistas estudados como antiarte no sentido do reverso do instituído³⁵. O que a artista chama de “diferente”, na verdade é sua própria condição, parte pela intimidade espacial que lhe é inerente, parte pela força que a impele para fora da linguagem e prática estética convencionadas. Segundo Gilles Deleuze:

O que é uma essência tal como é revelada na obra de arte? É uma diferença, a Diferença última e absoluta. É ela que constitui o ser, que nos faz concebê-lo. [...] Mas o que é uma diferença última absoluta? Não é uma diferença empírica, sempre extrínseca, entre duas coisas ou dois objetos. [...] é uma qualidade última no âmago do sujeito: diferença interna, “diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós.” [...] A essência não é apenas individual, é individualizante (DELEUZE, 2003, p. 39 e 41)

No caso observado, esta individualização refere-se a uma intimidade do olhar com o espaço da cena sensivelmente estético e, muitas vezes, considerado audacioso pelas práticas locais, conforme pontuado a partir do segundo capítulo. “A única chance é estética”, dirá o filósofo (2003, p. 42). Krawczyk inclui Zoé Degani, a partir de suas instalações, no rol de artistas pós-modernos que se atiram à experimentação, à obra de arte aberta de Umberto Eco, à contracultura, em que arte e vida se cruzam, onde, segundo Oiticica, “museu é o mundo, é a experiência cotidiana.” Lygia Clark³⁶, por sua vez, auto-intitulou-se não-artista³⁷ e Lyotard alerta para a *chamada à ordem*, um desejo de unidade, de popularidade, que esforça-se para acabar com as experimentações tanto nas artes como fora delas.

Com o uso de materiais alheios à tradição da arte ocidental e a efemeridade acentuada pelo devorar frenético das pombas, conjugados à mensagem de profunda crítica política, o trabalho de Zoé é umbilicalmente ligado à questão da antiarte. Antiarte no sentido de questionamento dos cânones enraizados e das instâncias historicamente conservadoras como o museu, a galeria e a academia. No sentido de não poder ser vendida no mercado. De não poder ser acondicionada no acervo de um museu. Seu destino é o mundo, como quer Oiticica. (KRAWCZYK, 1996).

Uma das premissas destes encontros é o não distanciamento entre obra e vida no intuito de banir qualquer possibilidade que afaste a obra de arte ou o artista da vida real. Ou as galerias e

poemas. À frente das práticas notadas como antiarte desenvolveu Parangolé e o conceito de arte ambiental. Fonte: www.itaucultural.org.br. Acessado em: 10/06/2013

34 Christo Vladimirov Javacheff é um artista plástico de origem búlgara, famoso por suas instalações monumentais em espaço urbano. Mais informações no site do artista: <http://www.christojeanneclaude.net>. Acessado em 18/07/2013

35 KRAWCZYK, Flávio. *Quem tem medo de Christo? Legitimidade, arte, antiarte e obra de arte total*. Porto Alegre: Instituto de Artes, UFRGS, 1996. Orientação: Prof. Dra. Elida Tessler Artigo não publicado.

36 Lygia Clark (1920-1988), artista plástica brasileira. Entre 1960 e 1964 cria a série “Bichos”, construções metálicas geométricas que se articulam por meio de dobradiças e requerem a coparticipação do espectador. Em 1968 passa a dedicar-se à exploração sensorial em trabalhos como “A Casa é o Corpo”. Fonte: <http://www.lygiaclark.org.br>

37 Biografia disponível em <http://www.artbr.com.br/casa/biografias/clark>. Acessado em 04.07.2012

os museus não fazem justamente imbuir as obras e os artistas de uma aura que os isola numa redoma quase transcendental, inatingível e longínqua? “A obra de arte, fechada em sua estrutura, resultado da criação, da expressão interior, da representação, única, isolada e, finalmente, institucionalizada – tornou-se o obstáculo principal, a barreira a transpor” (KANTOR, 2008, p.190). Assim que a negação aos materiais convencionais e aos espaços legitimados apresenta-se como mecanismo de escape, na condição limitante e inerente que Kantor definiu como “a situação do artista”.

Mais do que estar de um lado ou de outro, o que define certos artistas é justamente seu lugar liminal, esta indistinção entre arte e vida que já preconizava Artaud (e quem em tudo trabalha com a morte, como veremos adiante). É por isso que mesmo o material mais ordinário pode ser uma obra de arte, pois é a relação do artista que o concebe, que percebe a potencialidade criadora sobre o objeto. Kantor requeria os objetos mais banais, esvaziados pelo cotidiano, para fazê-los dizer o que o excesso utilitário lhes havia abdicado: “... somente a realidade mais trivial, os objetos mais modestos e mais desdenhados, são capazes de revelar numa obra de arte, seu caráter específico de objeto.” (KANTOR, 2008, p.200). Zoé Degani, por sua vez, fala em entrevista³⁸ dos objetos “esgotados pelo consumismo”.

De forma muito similar, a artista recorre a objetos e materiais de fácil reconhecimento para compor seus trabalhos, “... o uso de materiais não convencionais em arte se faz presente em Zoé. Assim como Schwitters³⁹ se valia de tudo para criar suas “pinturas”, a artista tem a liberdade de apropriar-se das coisas, convertendo-as em objeto artístico” (KRAWCZYK,1996). É assim, por exemplo, que correntes e bacias se destacam durante toda obra da artista. Para cenografar Nelson Rodrigues, Zoé tem especial apreço por ataduras. Flores e radiografias também insistem em aparecer em diversos de seus trabalhos para o palco. Mesa erguida sobre uma surdina automotiva (“Nossa Vida Não Vale um Chevrolet”, 2012), suportes feitos de amassador de batata (“Não Existe Culpa na Semente da Maçã”..., 1999), mictórios esculpidos com lavador de arroz (“Babel Genet”, 2008), compartimento de telefones públicos transformado em banheira (“Toda Nudez Será Castigada”, 2001), tudo vira material, está apto a relacionar-se, propiciando novas leituras, extrapolando seu próprio limite, sua obviedade de objeto. As bacias (conchas urbanas,

38 Entrevista para a jornalista Adriana Saldanha no programa Jornal do Almoço, RBS TV – Pelotas, 1990: acervo da artista.

39 Kurt Schwitters (1887-1948) artista alemão, cujos quadros eram feitos com colagens de distintos objetos. Trabalhou com pinturas, desenhos, poesias, esculturas, design, etc. o que mais tarde passaria a ser chamado instalações artísticas. Fontes: www.moma.org; wikipedia.org Acessado em: 10/06/2013

segundo a artista), é o elemento mais encontrado em distintos trabalhos, está na sua obra cênica e pré-cênica, com múltiplas funções, como veremos. A propósito, “não se trata do artista transformar a realidade cotidiana, *ele simplesmente agarra-a e abraça-a*”. (KANTOR, 2008, p. 140)

O apego ao objeto extenuado, o acoplamento da obra à vida de forma inextricável, a identificação com o pensamento e prática pós-modernos e a construção de uma dramaturgia visual, como recurso pós-dramático, são algumas das aproximações que delineiam o ambiente teórico e a linguagem artística sobre os quais nos debruçamos. Tais constatações antecipam por quais meios Zoé Degani chegou à cena contemporânea e em que planos sua diferença encontra seus pares poéticos e ideológicos. A cena sendo o espaço da fricção entre real e imaginário, onde corpo vivo e representação se sobrepõem, em que é presente e é remissão a outra coisa, potencializa o encontro entre mundos, e é próprio que seja o confronto/coesão de linguagens. O espaço cênico sendo também fronteira entre arquitetura e imagem, fantasia e realidade, espaço concreto e espaço ficcional, alimenta a prática que quer conjugar sempre mais de um mundo: “o drama em cena não deve passar-se, mas devir, desenvolver-se sob os olhos do espectador”. (KANTOR, 2008, p. 4)

Além disso, a variação, germe do pensamento da diferença, pode ser encontrada como impulso perpétuo nas criações da artista. *E os que discursam “Eu sempre disse...”, é porque não sabem que o que mais interessa é o “eu digo cada dia diferente”. Como Raul Seixas dizia o oposto do que disse antes. Mas a sociedade se fundamenta pelos mesmos discursos, uns justificando os outros. E, fatídica e punitiva, sentencia: “eu te disse”. É o olho julgador e não o apocalipse do acaso.*⁴⁰

Zoé Degani exhibe uma obra que marca, paradoxalmente, a época e o contexto em que se realiza e é, de certa forma, atemporal e desterritorializada. Ao mesmo tempo em que apresenta dados da condição pós-dramática, como o “presente-contínuo” ou a “troca quase linguística entre homem e objeto” (LEHMANN, 2007, p. 307 e 122), como a aranha da “Família do Bebê” que, além de mostrar seu esqueleto, tem seu corpo continuado pela bailarina, a troca ultrapassa o âmbito linguístico, a mulher devém-aranha (ver figura 10), também perpassa métodos e motivações frequentes na história da arte, como a demolição para possibilitar o novo ou a necessidade de agir sobre o mundo (ver figura 11).

40 Zoé Degani, conversa transcrita em 09 de março de 2012.



Figura 10-
A Família do Bebê
(Dança, 1999)



Figura 11- Céu, o
espaço urbano antes
e depois da obra.
(Obra em Espaço
Público, 2002).

Apesar de premiada e reconhecida, a artista despreza a popularidade e os prêmios dizendo que, muitas vezes, o mais importante as pessoas não viram. O fato de mitificarem-na também a incomoda e dificulta o processo que não quer distinção, distância ou ruído no diálogo; segundo a artista, o que mais a entristece é ver seu trabalho servindo à vaidade, quando quer promover essencialmente o oposto: a agregação, a indistinção, a liberdade. A estética do inacabado no processo criativo sustentado por Salles é evidente na trajetória da artista, que está em constante transformação: “... o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita” (SALLES, 2004, p. 78), sempre a desprender-se das certezas consolidadas. Ainda no esforço de escapar das definições e limitações circundantes, Simone de Beauvoir afirma: “Que nada nos defina, que nada nos sujeite. Que a liberdade seja a nossa própria substância” (apud SOUZA, 2001, p.8). Ora, a liberdade não pode residir no objeto acabado⁴¹, pois o produto pronto é por si só cárcere, limita-se aos próprios fundamentos, assim como o sucesso e o reconhecimento ao

41 “O objeto ‘acabado’ pertence, portanto, a um processo inacabado” (SALLES, 2004, p. 78)

legitimar o artista, o precipitam à morte. O que devem jogar-se no desconhecido, o tornar-se é a condição da liberdade que quer Beauvoir, da obra de arte que não separa trabalho e resultado, ensaio e espetáculo como diz Kantor, o movimento é a própria vida, a presença. O que veremos é que, pela composição plástica do espaço cênico, Zoé Degani imprime forças visuais que têm poder de propulsão dentro das cenas, signos visuais que se tornam sensíveis, as esferas se invadem, suas figuras e objetos são criações movidas pela eterna angústia, pelo desprender-se, pelo que não é artista quando sê-lo é sinônimo de uma condição estagnada, resolvida, finda em si, retomando Lygia Clark, a “não-artista”.

A artista cumpre em sua prática a premissa artaudiana de que ninguém alguma vez escreveu ou pintou, esculpiu, modelou, construiu ou inventou senão para sair do inferno. (ARTAUD, 2004). Entrever seu exercício criativo é, portanto, observar como a própria obra opera a fim de sair sempre de si mesma, e como a cena oferece o acaso como condição intrínseca, fazendo do palco uma passarela de objetos que se precipitam aos encontros, que sugerem mais do que mostram, que incitam mais do que representam. Suas cenografias não estão restritas à ilustração, não são um dado pronto, mas propostas que vão, a partir do encontro, criar um corpo cênico móvel, ser definitivo na teia de significações. “A cenografia é uma conspiração (espacial/visual/aurática) na qual o cenógrafo trabalha como um agente-secreto.”⁴² O plano de composição⁴³ de Zoé Degani, traçado para compor um plano maior, o do acontecimento cênico, é produto da angústia da artista, de sua insatisfação e inferno, do vômito que vem antes da ideia: *É muito rápido, assim como toda consciência é muito rápida, assim como toda percepção...ou tu contou, vomitou, tu existiu... ou fica no vácuo... Olha, talvez eu mesma tenha que cobrir meu caixão*, sentencia. Esta urgência diz respeito a uma condição mutante intimamente relacionada ao seu trabalho, uma urgência de acontecimento, de necessidade do novo. “A arte é uma doença, é uma insatisfação humana: e o artista combate a doença fazendo mais arte, outra arte. Fazer outra arte é a única receita para a doença estética da imperfeição.” (SALLES, 2009, p.33).

Ao olhar as sucessivas obras de Zoé Degani (à página 37), encontramos a cena como sua destinação, a insatisfação plástica achou sua cura pela possibilidade cênica, pelo jogo da

42 *Scenography is a (spatial/visual/aural) conspiracy in which the scenographer operates as a secret agent.* (BLUMENFELD apud HOWARD, 2009, p.XVI).

43 “Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte.” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.247). Os filósofos distinguem a composição técnica (trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência – matemática, física, química, etc) da composição estética, esta última, segundo eles, o trabalho da sensação.

variação, cenários e objetos são, no palco, uma obra de arte em si ao mesmo tempo em que são nada senão pelo encontro que lhes justifica e pluraliza. Obra e vida se nutrem e a fuga da legitimação, no ímpeto de criar o novo, eliminando clichês, assegura a força motriz delineada no *corpus* dessa pesquisa.

Neste ambiente criativo em que me envolvi no intuito de compreender seus meandros, cheguei com olhar ingênuo e idealista, inicialmente acrescentando uma visão romântica sobre o próprio objeto. Sem perceber, estava envolvendo-o na mesma cápsula asfixiante do legitimado, na redoma que o distancia. A artista, ao abrir as portas de seu ateliê, ao ceder seus arquivos para análise, percebendo o caráter romanesco que eu atribuía ao que observava, diz em letras garrafais: *Tu tens que escrever da minha poética, não da tua poética. Como é que tu vais usar poesia numa coisa que não é tua? Estás falando de uma terceira pessoa... Como vais usar poesia para dizer uma coisa que eu quis mostrar completamente cruel e contundente? E eu não fiz academia para perceber isso. Tu não vais falar do teu olhar sobre as coisas, mas como, o quê, qual a importância das coisas que eu estava fazendo naquele momento. Tu vais fazer os outros entenderem a minha obra, como eu vivenciei aquilo, o que era a Pura Morta? Que não era eu, mas era um ser que habitava em mim. O que se passava com as mulheres que mexeu comigo naquele momento? Quantas mulheres eram assassinadas naquela época, na década de noventa, e como isso me atravessou, como eu quis e precisei denunciar coisas, quantas vezes eu fui assassinada. Se eu tinha poesia para falar das coisas, do que eu fazia, se como eu fazia era poético, é esta poesia que tens que analisar e não o que tu achas que eu estava fazendo, e como tu percebes hoje em dia. Mas o que o artista vivenciou quando criou o trabalho, quando experimentou com o público, como sentimos juntos, naquele momento, aquele vômito. É a minha poesia, que não é bonita, que tu vais mostrar e não a tua poesia...*⁴⁴

Penso que a artista não poderia ser mais clara ao dizer o que não autorizava que fosse feito com sua obra: atribuir-lhe algo que não lhe pertence. O olhar tendencioso do antropólogo, a pegada na duna do biólogo. Assim, contemplar a obra de um artista de dentro de seu ateliê, com a possibilidade de ouvi-lo dizer o que sua obra não é, permite que a própria pesquisa monitore suas armadilhas, seus clichês e equívocos. Na tentativa de conter os impulsos criativos da análise ou a leitura equivocada dos signos da obra da artista, propõe-se um mergulho examinador, isolando elementos a fim de melhor percebê-los.

44 Zoé Degani, 2011.

1.5 RESISTIR À FORÇA DAS ONDAS

(Apresentação da Obra - Exercício, Possibilidades e Alianças)

Tendo apresentado o ambiente criativo e recortes do discurso de Zoé Degani, bem como sua trajetória que revela um grande projeto que ruma para a cena, nos deteremos ao modo como propriamente a artista desenvolve os objetos cênicos e as relações que estes operarão num contexto teatral, performático ou coreográfico. A partir de então estamos norteados pela obra cenográfica desenvolvida pela artista. Considero importante salientar a distinção de procedimentos que atuam *no* espaço cênico dos procedimentos de apreensão e transformação *do* espaço cênico. Quando tratamos dos objetos cênicos e da sua interação na cena nos referimos aos procedimentos *no* espaço, geralmente desenvolvidos em palco italiano, caixas pretas. Já a construção de paisagens e a manipulação completa dos recursos do edifício teatral são procedimentos *do* espaço, na maioria das vezes possibilitados em locais alternativos como depósitos, galpões e salas, embora não seja uma regra.

Quando preenche o palco de abundantes flores, em “Mamãe Foi pro Alaska” (2006), para depois fazer ressurgir seus caules mortos pendendo das varas; ou quando coloca lâminas de barbear (“Gillettes”) a deslizar pelo palco de “Toda Nudez Será Castigada” (2001), Zoé está operando *no* espaço (ver figuras 12 e 13). Já, quando adentra num galpão abandonado de 1000m² do cais do porto de Porto Alegre, coberto de sujeira, óleo e entulho e, depois de um ano dedicada a transformá-lo, apresenta um teatro em branco e prata, limpo e delineado com impecável precisão, atribuindo-lhe passagens, portas e texturas que abrigará o espetáculo “O Banho” (2001); ou ainda quando derruba muros, ergue paredes e túmulos, cria labirintos com portas giratórias como em “Teus Desejos em Fragmentos” (2006), a artista opera procedimentos *do* espaço (ver figuras 14 e 15 – detalhes dos espetáculos na rota de análise, p. 37).



Figura 12 - Mamãe Foi pro Alaska, 2006



Figura 13 - Toda Nudez Será Castigada, 2001



Figura 14 - O Banho, 2001



Figura 15 – Teus Desejos em Fragmentos, 2006

Esta distinção permite aclarar as atividades de *desenho da cena*, originalmente próprio da cenografia (*Skene-graphhein* ou *Skenographia* – desenho na tenda), do desenho *do* espaço para a cena. Em ambos os casos, é a atmosfera imagética e o recorte temporal que estão em questão. Os procedimentos *no* espaço são comuns a todos os trabalhos da artista, relacionam-se ao espaço cênico, conforme este é descrito por Patrice Pavis em seu Dicionário de Teatro (2005, p. 133), enquanto os procedimentos *do* espaço abrangem o que o autor define por espaço teatral (2005, p. 138) e estão presentes quando Zoé Degani necessita de outras engrenagens, quando a cena lhe suscita a insatisfação com o espaço original, fazendo com que além de criar atmosferas, a artista deforme o corpo edificado, atribuindo-lhe fugas, passagens, pontos de escape, configurando assim uma cenografia mais ampla, em que a demolição literal faz parte do processo. Segundo Nero,

O palco é o espaço da performance dos atores e a cenografia é a arte de organizar plasticamente esse espaço e dominar seus aspectos em todos os tipos de representação de obras dramáticas, líricas ou coreográficas. A cenografia está também envolvida com a configuração interna do edifício teatral e este pode ser uma referência fundamental para o partido criativo a ser tomado pelo cenógrafo. Partindo da cena, a cenografia se envolve com o edifício teatral, com a cidade e, muitas vezes, ganha um interesse no espaço público. (NERO, 2008, p.28)

A cenografia teatral parte da cena, como coloca o autor, e o processo criativo da artista para o palco geralmente se inicia no texto e na linguagem pretendida, compartilhada para a encenação. Entretanto, ao visualizar a rota de análise (p. 37) de seu projeto maior, supomos que a própria obra plástica de Zoé Degani já indicava ser cenográfica, mesmo quando não habitava o recinto cênico. Quer dizer, o espaço público, instância que abarca as relações cenográficas como

última consequência⁴⁵, reside na obra da artista como ponto originário, não é sua cenografia que extrapola o palco e chega ao edifício, à área coletiva. Inversamente, sua obra plástica já indicava ser cenográfica e migrou do espaço público para a intimidade cênica.

Um exemplo de apropriação do espaço que reverberou grande comoção na comunidade se deu na exposição “Eternizando a Memória” (1997) em que a artista cobriu o chão de uma sala do Mercado Público da cidade com duas toneladas de sal grosso (procedimento que se repetirá no espetáculo “O Banho”, em 2001), ocultou os vidros que revelavam a paisagem inóspita da cidade, permitindo-lhes passar somente a luz. Neste ambiente dispôs bacias suspensas por correntes galvanizadas⁴⁶. O público apropriou-se da instalação que não era cênica, mas que ganhou este teor quando foi invadida pela população. De forma espontânea, as pessoas elaboraram um ritual para visitar a obra, em que tiravam os calçados para adentrar o espaço, formando uma ação performática, em que os corpos do público, inseridos à obra, originaram um corpo maior, dotado de conotação teatral, quase coreográfica. Vale dizer que nada disso estava previsto, a artista confessa a surpresa de perceber o modo pelo qual a população se relacionou com a obra que se tratava, a princípio, de uma instalação, mas que adquiriu o caráter de evento. Filas se formavam com pessoas de diversas idades e classes sociais para visitar a obra, ônibus chegavam lotados vindos do interior só para conhecer o espaço transformado pela artista, até um abaixo-assinado foi organizado pela população solicitando que a obra fosse permanente (o que promoveu a prorrogação da exposição por mais duas semanas).



Figura 16 – Público no espaço da Instalação “Eternizando a Memória”, rebatizada “Sala de Sal”.

45 A este respeito ver RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O Espaço do Jogo: espaço cênico teatro contemporâneo**. Dissertação de Mestrado. Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFM, 2008.

46 A galvanização consiste em “cobrir o ferro ou o aço com uma camada de zinco metálico” que, além de “proteger contra os efeitos da oxidação” (HOUAISS, 2009), conferem um tom específico ao material. Todos os elementos em ferro, aço ou metal: bacias, chapas, arames, correntes, etc., encontrados na obra de Zoé Degani sofreram tal procedimento.

GERAL

PORTO ALEGRE

Obra de arte atrai público

A sala com o chão coberto de sal virou atração no Mercado

Centenas de pessoas visitaram no sábado a "Sala do Sal", uma instalação artística no segundo piso do Mercado Público, em Porto Alegre. Idealizada como obra de arte, a sala com o chão coberto de sal grosso e com bacias de carvão penduradas no teto tem sido a maior atração do Mercado, desde a reabertura, dia 19 passado. Foi grande o movimento de pessoas que procuraram o local para caminhar sobre o sal de pés descalços, buscando uma energização mística. No sábado, último dia da exposição, as pessoas se aglomeravam na porta da sala tentando entrar.

Do lado de fora, o voluntário Jacinto Soares chamava o povo. "Venham caminhar no sal, venham sentir a energia", dizia, como quem anuncia um espetáculo. Soares estava organizando o livro de assinaturas dos visi-

tantes. "Quanto mais gente assinar, maiores são as chances de que prorroguem a exposição", explicou. Muita gente que passava o feriado na Capital aproveitou para experimentar a "sala de energização". A carioca Janaina Braga dos Santos, 36 anos, que veio passar a Páscoa na casa de parentes gaúchos, tirou os sapatos e caminhou durante alguns minutos na sala. "Precisa ter fé", disse ela. Janaina conta que mentalizou o seu principal desejo enquanto andava sobre o sal: ter um filho. "É só o que me falta na vida", afirmou.

A comerciária Ana Medeiros, de Barra do Ribeiro, visitou o Mercado e decidiu experimentar a instalação. "Não tem nada de místico, só entrei porque as crianças queriam", afirmou, calçando os filhos Gabriel, 11 anos, e Graziela, 10. As crianças adoraram. "É legal, faz cócegas nos pés", disse Graziela.



Sala do sal: último dia da exposição levou muita gente ao Mercado Público

Figura 17

Com isso queremos dizer que a relação da artista com o espaço, com a sala, já se fazia presente antes de ser o espaço cênico o *locus* de suas criações. Desta forma, a intimidade com o espaço da cena não é de onde sai o material de seu trabalho, mas aonde chega sua prática plasticamente cênica. Neste sentido, a obra da artista, ao ser compreendida como adentrando o universo cênico pela especificidade com que já operava, singulariza a matéria-prima criativa, vai de uma perspectiva plural e pluriforme (inserida na cidade e relativa à humanidade) para a apreensão do íntimo de um indivíduo que pode referir-se a uma determinada sociedade ou estrato.

Quando Pura Morta percorria locais públicos denunciando a poluição dos mares ou as mulheres assassinadas, já desenhava o caráter político que permeia as preferências estéticas e dramáticas de Degani. Nelson Rodrigues, denunciando a sociedade brasileira de sua época, tanto nas crônicas jornalísticas como nos palcos, fornece à artista elementos dramáticos de teor moral e ético que estimulam o ímpeto combativo que permeia toda sua obra. Zoé Degani diz que Nelson evidencia a hipocrisia que está dentro de todas as casas, de todos os lares. Ao expor as doenças sociais do homem, mascaradas pela falsa moralidade de sua (nossa) época, a artista encontra o ambiente fértil para sobrepor sua ordem imagética que pluraliza e ressignifica o conteúdo da obra do autor. Um exemplo disso é na montagem de "Valsa Nº 6" (2002):

Figura 18

Na imagem ao lado se vê a cadeira criada pela artista que, mais do que ilustrar, presentifica a ação do estupro na transparência da radiografia que revela os ossos apartados da carne, que evidencia o que há por trás (ou dentro), além de não deixar dúvidas sobre a moral cristã materializada na aliança de casamento. A artista oferece à atriz uma máquina propulsora do seu próprio espasmo verborrágico que é o monólogo. Vale para o teatro o mesmo que o filósofo Gilles Deleuze apontou na literatura, particularmente no romance:



O que conta não são as opiniões dos personagens segundo seus tipos sociais e seu caráter, como nos maus romances, mas as relações de contrapontos nos quais entram, e os compostos de sensações que esses personagens experimentam eles mesmos ou fazem experimentar, em seus devires e visões. (DELEUZE, 1992, p.243)

Ao associar as relações do teatro, da dança, da prática da artista com o pensamento do filósofo acerca da arte, muno-me de seu aparato conceitual, a ser desenvolvido, neste estudo, no plano da composição do espaço cênico. Operações observadas por Deleuze no âmbito da pintura (Bacon, Cézanne, Van Gogh, entre outros), do romance (a partir de Virginia Wolf, Flaubert, Kafka, etc), do teatro (Carmelo Bene e Samuel Beckett), são retomadas nesta pesquisa para nutrir a observação desta prática que se refere ao espaço da cena, à linguagem visual do espetáculo. Mais que tratar dos meios ou materiais, procedimentos amalgamados à própria condição do artista, como banir o clichê, construir sobre os destroços ou permitir o acaso, possibilitam aproximar a filosofia deleuzeana do campo de estudos escolhido.

Então, o que Deleuze desenvolveu no âmbito da poesia, do romance, da pintura e, em menor volume, do teatro, serve a este estudo como ferramenta teórica, motor de análise na observação da obra destacada. Para este pensamento o que está em jogo é sempre o corpo: um corpo de devires que é contaminação pelo *encontro*. O embate de forças e linguagens na composição cênica ergue o corpo da encenação que se efetivará no encontro com o público, no compartilhamento da experiência estética e sensível que é sua destinação.

A vastidão de possibilidades e a intensidade das forças autorais no conjunto da cena, somadas ao hibridismo que, vimos notando, está no cerne da obra da artista, encorajam este

estudo a proceder de forma abreviada, pontual. A impossibilidade de contemplar cada obra na sua totalidade justifica a precisão analítica que adotamos a partir de agora, cientes de que estaremos deixando no escuro muitas questões e possibilidades, muitas relações e encontros, mas acreditando iluminar as teses pertinentes ao espaço e à visualidade cênica. Afinal, “quantos espectadores, mesmo os profissionais de teatro, conseguem verdadeiramente ler o espaço?” (ARONSON, 2005, p.2).⁴⁷ No intento de aclarar este texto complexo, portanto, que se refere ao espaço da cena, é que direcionamos o olhar.

1.6 MERGULHO

(Relações Cênicas: Palavra-Imagem; Movimento-Forma; Signo-Sensação)

PALAVRA-IMAGEM

Sobre as relações entre palavra e imagem vastamente se estudou, a semiologia é um dos campos em que esta relação frutificou largamente, mas existem outros, naturalmente dramaturgia teatral e imagem cênica é uma das esferas deste interstício onde há sempre mais a ser revelado, especialmente quando a prática está atrelada ao texto, modo de operação que responde aos princípios da criação dramática, ainda muito comum no sul do Brasil. Alguns autores teatrais têm proeminência na obra da artista, seguramente um dos dramaturgos que Zoé Degani mais cenografou, tanto no teatro como na dança, foi Nelson Rodrigues. Em conversa⁴⁸ com um amigo diretor durante processo de criação para o espetáculo de dança “Vestido como Parece” (2012), uma composição em dança contemporânea que reunia sete obras do autor, a artista confessa: *Eu tenho uma relação muito próxima com a obra literária. Por isso que eu faço dança, teatro... ou se quiserem fazer Shakespeare infantil ou Nelson infantil, que eu acho bem difícil (risos), mas eu faço, eu poderia fazer.... porque eu me relaciono com o texto. É a minha leitura... Prefiro eu ficar com a obra literária e me deixarem criar, do que um diretor que vem falar da concepção que ele quer de Nelson. Deixa que eu me relacione com a obra e faça a minha leitura, que é a minha colocação enquanto objeto, a colocação espacial, o que significa para mim. É diferente, é outra relação, que nem todo mundo consegue perceber. Penso que o diretor deve ser um aglutinador, ele não é o chefe...*

⁴⁷ *How many spectators, even theater professionals, can truly read a stage?*

⁴⁸ Conversa transcrita em 26 de abril de 2012.

De fato, um artista não tem chefe, ele se relaciona com outros artistas.⁴⁹ Mas este é um tema que não nos deteremos já que nesta perspectiva a cena é reunião coletiva, engajamento criativo para ser multiplicação de linguagens, além de representação. O testemunho da artista interessa por trazer esta proximidade com o texto, com a palavra, que Zoé se empenha em defender. Não se trata, porém, de um retorno textocêntrico, mas de uma relação originária do impulso criativo. Antes dos ensaios, muito antes de discutir concepção, a artista traça os primeiros esboços cenográficos relacionando-se apenas com o texto, a obra literária. Certa vez, ao cenografar “Primeiro Amor”, de Samuel Beckett, a artista concebeu um banco que sintetizava todo o espetáculo, nutrido por uma imagem de determinada cena do texto. Como recorreu ao livro antes de receber o roteiro da montagem, a artista dialogou primeiramente com o próprio autor para depois receber os recortes eleitos pela proposta cênica. Ao observar que a cena embrionária de toda sua concepção estética não constava no roteiro, a artista questionou o grupo que, por sua vez, sequer havia tido acesso ao texto original.

Estes ruídos no diálogo criativo não chegam a ser frequentes, mas se repetem ocasionalmente. A artista sentenciou a um banco (objeto que havia sido requerido pela direção) a síntese do seu entendimento de Beckett. Um objeto era a obra inteira daquele autor, especialmente a encenada, especialmente a cena descartada da montagem. Não chega a ser um conflito, mas uma tensão que se refere à relação da obra da artista com o texto, ou melhor, a obra inteira de um autor, com determinado aspecto que está implícito em toda sua vivência e ofício, ressaltado de forma mais incisiva no texto eleito para montagem. Como a saturação do átomo que defende Deleuze apropriando-se do discurso de Virginia Wolf: “Saturar cada átomo... Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade... Incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido, mas *tratados* em transparência” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.223). De certa forma, é como se Zoé Degani partisse sempre do projeto maior do autor, de quem ele era e pensava, de como operava na sua produção⁵⁰.

Para ela, é ao universo do autor que pretende dar forma, à sua insistência poética e linguagem, fazendo aderir o adensamento do conjunto dramaturgico aos objetos. Assim, em “Babel Genet” (2008), a cenografia não é representação da obra de Jean-Genet, mas as sensações

49 “A Cenografia é o desenho de uma ação, não um suplemento da visão do diretor” *Design as action, not supplement to the director’s vision*. (HANNAH apud HOWARD, 2009, p.18).

50 “O criador estabelece, portanto, uma ligação entre a verdade da obra e sua própria verdade.” (SALLES, 2009, p.138)

materializadas da sua natureza. Sob uma iluminação escassa que agregava um teor sombrio e marginal às cenas, Zoé ergue estruturas metálicas que funcionam como becos, velas e que são também o interior do navio. Os mictórios (esculpidos com utensílios domésticos e grades de ferro), suspensos no segundo andar da estrutura e dispostos lado a lado, levam os personagens para banheiros públicos. Pneus e correntes pendiam da borda do palco italiano materializando o atracadouro dos portos. Sobre o palco, roldanas, escadas de navio e ganchos terminavam de compor o cenário em preto e prata, com plataformas móveis, com personagens que pretendiam também sintetizar a babel de Genet, sua obra inteira.

Em diálogo com a atriz Arlete Cunha ⁵¹ sobre o teatro e a abertura de brechas, em que conversavam sobre abrir o espaço, abrir a sensação, a percepção, a compreensão, Degani versa: *E tu sabes onde está a coisa que é aonde a gente aprende? E que é isso a minha vida e pesquisa? É quem respeita este espaço que o autor te coloca. Porque quando ele escreve, ele já está te falando... E quando têm aqueles autores que não colocam este espaço, e tu tens que criar este espaço? Daí tem que tornar sensível aquela verdade do texto, aí não é nem o crível, é o sensível. É sentir, é viver.* ⁵²

Patrice Pavis discorre sobre o período liminal que abriga a criação cênica entre o texto e a encenação, definida como “colocar em relação, num espaço e tempo determinados, materiais os mais diversos (sistemas significantes) em função de um público” (PAVIS, 2008, p21). Liminal porque faz parte de um ritual de passagem, onde os “sistemas significantes” se constroem, produzindo signos cujos sentidos se alteram, se mesclam, se multiplicam. Porque quando habita o caos (o que já não é mais texto, mas ainda não se conforma em encenação), configura a margem onde tudo é possível, onde inevitáveis escolhas devem ser feitas, onde habita a criação. O espaço onde, segundo Claude Régny, se deve “abrir as palavras a fim de que se possa escoar livremente” (apud PAVIS, 2008, p38).

Apesar da ênfase à palavra, de acreditar que as imagens estão virtualmente no texto, a relação entre iconografia e textualidade não é exatamente servil. A criação plástica da cena nutre-se e alimenta todas as esferas com que se relaciona, pode coabitar, catalisar e/ou contradizer os demais elementos dispostos nela.

51Arlete Cunha é uma atriz gaúcha de larga experiência, participou por 12 anos da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, possui um currículo com inúmeros espetáculos e mais de 10 filmes; participou do elenco de algumas das mais premiadas montagens gaúchas.

52 Registro videográfico colhido em 22 de setembro de 2009.

...texto e cena são percebidos ao mesmo tempo e no mesmo lugar, sendo impossível declarar qual deles é anterior ao outro [...] O relacionamento das duas ficções, textual e cênica, não se limita a estabelecer uma circularidade entre enunciado e enunciação, ausência e presença. Significa confrontar os lugares de indeterminação e as ambigüidades do texto e da representação. (PAVIS, 2008, p.23-33)

O indeterminismo e as múltiplas faces do ato criativo, habitando sua germinação, transparecem “a instância da encenação que vem do exterior do texto.” (PAVIS, 2008, p.37). Mesmo a prática de Zoé Degani que o leva muito em consideração, revela que os cenários desenhados pela artista são, na verdade, a coesão de seu próprio universo e linguagem com os do autor e as demais assinaturas riscadas sobre o palco (direção, elenco, iluminação, figurino e maquiagem), onde a cena nunca é pura, mas um processo de poliembrionia, em que o texto, como semente fértil, produz vários embriões.

O teatro não é um aparelho de reprodução da literatura./ O teatro possui sua própria realidade autônoma./ O texto dramático não é senão um elemento/ que se apresenta por si/ totalmente fechado/ e indivisível,/ é uma realidade de alta “condensação”,/ que possui sua própria perspectiva particular,/ sua própria ficção,/ seu próprio espaço psicofísico./ É um corpo estranho na realidade que se recria.” (KANTOR, 2008, p.41)

Para que melhor se vislumbre o ambiente caótico que existe na transubstanciação⁵³ das palavras às coisas, ilustraremos uma possibilidade do modo como a artista manipulou o sentido da língua, imprimindo-o a um objeto. Aqui está destacado o universo de Degani sobre a obra de Nelson Rodrigues, mas não se pode esquecer o tensionamento entre distintos universos criativos, assim, se multiplicam os encontros no confronto cênico, por exemplo, Degani-Rodrigues, Degani-Silveira, Rodrigues-Silveira, Degani-Venturella, Rodrigues-Venturella, e assim quantos forem os criadores reunidos para a obra.

TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA: Obsessão em três atos, tragédia carioca, 1965.
(Estréia no Teatro Studio, Porto Alegre, RS, Brasil, no ano de 2001)*

Autor: Nelson Rodrigues

Direção: Ramiro Silveira

Elenco: Evandro Soldatelli, Kailton Vergara, Liane Venturella, Lisa Becker, Nelson Diniz e Vanise Carneiro

Cenografia, Objetos de Cena e Figurinos: Zoé Degani

Iluminação: Jô Fontana

Trilha Sonora: Álvaro Rosa Costa

*O Teatro Studio era um estúdio de gravação que integrava o espaço físico da Escola de Atores e foi apropriado para a montagem. Espaço alternativo, primeira vez utilizado para espetáculo teatral. Não foram realizadas novas montagens no espaço.

53 Termo sugerido pela Prof. Dra. Lídia Kosovski na ocasião da defesa desta dissertação, em lugar do termo “aderência”, inicialmente utilizado.

Notemos os seguintes trechos da peça (RODRIGUES, 2005):

Ilumina-se palco lateral. As três tias escutando na porta (p.18)

Herculano (*amargurado*) – O que eu disse entrou por um ouvido e saiu por outro! Nem prestou atenção. (p.31)

Patrício: Se não quer me ouvir, eu vou me embora. (p.33)

Serginho: ...Mamãe me ouve! Não responde, mas ouve! E, à noite, entra no meu quarto. (p.43)

Herculano – Meu filho, ouve.

Serginho (*fanático*) – Quero o juramento!

Herculano: Ouve, Serginho....(p.45)

Geni – Escuta. Nós não vamos casar? Vem! No teu carro! (p.55)

Delegado: Chega! Agora o senhor vai me ouvir! Tem de me ouvir! Eu sou uma autoridade e não um palhaço! (p.73)

...

A partir do relato da artista, soube-se que o fato de os personagens não se ouvirem o tempo todo na peça, gritarem, reivindicarem atenção, teve especial relevância. Enquanto elaborava os objetos que habitariam o palco, Zoé quis ouvir os personagens. Quis que as pessoas os ouvissem, já que não o faziam consigo mesmos. Estamos todos surdos uns para os outros.

Na condição de cenógrafa, é no ambiente que esculpirá o relevo das forças que lhe atravessam. Sua criação cênica não está na voz, nos corpos, no gesto ou na própria narrativa, mas paralela a todos eles. A artista cria um universo plástico que, às vezes, destinará os personagens quase a figuras de quadros, atribuindo coisas ao espaço da cena faz do conjunto das imagens do espetáculo uma precipitação estética. Além disso, este universo singular para a escultura, para a pintura, que é o palco, permite uma linguagem passível de transformação, os signos eleitos para habitar o recinto cênico se pluralizarão, entrarão em combustão química unicamente no momento de seu acontecimento. Os objetos cênicos relacionam-se com as vidas ficcionais dos personagens, com as vidas presentes dos atores e reais do público. São coisas também vivas e respondem a um sistema de recepção visual em que adquirem proeminência no sentido final da reunião dos signos que uma cena emite.

Pelo fato de a encenação dizer ao mostrar, ela diz sem dizer, de sorte que a denegação (a *Verneinung* freudiana) é o seu modo de existência habitual... A encenação faz sempre dialogar o dito e o mostrado e, acrescenta Vitez, o “prazer teatral, para o espectador, repousa na diferença entre aquilo que se diz e aquilo que se mostra [...] desemboca nesta idéia: não mostrar aquilo que é dito.” (PAVIS, 2009, p.28-30)

Não se pode precisar como ou quando a inaptidão para ouvir o outro adquiriu a forma de um orelhão (compartimento típico de telefones públicos, assim como as cabines telefônicas londrinas têm especial notoriedade, no Brasil, configura também objeto de fácil reconhecimento pelo espectador). Deslocado do seu contexto habitual, amplificado na teia de sentidos, quando se torna objeto cênico, o orelhão está noutra instância; ao lhe serem atribuídas rodas, pode migrar entre o berço e a banheira, o referente a que se destinava e o uso a que se dedica. Diferentemente do urinol de Duchamp⁵⁴, não é o deslocar que lhe dota de “aura artística”, mas o relacionar-se, já que o primeiro promove forças pela irreverência da obra, enquanto o segundo as manifesta pelos encontros agenciados na encenação.

Figura 19

Habitando o campo imagético da cena, o orelhão agora banheira, onde as tias banham Serginho, ou onde Geni desaba, já no final da peça, explode num caleidoscópio de significâncias em constante mutação. A ironia é evidente, nossa incomunicabilidade ganha *status* de absurdo. No quadro cênico composto pelas ações dos personagens, o



movimento dos corpos no espaço, seus figurinos, a incidência da luz e o ponto de vista do público, a coisa da cena está agindo como um bisturi, cavando uma incisão de âmbito estético, renovando o sentido, dizendo ao mostrar. A relevância do espaço da cena é respeitada pela artista que lhe esculpe com o devido cuidado o que expor, ciente de que as coisas são mais que elas mesmas, são relações e, a partir destas, definem a linguagem visual da encenação. Linguagem que age tanto quanto mostra, diz tanto quanto esconde, que pode ser uma catapulta à fruição cênica, já que deixaram de ser palavras apreendidas num texto. Agora sendo cena, a artista escreve sua própria obra com as coisas, as cores e as texturas que oferece à montagem.

O importante é que cada pessoa que quer se aliar ao teatro parta do princípio de que esse casamento, se chegar até o altar, exige de ambas as partes uma atitude aberta à compreensão, numa integração constante; é preciso não esquecer que o teatro, não o espetáculo, o teatro é integração polimórfica. (RATTO, 2001, p.28)

54 A Fonte, obra que fez repercutir o nome de Duchamp ao redor do mundo, é o título do famoso urinol que foi rejeitado pelo júri em Nova York, em 1917. Obra baseada no conceito de *ready made*, assinada pelo artista com o pseudônimo de "R. Mutt" (fábrica que produziu o urinol). (WOOD, 2002, p.12)

Figura 20



Figura 21



Este único objeto destacado fornece uma idéia de como a criação plástica para a cena operou na obra, não é difícil compreender porque a montagem foi atribuída à manifestação do teatro pós-moderno, em que a crítica pontua:

...objetos (cadeiras, garrafas, escadas) misturam-se a efeitos visuais de impacto. O clima não é de morbidez, proposto por Nelson. Mas sim, de ironia. Aliás, fina ironia. As frases saltam em meio a cadeiras e garrafas espalhadas em cena ao meio de um insinuante jogo de luzes. Um cenário bastante *clean*. (SANDES, José Anderson. Nelson Pós Moderno. Diário do Nordeste: Caderno 3: Fortaleza, 29 de novembro de 2002)

Ora, as coisas que a artista elege para habitar o palco são fruto de uma triagem precisa de afetos, formas, cores e conceitos (que este estudo pretende aclarar), parte de “um projeto coletivo realizado em torno de um constrangimento da linguagem, uma estrutura feita para comunicar-se” (PAVIS, 2008, p.28). Em outra crítica, é a pluralidade que ganha destaque, também fazendo referência ao ambiente espacial criado pela artista:

...uma leitura diversa, mais dinâmica, mais contemporânea da dramaturgia de Nelson Rodrigues, sem fugir uma palavra, ou uma rubrica do texto original. Para isso, foi importante a cenografia de Zoé Degani: num pequeno espaço, mesas e cadeiras de bar, escadarias sem fim, criam toda a ambiência múltipla, manipulada pelos próprios atores, nas passagens de cena. (HOHLFELDT, Antônio. Releitura Contemporânea de Nelson Rodrigues. Jornal do Comércio: Porto Alegre, setembro de 2001)

Quanto a fugir do texto original, volta-se à questão do embate, do confronto e coesão entre texto e encenação. É inevitável fugir dele, mesmo que seja uma fuga para o âmago do que o próprio texto traz, mas sendo sempre outra coisa. Propor uma encenação já é a própria fuga do texto original, pensa-se que não poderia ser o contrário. A respeito da importância de um cuidado plástico para a cena, este exemplo pontual e preliminar pretende clarear a influência estética que a determina. Apesar de o teatro ser o lugar do ator, as coisas da cena incidem irreversivelmente sobre ela. E, como prova este exemplo, a artista pode até “fugir” do texto, pois encontra o escape dentro dele mesmo, nas palavras, no universo do autor. Clóvis Massa, em crítica à montagem, reforça este caráter:



Figura 22

O recorte do texto, assim reduzido no que há de essencial à trama principal, reforça os aspectos primitivos do ser humano, trazendo à tona os desejos latentes num turbilhão de remorso e prazer. [...] A cenografia de Zoé Degani impulsiona a ação através da mobilidade do cenário, composto de mesas e praticáveis com rodas manipulados por atores e contra-regras. Garrafas e outros acessórios não delimitam época nem local geográfico exato da ação, mas, ao contrário, tomam partido de uma certa atemporalidade, intensificada pelas vestimentas de brechó que aludem à década de 60, mas que produzem um efeito anacrônico juntamente com as mesas cromadas e o uso de projeções de vídeo numa perfeita junção entre filme e ação presentificada. (MASSA, 2001) ⁵⁵

Interessa-nos a crítica de Massa pela abordagem de questões como a atemporalidade da cenografia e figurinos e mobilidade cênica proposta pelos objetos e estruturas. No confronto pontual aqui observado que diz respeito às relações palavra-imagem, dramaturgia-espço e texto-cena, começa-se a delinear as operações criativas da cenógrafa que, como apontado, está ainda vinculada à dramaturgia e a reinaugura numa nova perspectiva nada realista ou servil, mas pluralizadora, funcionando somente no conjunto da múltipla co-autoria que se estabelece na cena.

55 MASSA, Clóvis. Todo Casto é um Obsceno? In: www.bife.com.br/novo/manifestos/clovis_massa_1.html. Publicado em 05/09/2001. O site de crítica teatral não opera mais, o texto consultado pertence ao acervo documental da artista.



Figura 23

MOVIMENTO-FORMA

As relações entre movimento e forma, muito presentes no trabalho de Zoé Degani, desenvolveram-se a partir de sua experiência como atleta⁵⁶, em investigações sobre a qualidade de movimento, o risco, a velocidade, juntamente com suas experiências plásticas de forma, cor, textura, peso, leveza, etc. O destaque atribuído a estas relações merece um olhar atento sobre o desdobramento de sua operação. Alheios à palavra, a sintonia entre movimento, variação de velocidades e formas (geométricas ou não) parece conter uma “pré-existência” cênica que é a matéria-prima da cena” (KANTOR, 2008, p. 139). Neste sentido verifica-se uma expressão intrínseca ao mostrar-se: o encontro com o outro (o público), que é anterior a qualquer relação dramaturgica. Aqui diz respeito ao acoplamento poético das coisas com os corpos.

56 Entre 1976 e meados de 1982 a artista executava seus trabalhos plásticos em segundo plano. Sua prática no atletismo, sendo esta sua principal ocupação à época, lhe rendeu diversas medalhas como velocista. Ministrou ainda aulas de educação física em escolas regulares e na APAE (Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais) para turmas de pessoas portadoras de necessidades especiais, o que lhe permitiu observar os corpos desafiando seus limites e as relações apontadas: peso, velocidade, qualidade de movimento, etc.

Os métodos pelos quais a artista procede perpassam uma coabitação que, antes de vincular, não aparta. O peso do corpo é um dado fundamental, esteja o ator ou bailarino suspenso pela peça ou apenas interagindo com ela, a agilidade da ação ou do personagem também são considerações importantes, assim como a altura do ator ou bailarino. Por exemplo, em “Teus Desejos em Fragmentos”, as colunas que Degani compõe para o espaço precisam ter mobilidade, pois se tratava justamente da fragilidade da vida, de suas sustentações, além do caráter fálico que permeava todo o texto, mas mais que isso, fornecia aos atores uma estrutura flexível que lhes permitia descobrir nesta interação movimentos não ensaiados, reações adversas do objeto, necessitando-lhes alertas, em jogo todo o tempo. Assim, a artista desenvolve colunas maleáveis, manipuladas pelos atores que serviram à construção de diversas cenas.



Figuras 24 e 25

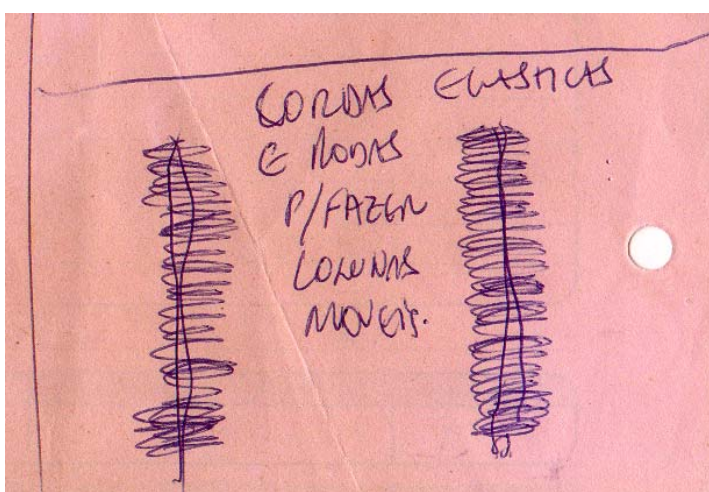


Figura 26 – Desenho da artista: esboço das colunas do espetáculo

Na dança, terreno especialmente próprio do movimento, as formas de Zoé não se continham em ornamentar a cena, dançavam junto, interferiam na coreografia, sugeriam novos movimentos, incitavam os corpos a lidarem com as propostas cenográficas. Então, um paradoxo pertencente à natureza de seus cenários toma corpo: a cenografia pode ser lida, mas é ao mesmo tempo ininteligível, já que responde ao mundo das composições sensíveis; as formas tem ação que se completam unicamente pela interação; o movimento, por sua vez, dispensa qualquer leitura, ele é deslocamento, não requerendo qualquer raciocínio lógico sobre sua operação, senão a participação e consequência desta. Inversamente ao que afirma Lehmann quando diz que “a cenografia, nome de um teatro de visualidade complexa, se põe ante o olhar observador como um texto, como um poema cênico no qual o corpo humano é uma metáfora, no qual seu fluxo de movimento é, num sentido não apenas metafórico, escrita e não “dança”” (2007, p.155), a cenografia observada é dança, ou melhor, é também dança, não necessariamente metáforiza os corpos, mas os reintegra à uma condição vivível pelo encontro, o corpo humano não faz as vezes de um objeto exterior, ao contrário, é corpo e é humano pelo contraste estabelecido entre sua fisicalidade incontestável, não alegórica, e a materialidade engenhosa das peças com que se relaciona.

Assim foi em “O Banho”, num dos cenários de maior destaque da trajetória da artista, em que a onda era um elemento cênico-coreográfico, bem como as carcaças de peixes gigantes, os suportes aéreos, as bacias ou os extintores antigos de navios. O elenco do espetáculo era multiplicado pelos corpos dançantes das coisas da cena. Quanto aos corpos dos bailarinos, necessariamente deformados pela ação dos objetos, eram co-coreografados por Carlota Albuquerque. Entretanto, não somente o movimento, mas também a falta dele invade a zona cognoscível de referências, antepõe um novo olhar sobre determinadas coisas. Por exemplo, uma cachoeira, geralmente concebida a partir do movimento constante das águas, no espetáculo estará estática, petrificada (figura 28):



Figura 27 – Bailarinos ensaiam coreografia com “a onda” cenográfica



Figura 28 – A cachoeira petrificada de “O Banho”



Figura 29 – Angela Spiazzi dança com a bacia em “O Banho”

Esta mesma onda que era surfada em cilindro, noutra momento cruza o palco suspensa, o corpo do objeto “se presta” ao sentido pela forma, mas é também a presentificação dos dutos secos de uma civilização sem água, um signo que além da referência, da remissão ao sentido, é violência, não designa, ultrapassa a leitura, requer decifração.

‘O Banho’ em estréia hoje

De hoje até 23 de dezembro, no Armazém A do Cais do Porto (Avenida Mauá, 1050, portão central), fica em cartaz a montagem “O Banho”, que reúne teatro, dança, vídeo e artes plásticas.

O ponto de partida do espetáculo é uma a inusitada pergunta: qual a música que você cantaria em seu último banho? A partir desta questão e da necessidade de alertar a população sobre um possível fim da água potável no mundo, a artista plástica Zoé Degani idealizou o projeto, que ocupará 960 metros quadrados no Cais do Porto. Fugindo do convencional e repleto de instalações, o espaço abrigará coreografias especiais que utilizam-se de variados sentidos

como a visão, o olfato e a audição, para evocar a lembrança do ato de banhar-se e a vontade de ter - ou de voltar a ter - esta experiência. Como trilha sonora, o espetáculo apresenta músicas apontadas por um grupo de pessoas como suas prováveis últimas interpretações debaixo do chuveiro.

“O Banho” é uma criação conjunta de Zoé Degani (Prêmio Açorianos Dança 1999 de Melhor Cenário) e da coreógrafa Carlota Albuquerque (Prêmio Açorianos Dança 1997 de Melhor Coreógrafa por “Orlando’s”). Quem assina a produção é a Terpsi Teatro de Dança. O espetáculo será apresentado sempre de quintas-feiras e domingos, às 21h.

Teatro, dança, vídeo e artes plásticas unidos

Figura 30- (Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 30 de novembro de 2001).

Então, ao compor espaços a partir de corpos que são corpo-bacia, corpo-onda, corpo-cachoeira, corpo-coisa, etc. esta composição co-autoral, quando diz respeito às relações entre

movimento e forma, reverbera numa dilatação dos corpos humanos, subtraindo-lhes uma condição óbvia, evidencia re-ações inevitáveis. Uma metástase não pelas vias sanguíneas, mas pela precipitação que beira a morte, a queda, uma contaminação estética que exige uma reação evitando que caiam, escorreguem, etc. e assim, inaugura novas formas poéticas da dança. Não se trata de uma dança de objetos, como um teatro de animações, mas de uma cenografia que invade o terreno coreográfico. Os corpos dos bailarinos contrastados, acoplados, pressionados pelos corpos cênicos exibem-se limitados às suas formas e habilidades, mas numa condição redimensionada pela interação poética. Estes corpos cênicos exigem-lhes no presente, no movimento que lhes salva, sem nenhuma gratuidade, ao contrário, movendo-se de forma precisa, escoando pelo movimento para uma intensidade sobre a matéria extensa. O corpo, assim, não é uma metáfora como propõe Lehmann, tanto quanto não seja uma metáfora de si mesmo. A coreógrafa Carlota Albuquerque comenta, a respeito desta qualidade da obra da artista: “...porque quando ela pensa no objeto, ela pensa que esse objeto vai ter um movimento em cima dele. Ela não me traz uma estrutura rígida, dura, do tipo “ah, ninguém vai mexer aqui”. Não, ela sempre pensou, eu acho, em todos os nossos trabalhos, olhando, que vai ter que mexer... daí se ela pensou no movimento antes, daí eu não sei... mas ela sempre me trouxe um objeto que dava essa possibilidade, que tinha esse potencial de movimento...”⁵⁷

Ainda sobre o mesmo trabalho, que tratava essencialmente sobre o fim da água no planeta, o espaço branco e límpido composto pela cenógrafa, na linguagem formada com os demais autores da cena, traía a expectativa que previsse água para a encenação de “O Banho”. O espaço de quase 1000 m² coberto de sal, sem uma única gota de água em cena, fazia emergir o líquido como pertencente à memória remota da civilização. A água era uma imagem (projetada em vídeo), era o som do gotejar (sonoplastia). Acompanhada ainda da instalação de mesmo nome e do vídeo intitulado “Que música você cantaria no seu último banho?”, a encenação se expandindo para além da casa formal da dança, incorporando outras linguagens em favor do movimento, reforçava a ideia de que a água pudesse ser somente uma lembrança, ambientada num espaço branco, luminoso e árido. Ao fim, as portas do cais do porto escancaradas para o lago Guaíba aliviavam a sensação iminente da seca devastadora. A união de dança e artes plásticas nesta obra tinha a pretensão de inaugurar novos paradigmas na cena teatral como apontado na descrição da mesma:

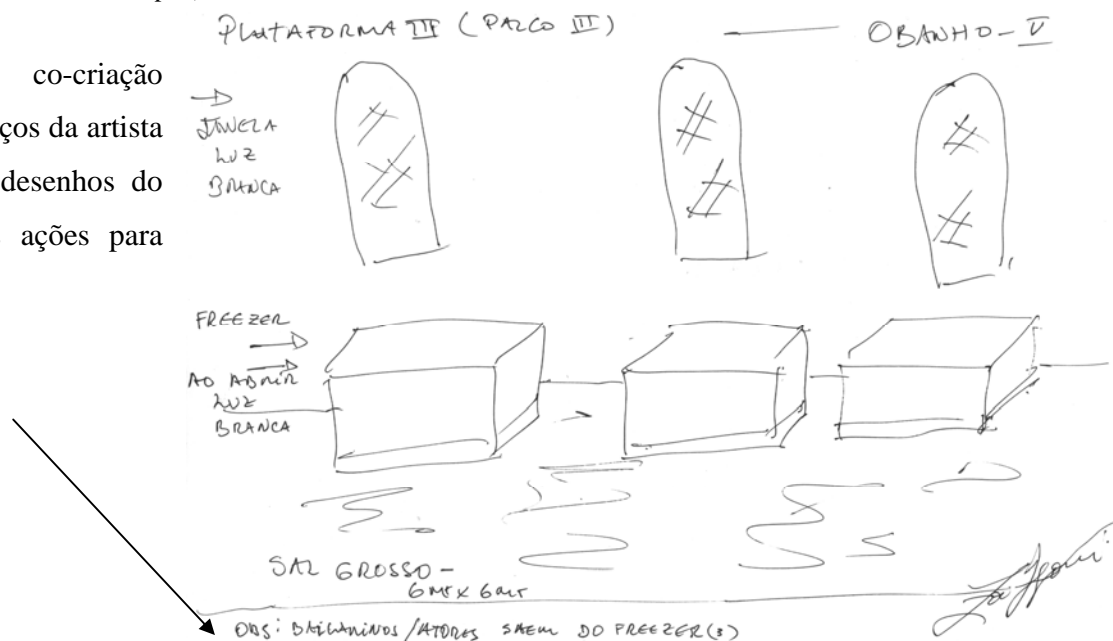
⁵⁷ Depoimento colhido em 26 de fevereiro de 2013. Registro videográfico.

O Banho vai além de um espetáculo de dança, propõe a união de dança, teatro, artes plásticas e vídeo. É um projeto idealizado a partir da pesquisa e investigação da artista plástica Zoé Degani sobre a água como bem finito [...] É um projeto de séria investigação do movimento, unindo dança e artes plásticas, em busca de uma nova forma de se mostrar a cena teatral.⁵⁸

A intensidade dos elementos cênicos entregues ao espaço, carregando cores e formas, integrando o grande corpo coreográfico, reitera a força da matéria própria da dança bem como fortalece as instâncias plásticas e visuais da cena. Esta acentuação do elemento complementar com que joga aponta que a cenografia proposta atua como um disparador que se efetua e é efetuada pelo movimento. Através de operações da forma (portanto perceptíveis) alcança no encontro com as demais autorias da cena uma extensão sensível, ao promover forças (visuais, corpóreas, físicas, etc.) irreversíveis sobre a coreografia, os passos e o movimento, convergem para uma extenuação da representação. Corpos e coisas, composição coreográfica e composição visual, ao chocarem-se, sobreporem-se, atingem a máxima sentença cênica, expressam-se. Sobre a diferença entre o plano extenso da matéria e o plano intenso das sensações, Suey Rolnik esclarece:

Conhecer o mundo como forma convoca a percepção, operada pela sensibilidade em seu exercício empírico; já conhecer o mundo como força convoca a sensação, operada pela sensibilidade em seu exercício intensivo e engendrada no encontro entre o corpo, como campo de forças, decorrentes das ondas nervosas que o percorrem, e as forças do mundo que o afetam.. [...] a sensação traz para a subjetividade a presença viva do outro, presença passível de expressão, mas não de representação. (ROLNIK, 2002, p. 1)⁵⁹

Esta co-criação aparece nos esboços da artista que indica nos desenhos do cenário algumas ações para os bailarinos:



58 Trecho extraído do texto de apresentação do espetáculo.

59 ROLNIK, Suelly. O ocaso da vítima. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/cafeteria.pdf> Acessado em: 31.01.2013. Conferência proferida em 2002.

Assim, tanto se pode dizer que Zoé Degani coreografa, como não seria errado afirmar, talvez, que Carlota Albuquerque também desenhou. A primeira compondo dança com desenhos, linhas, esculturas, chão, paredes...: “a linha é um traço” (KANTOR, 2008); enquanto a segunda desenhando com o movimento, ambas retro-alimentando suas criações, inevitavelmente invadindo a esfera alheia. “Quem criou? Quem começou? As ideias eu nem sei mais nominar”, conta Carlota Albuquerque a respeito de suas criações ao lado de Degani.

Segundo José Gil, o bailarino cria um espaço que não depende do espaço objetivo, mas de um desdobramento de forças que se propagam, entretanto, ao falar de uma profundidade topológica do bailarino diz que “misturando-se com o espaço objetivo, é suscetível de se dilatar, de se encolher, de se torcer, de se dispersar, de se abrir em folheados ou de se reunir num ponto único” (GIL, 2004, p. 53). E não seria uma dilatação também os corpos-coisas que contracenam rodando, descendo, rasgando, sustentando, encobrendo, pairando, correndo? O procedimento de Zoé Degani com suas peças e objetos cênicos parece agir como quis Kantor: “subtraindo-lhes sua função e sua finalidade, desloco-os e mergulho-os, permitindo-lhes uma existência autônoma, de dilatação e desenvolvimento livre e sem objetivo.” (2008, p. 136). O movimento e a forma adquirem o status de pertencimento a uma mesma realidade: o são simplesmente e são mais do que eles mesmos, são co-autores de um desdobramento de forças

Outro exemplo esclarecedor sobre as relações movimento e forma desenvolvidas por Degani, especialmente nas composições cenográficas, são as pernas gigantes atribuídas aos corpos em a “Família do Bebê” (1999, também coreografado por Carlota Albuquerque numa parceria entre a artista e a Cia. Terpsí que durou cinco anos). As pernas (às vezes braços) simultaneamente exibem o material de que são feitas (canos) e confundem-se com os corpos ensaiados. Desta vez, os elementos cênicos podem ser comparados às próteses que Deleuze aponta nas pinturas de Francis Bacon (2007): as formas manipuladas dos corpos resgatam sua fragilidade. As peças exigem uma intimidade dos corpos que salienta sua condição presente e, por esta, sua qualidade de corpo em devir. Novamente o movimento depende das formas cenográficas, está paradoxalmente limitado e expandido pelas “próteses”. Neste sentido, as propostas operadas no mundo extenso por Degani se cumprem quando atingem o movimento intenso, desenvolvido pela força do encontro com os corpos dançantes, atléticos, já que extrapolam a representação das pernas chegando à expressão pelo deslocamento. A forma, assim, é o que impele ao movimento e tem o poder de redimensionar o humano.

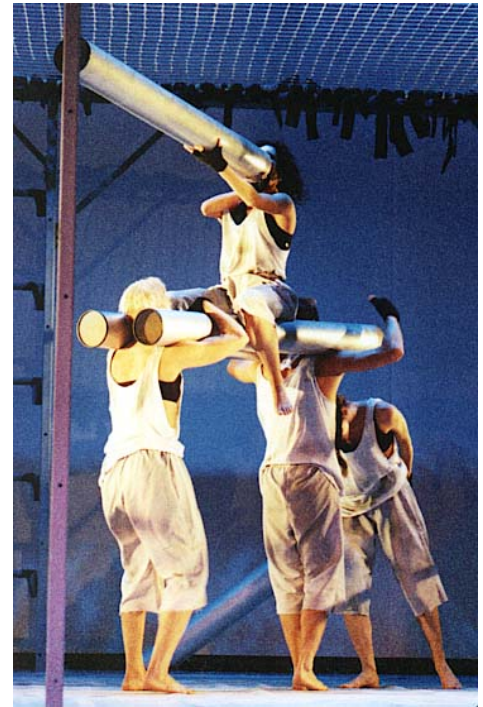


Figura 32 – “A Família do Bebê”

SIGNO-SENSAÇÃO

Para pensar as relações signo e sensação, o ambiente de análise deste tópico é a performance, terreno próprio da fricção entre artes plásticas e cênicas. Os três estudos de caso que seguem são produto de uma breve reflexão analítica que não pretende dar conta amplamente dos signos contidos nas performances, mas evidenciar o processo pelo qual a arte performática nutre-se deles e os desenvolve para promover um espaço sensível, para devolver ao espectador situações sociais que passam pelo gesto criador e renascem na performance. Os trabalhos a seguir, datados da década de 1990, demonstram como o signo consegue extrapolar sua própria significação, promovendo o sensível, a sensação. Três conceitos que Gilles Deleuze utiliza para pensar a pintura de Francis Bacon guiam a análise sobre as obras:

Pura Morta (1993 a 1998) – A Figura



Figura 33

Uma criatura sombria, o rosto vendado por um pano translúcido, o vestido longo e lânguido veste o corpo deixando suas últimas pontas beijarem o chão, sobre a cabeça um chapéu de época⁶⁰, a mão envolta em luvas pretas leva uma picareta, a outra arrasta um guarda-chuva negro. Esta é a aparência de Pura Morta, criada e vivida pela artista Zoé Degani. A figura que transita pelas ruas poderia ser um personagem, mas prefere-se usar o termo figura. Isto porque Pura Morta não executa ações dramáticas, não possui uma personalidade atribuída à figura. O próprio rosto que personaliza, representa, dilui-se por trás do véu negro. A figura não tem rosto, tem cabeça. O chapéu reforça a cabeça, é a cabeça que o ostenta, não um rosto que é emoldurado por ele. A figura é corpo, sendo corpo, carne. O vestido que arrasta a cauda pelo chão age como um escoamento da figura, escoamento este que permanece se reafirmando no petróleo que lentamente contamina as bacias de água, escorre o petróleo negro da figura negra. O que há, portanto, de novo nesta figura que tanto parece com as figuras dos quadros de Francis Bacon (DELEUZE, 2007)? O fato de ela não estar num quadro. Pura Morta não é pintura, é um corpo vivo que, na performance, aproxima as artes visuais do teatro.

O lugar da figura analisada é a rua, onde se exhibe para as testemunhas. A figura mostra-se. As testemunhas são todos, o público à sua volta: testemunhas do enegrecimento dos mares, testemunhas ativas-passivas-neutras, como observa Gilles Deleuze nos quadros de Bacon (DELEUZE, 2007, p.79-80). Ao deslocar as testemunhas pintadas para as figuras reais que circulam em torno da performance, agrava-se o tom da presença testemunhal, tornando Pura Morta um manifesto. A obra alimenta-se da sociedade, do que acontece nela e devolve ao espectador a inevitabilidade do fato. A violência contra a mulher faz a figura surgir no Centro Municipal de Cultura, em Porto Alegre (ver na próxima página texto original compartilhado



Figura 34

60 Chapéu feito a partir de uma roda de metal (peça de fogão a lenha), um prato de vaso de flores e uma antena de rádio.

com o público em um de seus episódios); o vazamento de óleo nos oceanos a coloca frente ao Museu de Arte ⁶¹ da mesma cidade. Os fatos alimentam o surgimento da figura. Delineada pelo entorno em que opera, surge em diferentes momentos históricos com distintas ações que denunciam os fatos. A ação que a figura executa não tem uma continuidade dramática ou desenvolvimento psicológico, mas restaura o fato.

PERFORMANCE

TEMPO APROXIMADO: 2 MINUTOS

A PURA MORTA
(continuação)

- UM BAÚ PRETO NO ESPAÇO DETERMINADO
- PRODUÇÃO DISTRIBUI ENTRE AS MULHERES (PÚBLICO) O TEXTO PARA LEITURA EM VOZ ALTA.
- SURGE A PERSONAGEM (FOTO) AO LONGE. APROXIMA-SE DO BAÚ, INICIA A LEITURA PELO PÚBLICO.

TEXTO

EM MEU PAÍS MULHERES DESAPARECEM,
SÃO ESTUPRADAS, ESCRAVIZADAS, MORTAS...
EM UM PAÍS MULHERES MORREM DE INúmerAS
MANEIRAS E VÁRIAS ARMAS USADAS: FACA, RE
VÓLVER, CORDA, PICARETA, BARRAS DE FERRO
ÁCIDOS, ALCOOL...
SÃO QUEIMADAS, ENFORCADAS, TORTURADAS...
PERDEM SEUS DEDOS, CABELOS, BRAÇOS, FER-
NAS, SEIOS, ÚTEROS...
SUAS ORELHAS CORPADAS E LÍNGUAS ARRANCA-

PERSONAGEM ABRE O
BAÚ E INSTANTAMENTE
REPIRA OBJETOS CI-
TADOS OU NÃO.

É um campo operatório. A relação da figura com seu lugar isolante define um fato: o fato é... o que acontece... E a figura, assim isolada, torna-se uma Imagem, um Ícone. (DELEUZE, 2007, p.12)

A performance, mesmo tendo surgido nas artes visuais, está mais próxima das artes da cena, tanto mais quanto mais nos aproximamos da concepção pós-dramática, na qual a sobreposição do teatro e da performance é a própria linguagem (LEHMANN, 2007). Se na figura o signo conduz ao movimento, na performance, sendo movimento, o signo acelera o ritmo e parece apelar potencialmente à sensação, firmando-se como signo estético em oposição ao estático, signo-força. Sobre as relações entre teatro e performance, Lehmann introduz:

Recorrendo à noção de “arte conceitual” (...) é possível entender o pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata... Ela (a performance) não só traz à tona momentos ao vivo inauditos, como também modificou perenemente o modo de pensar a arte. (LEHMANN, 2007, p.223)

Pensar a arte como composição cujo objetivo seria erguer blocos de sensações, é uma ideia que remete às filosofias da diferença, em que a aprendizagem é produto de um deslocamento, de uma interrupção e reposição do entendimento sobre as coisas (DELEUZE, 2003). O realismo requerido pela performance, como sensação estética, como deglutição inevitável da realidade denunciada, provoca o espectador, quer sua cumplicidade para prosseguir, quer aproveitar sua presença, o breve encontro entre *performer* e público que a justifica, pois “a presença é a autoidentidade” (LEHMANN, 2003, p.17). Nenhum elemento é aleatório, todos os signos pretendidos pelo artista adquirem força pelo imediatismo e pela proximidade com que é realizada a performance. O conceito aparece claro, breve, entregue ao público, ele existe na sombra, na construção do corpo-sem-órgãos (Cso) que se desenvolve entre a performance e seu público. Este CsO, conceito que emerge em Artaud e se desenvolve em Deleuze, diz respeito a um plano de consistência que em nada respeita o organismo organizado, em que as sensações podem fluir livremente, escoar, “definido por zonas de intensidade ou de vizinhança”. O conceito como substância, por sua vez, agora entregue, torna-se outra coisa, a performance é o espaço onde o conceito transita para germinar noutro lugar. Enquanto Pura Morta, a figura, é o elemento que faz emergir o fato.



Figura 35

Figura 36



* Nota sobre os espectadores: Não é que o público não tenha importância para esta análise, mas pela impossibilidade de retomar quem eram os transeuntes e como sentiram o encontro com Pura Morta, as fotos privilegiam ilustrar a imagem da figura em detrimento de uma ampla contextualização de sua posição nos espaços públicos e em relação aos transeuntes, ao público que a notava. Frequentemente habitando as ruas, as calçadas, não era incomum Pura Morta ser inquirida por guardas ou policiais. Apesar de sua atitude pacífica, o estranhamento causado afetava as pessoas ao redor, desestabilizava a ordem.

Hawã, A Mais Bela ao Entardecer (1993) – Corpo-sem-Órgãos

“As sete adormecidas têm asas e não voam. Rastejam.../...O gélido as conservará até a libertação e as antigas profecias se farão passado...”⁶² As palavras de Zoé Degani para a performance Hawã anunciam o tom fúnebre e apocalíptico que permeava o acontecimento. Doze sacos brancos com gelo dispostos em fila, seis de um lado abrigavam, cada um, um corpo de galinha, seis do lado oposto ostentavam as cabeças das referidas aves, cortadas durante a performance. Entre o saco da cabeça e o do corpo, um plástico estendido com um boneco sobre ele, representando a raça humana. Não é



Figura 37

é exagero considerar Hawã uma profecia, a própria artista, criadora e performer, sustenta esta ideia: *Tudo bem que o corpo morre... separar as cabeças dos corpos e congelar as cabeças. Congelem*

⁶² Texto extraído do flyer que acompanhava a performance.

*as cabeças dos gênios! Não deixar que se percam as criações do pensamento da humanidade, era isso o que eu estava falando.*⁶³

A sensação novamente tem lugar na performance, a violência das galinhas decapitadas apela à apreensão do espectador. O devir-animal instala-se desta vez na galinha que é a própria concepção do homem. Além do metafórico, o imanente. Poder-se-ia pensar: os gênios rastejam? Que profecias sustentam nossa crença? Depois da morte estaria a libertação? Que há de se conservar da humanidade inteira após sua morte? Quem é a mais bela ao entardecer? Zoé Degani quer que se preserve o pensamento dos gênios, quer que se perceba a beleza que não reside na forma convencionada do belo. A morte iminente e a inércia do corpo morto ressaltam as questões tratadas pela performance. O acontecimento efêmero compartilha as inquietações que o conceberam. Delega ao espectador a mesma ansiedade que habita a artista. “A despeito da flexibilidade conceitual, pode-se afirmar que um dos traços principais da arte da performance é o seu caráter autoral.” (BERNSTEIN, 2001, p.91). Para além do manifesto, desta vez, trata-se mesmo de um ato político, o corpo-sem-órgãos, vivo, mas não linear, operando em níveis de sensações, encontra ambiente para proliferar no encontro entre a obra e sua observação. “Como atitude estética, o teatro é impensável sem o fator da *transgressão* do prescrito” (LEHMANN, 2007, p.414). A performance, agindo entre o plástico e o teatral, fortalece-se no conceito, reafirma sua precipitação no entendimento social das coisas. “Hawã, A Mais Bela ao Entardecer” é uma causa. Pode-se pensar que sua consequência é o corpo-sem-órgãos, numa materialização imanente do conceito, mesmo tendo existido à parte do seu conhecimento.

Figura 38



Estranhos Vestíveis (1999) – A Carne

Silvia Motosi⁶⁴, artista plástica, convidada para participar da ação performática intitulada “Estranhos Vestíveis”, criou a exteriorização dos órgãos do corpo. O corpo-sem-órgãos que opera no plano do pensamento quer materializar-se na obra de Motosi. Não o fez pelo conceito, criou sua

63 Série de depoimentos e entrevistas colhidos entre janeiro e junho de 2011.

64 Silvia Motosi foi uma artista plástica gaúcha dona de uma obra irreverente. Suicidou-se em 2002 atirando-se da janela de seu apartamento, segundo o jornal JÁ: “era considerada uma Frida Kahlo dos pampas, musa da juventude tatuada de sua época.” Fonte: <http://www.jornalja.com.br/2004/12/20/a-tragedia-de-felipe-klein/> Acessado em: 31/01/2013 Ainda, segundo Felipe Koetz, foi “a maior artista que o mundo não conheceu” (in: <http://meninodotambor.blogspot.com.br/>)

vestimenta por não suportar o peso do corpo que tinha por dentro, o tal “organismo organizado”. Ainda hoje Zoé Degani (performer na ocasião) é lembrada pelos comerciantes do Mercado Público (local onde se deu a performance), tamanho impacto causou pendurar os órgãos: fígado, coração, intestino, rins, etc. do lado de fora do corpo. A carnação da figura e seu escoamento procedem desta vez pela referida “*zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade* entre o homem e o animal.” (DELEUZE, 2007, p.29). Motosi traz à tona o homem carcaça, a factibilidade da carne que putrifica, que cheira mal, que nos constitui e é nosso destino. A carne que não nos habita, mas que habitamos. A carnação é delatada pelo material da obra, mas além dele opera também noutro plano, na semelhança irrevogável entre homem e animal, na imagem que se forma e desfila, a imagem da figura novamente. A figura que não grita, está muda com uma bola amarela entre os dentes. A figura humana pronta para o abate, figura-em-devir-animal. A figura escoia pelos órgãos que pingam sangue, escoia pela própria exteriorização de seu corpo. O corpo da figura, redimensionado, redimensiona também o entendimento que temos sobre ele, redistribui as sensações que migram nos corpos do público, no cheiro da carne que causa enjoo, a sensação alimenta o pensamento. A imagem da figura criada por Motosi, que exhibe a carne e alimenta-se dela, imbuí-se na própria carnação de pensamento e sensação retrogradativos. O pensamento e sensação da artista concebem a figura para reverberar no encontro com o público, e nutrir-se deste encontro para prosseguir noutros planos. Novamente o imediatismo está na práxis e no conceito que ergue a performance. A putrefação prova que a cada segundo nos decompomos, a inevitabilidade do tempo que decorre sacode a sensação deste tempo, torna-o visível “a força do tempo, a força do tempo mutante.” (DELEUZE, 2007, p.69) está instalada.

Figura 39



Entender estas performances como atos políticos não é difícil já que interferem, a partir do deslocamento de elementos e signos, no cotidiano, dividem a dúvida do artista, compartilham a angústia do fato. A criação artística encontra na performance o berço fértil que migra entre a plasticidade das artes visuais e o movimento das artes cênicas. Colocam-se perante o espectador obras que deslocam, decompõem, estranham e interpõem o inusitado, assim, promovem a queda, a sensação; no campo criado entre artista e público se assenta o poder germinativo da performance, que não morre quando acaba, mas nasce quando ressoa - especialmente se considerarmos “o político redefinido como ações dentro de um campo de poder,” como aponta Jorge Dubatti, “o político como procedimento” (2012).⁶⁵ A performance e o tempo agem juntos, evidenciam a efemeridade e assumem um caráter político na inclusão do espectador, por quem este mesmo tempo também decorre. O relevo atribuído ao conceito nos casos estudados permite entender o sentido fugaz que possibilita que ele “só exista por variação, quer dizer, no fim das contas por criação contínua” (DELEUZE e GUATTARI, 1997), e nesta criação produz a inclusão de si e de todos que compartilham o acontecimento como pertencentes à mesma situação humana e política. Mas, para além do conteúdo, na concepção de uma obra de arte apartada de opinião, os signos marcam a emergência da sensação, ao exercerem mais que a função simbólica, ao provocarem enjôo, nojo ou revolta, os signos são catalisadores, signo-força, no que corroboram para a criação de blocos de *perceptos* e *afectos*.⁶⁶

Tendo observado minimamente as relações entre palavra e imagem, movimento e forma, signo e sensação, nota-se que o ambiente destacado para estas relações se estende além da cena, desdobrando-a em distintos suportes e associações. A dramaturgia e as relações texto e cena, língua e linguagem, narrativa e distensões visuais, têm sua análise no teatro; já a plasticidade erigida do objeto deslocado, mergulhado na sua própria existência e suas relações com os corpos e gestos investiga-se a partir da dança; por fim, a performance como suporte do signo, salientando-o e o devolvendo, produzindo novas forças. Aliás, é disso sempre que se trata: promover forças. O objeto do presente estudo encontra sua coerência independente do lugar em que se instale, mas, ao definir um campo, está limitado pela tradição que define este mesmo campo. As distinções destas áreas e as possíveis interações do objeto serão explicadas a seguir.

65 Palestra proferida no VII Colóquio de Artes Cênicas na Iberoamerica. Montevideo, 7 de dezembro de 2012.

66 “O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. [...] As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires.” (DELEUZE, GUATTARI, 1991, p. 217- 229)

2. O NAVIO



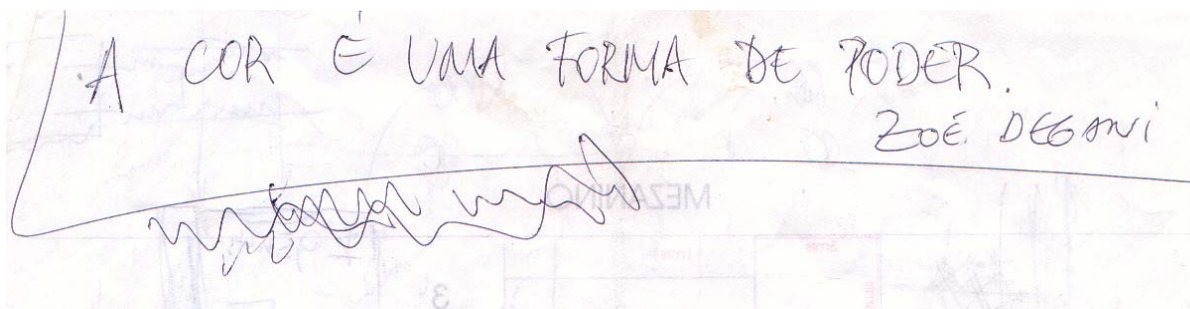
Navio Altair: encalhou na praia do Cassino no ano de 1976. Acima, foto tirada dois dias após o episódio, abaixo o navio no ano de 2012.

2.1 COMANDANTE *

(A Caligrafia de Traços, Tempo e Espaço de Zoé Degani)

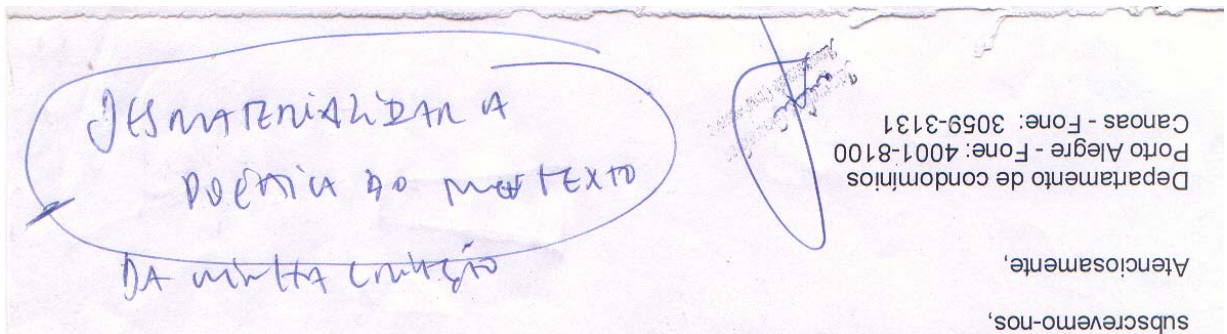
Neste palimpsesto reescrito a cada possibilidade, seja riscando o texto dramático, pluralizando as relações coreográficas ou promovendo sensações através dos signos, notamos a construção de uma linguagem própria, de uma aderência estética a qualquer meio em que a artista opere, com quaisquer materiais. Na inscrição sobre o espaço, especialmente destacado aqui, esta caligrafia encontrada em escritos e croquis, fotos e desenhos, somados à explanação da artista sobre o próprio processo, permite que tentemos coordenar minimamente este fluxo caótico que compete à criação. “O tempo é, por sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas.” (SALLES, 2009, p.35).

A certeza de que este tópico trata do inapreensível antecipa o fracasso de pretender apreender amplamente a natureza desta trajetória criativa. O universo de signos plásticos da artista que, da mesma forma que Greenaway (ver p. 20), compreende um alcance visual do mundo, é apresentado através de recortes, fragmentos do seu pensamento, da sua operação:



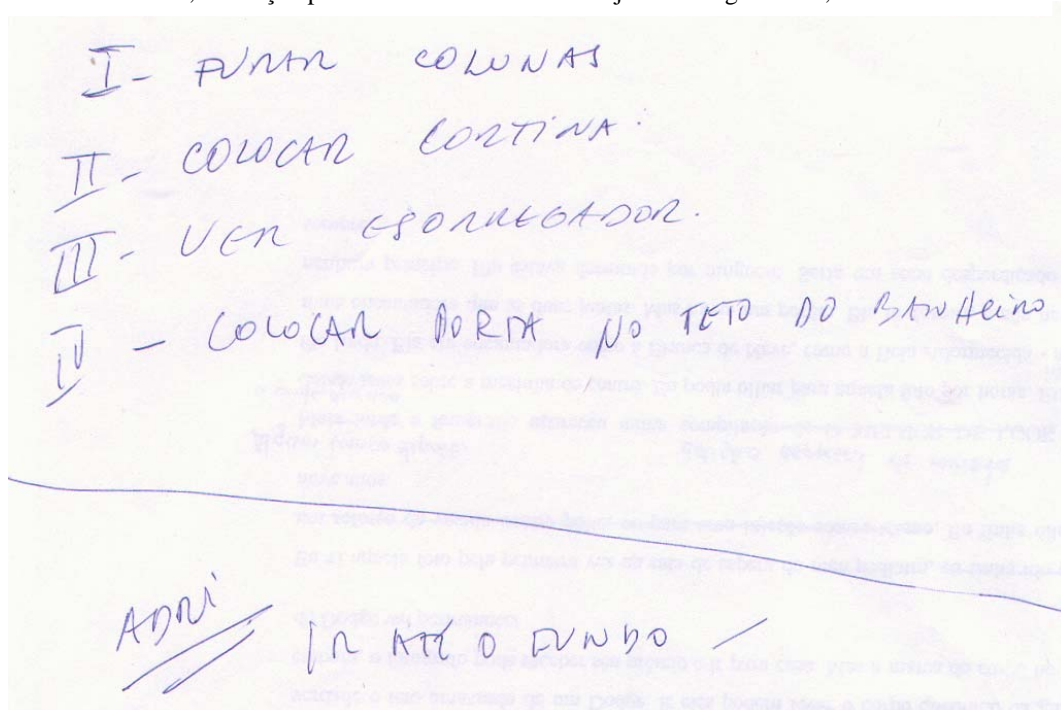
Assim, o alfabeto da visão, do traço, do risco, de uma erosão na funcionalidade da matéria para a fruição livre do não anteriormente notado, da porta escancarada que destina à sensação, vai aos poucos se descortinando. Na perícia de revisar o ambiente caótico que é vida e obra, processo de criação e marca assinada, pistas dessa operação singular (porque carrega o artista e todo o seu mundo) e plural (porque só se cumpre no encontro), aparecem nos croquis, na beira vazia de uma conta de telefone antiga, nas cartas do condomínio que servem a papel de rascunho. De um lado, uma data, de outro um pensamento que desafia o tempo e o tem como matéria-prima. Traços para subverter o tempo e habitar um espaço: assim parece se constituir o germe que deriva a obra estudada. A partir do quebra-cabeça montado entre a análise genética que observa o passado-acervo e a presença fatídica de uma artista que fala, argumenta, questiona, desmente, se vão reunindo as peças para alcançar minimamente este hieróglifo. O atelier, lugar onde o pensamento

não para de se reciclar e os procedimentos são constantemente revisados, é o celeiro de resquícius preciosos necessariamente vasculhados, já que o navio depende do rumo que lhe é dado. Então, dados resgatados de anotações, de desenhos antigos, nas instruções para as peças, os cenários, os atores e até os diretores (ver fig. 41), estão empilhados a esmo nas gavetas, nas prateleiras, nas caixas e cantos e, à medida que os observamos, a própria escrita revela os rastros deste manual de (de)composição:



Resquícius do pensamento nas cartas do cotidiano

Figura 41 – Uma das muitas listas encontradas com as atividades por fazer na construção dos cenários. Abaixo, indicação para a diretora de “Teus Desejos em Fragmentos”, Adriane Mottola.



Naturalmente, no terreno em que estamos não soa estranho encontrar a indicação “colocar porta no teto do banheiro” já que o deslocamento é um dos recursos constantes da artista conforme apresentado nos últimos três subitens do capítulo anterior. De forma muito similar aos processos de Tadeusz Kantor descritos por Denis Bablet, a obra destacada torna-se cenográfica porque seu rumo parece consolidar-se para a cena:

Para Kantor, o teatro não se liga, em nenhum momento – ele não pode e não deve –, às artes aplicadas. Ele trata a cenografia *seriamente*, como pintura, *como uma obra de arte* e, toda criação teatral mesmo se ela se limita à cenografia, corresponde a uma etapa de sua vida profunda como artista, ela se inscreve em sua evolução. (BABLET in: KANTOR, 2008, p. XXX)

Esta qualidade paradoxal da cenografia de cumprir-se na cena, ou seja, fora de si mesma, ao mesmo tempo em que trata do cenário como uma obra de arte, encontrada no discurso do encenador polonês, é também destacada no percurso da cenógrafa pelo diretor Ramiro Silveira, em entrevista à Revista Aplauso:

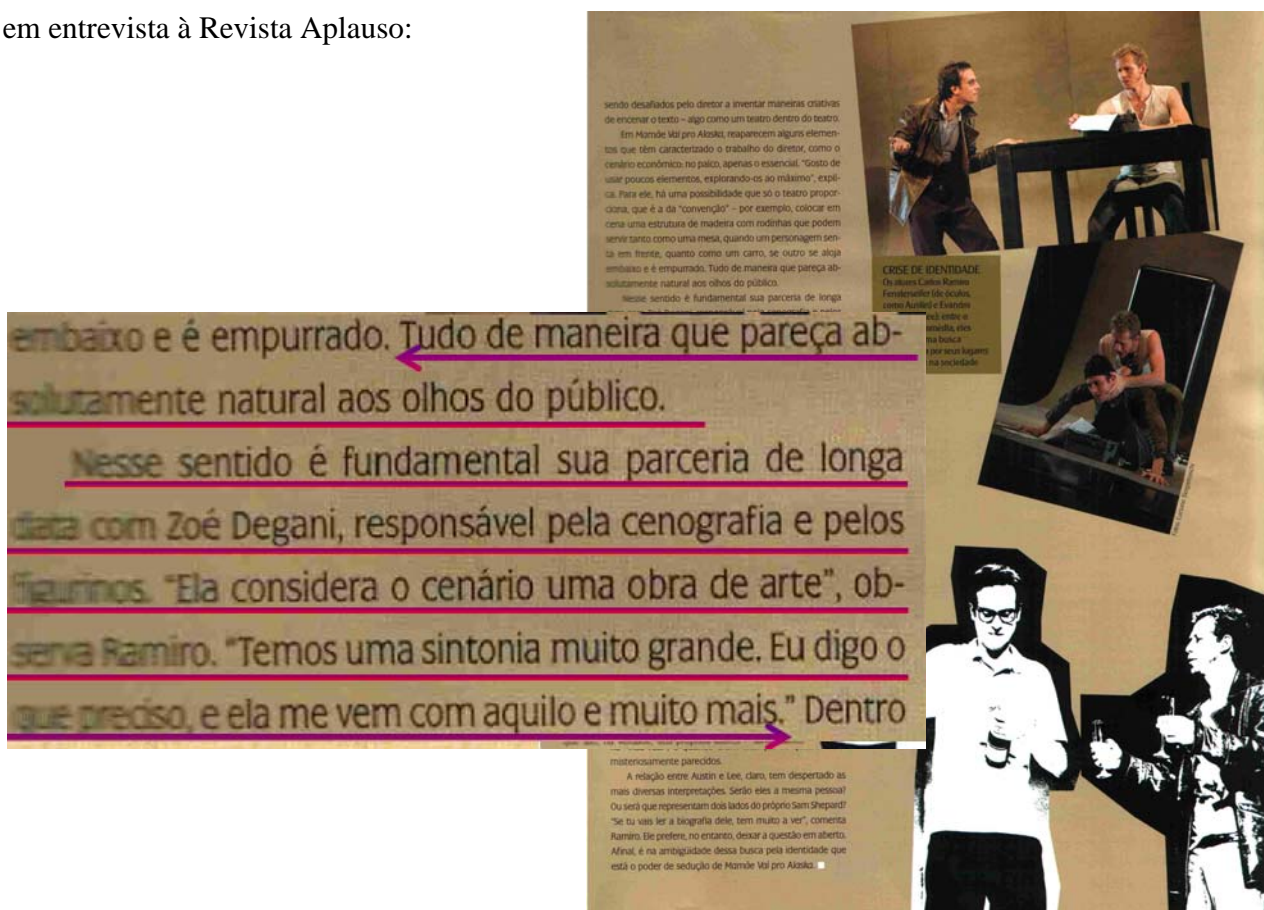


Figura 42 – Reportagem sobre o espetáculo “Mamãe foi pro Alaska”. Revista Aplauso, 2006.

Ora, o “muito mais” mencionado por Silveira é o que compete à criação. Não somente “resolver” as situações cênicas, as necessidades dos personagens, os anseios da direção ou dos atores/bailarinos, mas agregar-lhes a sua instância poética criada para a cena, o poder da cor, as atribuições das texturas, uma poesia plástico-espacial, cênico-visual, fruto da sua necessidade: parto imagético, gritos diagramáticos. *Realidades da Liberdade: isso é o tempo, o espaço. Realidades das liberdades* alega a artista.

Então, o estudo de seus processos, a julgar pela sentença que define o tempo e o espaço para Zoé Degani, permite acusar que seus cenários refiram-se sempre a compor uma determinada “realidade da liberdade”. Até que ponto pode-se ir é, sem dúvida, um dado fundamental na construção cenográfica: a liberdade definida no espaço, delimitada sob determinados ângulos e perspectivas, na escuridão ou no foco, no contraste ou no monocromático, onde expande e onde confina, onde arroja ou paralisa, traçados de forças distensoras ou forças acachapantes. Trata-se então de compor a realidade de uma determinada liberdade, não a liberdade de um personagem ou narrativa, mas da existência do próprio fato, do que sustenta a cena. Então, a artista enfatiza que tudo deve ser submetido à análise do seu *grau de dificuldade*.

Este grau de dificuldade a que Degani se refere está não somente nas condições de realização do artista: verba, espaço físico, espaço e tempo criativos, *background*, equipe, et cetera.; como também diz respeito ao próprio ofício. Uma das grandes dificuldades que aponta como cenógrafa é a predominância masculina na atividade, primeiro porque o número de cenógrafas é realmente restrito se comparado ao número de cenógrafos brasileiros (ver p. 21), segundo porque (especialmente no Rio Grande do Sul, acredita-se) soldados, marceneiros, metalúrgicos e outros profissionais a que deve recorrer comumente para a consolidação de seus cenários têm grande resistência em acatar as instruções que a artista lhes passa. Por isso, porque sua competência está constantemente à prova é que uma equipe cenotécnica, uma vez montada, tem grandes chances de acompanhar muitos trabalhos da artista, pois o respeito às suas mirabolantes peças e criações só se firma após a compreensão de sua operação na cena, não precisando ser justificado (em termos de explicar o porquê de determinado gancho ou encaixe, roldana ou dobradiça, por exemplo), mas provando-se porque “funcionam” ao que se prestam.

Mas não é só isso, o *grau de dificuldade* está relacionado aos próprios espaços que abrigam os trabalhos. Um palco italiano inserido num teatro tradicional permite certa facilidade

às criações, já que tem urdimento, varas, coxias (*quando funcionam*⁶⁷, frisa Zoé) e outros recursos que servem à suspensão de peças ou às passagens dos objetos. Já uma arena condiciona outra realidade criativa, tendo sua estrutura limitada pela própria tipologia teatral, no mais das vezes. Um espaço alternativo, por sua vez, ao mesmo tempo em que pode possibilitar uma maior liberdade criativa em certos termos, também pode restringir pela falta de estrutura que deverá ser inteiramente construída. Júlio Saraiva comenta esta realidade específica da capital gaúcha:

J.S.: “O que eu ia falar que é essencial de se fazer cenografia aqui é que enquanto você tem no teatro ocidental: Europa, Estados Unidos e tal... você pega e diz, olha, eu preciso de uma caixa preta... no teatro, você pega e tem lá a caixa preta. Ou então, não, eu preciso de uma caixa branca e está lá a caixa, o palco todo vestido de branco... ou então, eu preciso de uma caixa azul, pelo menos estas três cores têm. Aí eu preciso que sumam com isso aqui, levantem com aquilo lá. Nós, aqui, não se pode pregar, não se pode suspender (risos), não tem dinheiro e não pode ser muita coisa para carregar. Impressiona com esta meia-dúzia de coisas que dá para levar no bolso. Estes são os dados da gente. E, principalmente, que é tão louco isso, é que os espaços mais estruturados, os teatros melhor construídos, você não pode botar prego e você não pode amarrar. Entende? Pode ser até que tu consigas botar um prego ali numa saleta qualquer. Furar uma parede e botar uma roldana, mas nos teatros estruturados você não põe. Você tem que ficar assim, ó: “estou te deixando ficar aí um instantinho, em seguida recolhe as tuas coisas e vão embora.” Então, são determinantes loucos... E a Zoé teve a sorte de que, em alguns espetáculos, ela pôde mexer no espaço todo em si. Ela construiu o espaço todo, como o mais recente lá no Centro Cenotécnico (refere-se à “Nossa Vida Não Vale um Chevrolet”), como foi lá no armazém do cais do porto (refere-se a “O Banho”). Era uma coisa que não existia então ela pode construir ou reconstruir o espaço como quis. Teve mais condições assim do que na maioria dos teatros, porque não pode nem botar prego, segura com fita crepe e vê se se equilibra. Então, este determinante que é da nossa pobreza, isso é em relação a tudo. Porque é até aonde tem - a maioria de nós todos não sabemos direito o que é que acontece que é: uma multidão de gente fazendo artes cênicas que aparecem e desaparecem. Nenhuma

67 Em revisão deste documento, fevereiro de 2013.

consegue atuar e marcar posição de absolutamente nada, seja artística, estética, política, moral, filosófica, de porra nenhuma, é assim, nós estamos no entra e sai, é política de evento. Então, para nós, é um problemaço esse negócio de não termos condições porque, pelo menos se houvesse infraestrutura, a gente poderia ir com poucas coisas e montar um grande espetáculo.”⁶⁸

Este *grau de dificuldade* se estende ainda em outras esferas, o artista e a sua luta na família ou na sociedade distinguem graus de dificuldade, por exemplo. O artista legitimado versus o artista marginal, ser artista no interior versus sê-lo em New York, o artista criador e construtor versus o cenógrafo que entrega o croqui e aparece na estreia para verificar como foi feito, tudo isso configuram distintos graus que definem ou redefinem os rumos da própria obra. Quanto à artista contemplada neste estudo, pode-se pensar que existe uma molecularidade pertencente à condição de ser artista na cidade de Rio Grande e, depois, em Porto Alegre.⁶⁹ Esta molecularidade refere-se ao cenário da arte local, compreendendo um sistema probatório, com distintos graus de dificuldade para cada artista. A obra de Degani migrou de Rio Grande, onde a arte tem pouco ou quase nenhum valor ou reconhecimento⁷⁰, para a capital, onde as possibilidades se expandem, mas ainda assim preserva-se como uma “quase provinciana Porto Alegre”, como dirá Regina Echeveria (2007, p.26) em análise sobre Elis Regina, cantora consagrada fora de sua cidade natal. Esta última, em entrevista datada de 1981 diz: “É o seguinte: eu quando saí aqui do pedaço, eu só saí porque não tinha mais onde trabalhar, tá sabendo? Não tinha onde trabalhar [...] a gente não tinha o que fazer. Assim como eu uma série de pessoas saíram, outras ficaram e morreram profissionalmente, estão frustradas e desesperadas até hoje. E sonhando com uma carreira que poderia ter sido alguma coisa e que não foi.”⁷¹

O molecular em Zoé Degani está na sua insistência que se marca sobre a obra. *Eu não vou sair daqui, vocês não vão me expulsar como fizeram com Elis Regina. Eu estou em Porto Alegre e vou ficar e vocês vão ter que me engolir*, disse a artista numa das premiações da classe teatral gaúcha na década de noventa. As adversidades também fazem o artista, seja porque teve que

68 Entrevista concedida à autora em 19 de fevereiro de 2013, registro videográfico.

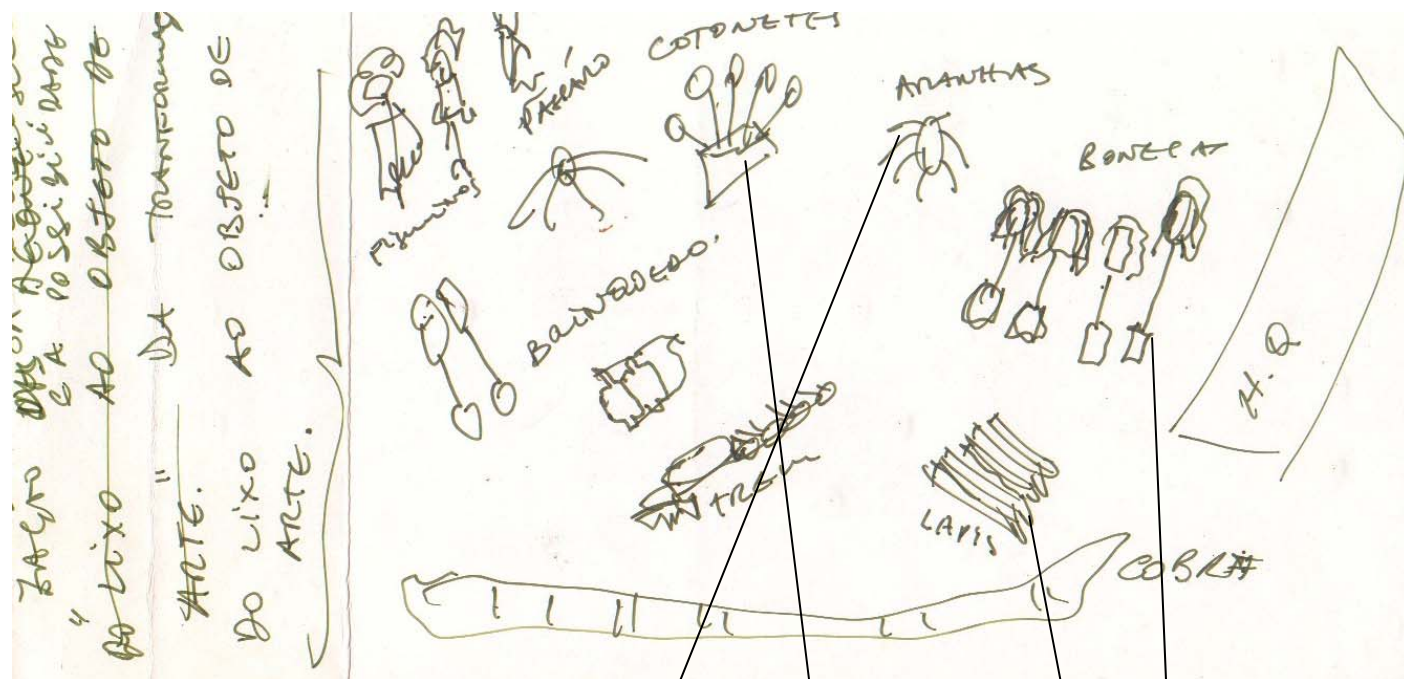
69 Contribuição da Prof. Dra. Paola Zordan em ocasião da banca de qualificação, 04 de setembro de 2012.

70 Como exemplo disto, ver Jornal Zero Hora, Segundo Caderno, 1º/02/2013. “Músicos locais ameaçam boicotar a Festa do Mar porque nem todos receberão cachê.” Disponível em: <http://zerohora.clicrbs.com.br> Acessado em: 03.03.2012

71 Elis Regina em entrevista aos jornalistas Maria do Carmo Bueno, Carlos Urbim e Suzana Saldanha. RBS TV, 1981. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yTRvBcVqRWI> Acessado em: 03.03.2013

optar se almoçava ou comprava uma lata de solvente e optou por continuar pintando (talvez se possa pensar que a força da fome estivesse impressa/expressa na obra), ou porque tem que driblar o teto dos teatros caindo, as varas instáveis, a fiação perigosa e demais condições técnicas dos teatros em Porto Alegre. Apesar do tom romanesco da frase, não se quer sugerir que a artista seja uma heroína da arte local, mas meramente indicar como funciona(ou) sua prioridade e incitar o pensamento sobre os motivos que a fazem persistir em permanecer criando neste contexto. Erguendo cenários de lixo⁷², as contrariedades não impediram que se efetivasse como artista, e, o mais importante, que sua obra existisse no contexto local.

Figura 43 – Desenhos e escritos do espetáculo “A Família do Bebê” (1999) cujo cenário e figurinos foram inteiramente confeccionados de material reciclável. Abaixo, as peças que integravam o trabalho.



72 A pesquisa sobre os materiais é algo presente em toda a trajetória da artista que opta pelo simples como material, pelo que pode transformar-se, que perdeu a utilidade e é de fácil reconhecimento, a escória do cotidiano. Entretanto, vale dizer que outras tantas vezes o lixo serviu-lhe de material pela necessidade, pela falta de recursos das montagens a que se aliava. Com Ramiro Silveira, por exemplo, a artista integrava uma cooperativa juntamente com outros criadores da cena citados nas montagens descritas neste trabalho.

Aproveito o ensejo sobre a molecularidade da artista, para pensá-la na especificidade dos terrenos que sua obra habita. Mencionados no capítulo anterior, o teatro, a dança, a performance e, de outro lado, as esculturas e instalações têm em comum a transitoriedade da obra que os assume como suporte com a mesma desenvoltura. Entretanto, diferenças cruciais entre estas linguagens precisam ser apontadas a fim de evitar o risco de que se confunda a natureza díspar que lhes define:

I – Escultura e Pintura – duas técnicas clássicas das belas artes. Trazem, na forma ou nas marcas da tinta, a singularidade do criador, são a assinatura do artista. As relações entre ambas vão ainda além da assinatura correlata; a escultura moderna, ao mesmo tempo em que se conecta à arte pictórica, distancia-se dela e se relaciona ao espaço.

A escultura-construção foi liberada há muito tempo de sua frontalidade de baixo-relevo e de todas as demais sugestões do plano do quadro, mas continua até hoje marcada por suas origens pictóricas [...] Gonzalez descreveu-a como a nova arte de “desenhar no espaço”. Mas seria igualmente justo e mais descritivo chamá-la de... a nova arte de unir formas bidimensionais no espaço tridimensional. (WOOD, 1998, p. 179).

A pintura, por sua vez, multiplica-se em gêneros, técnicas e nomenclaturas, talvez a definição mais adequada ao interesse do presente trabalho seja a descrita por Gilles Deleuze quando diz que “cada pintor resume à sua maneira a história da pintura”. (2007, p. 123). Neste campo, a artista começou por pintar os móveis de sua casa já que não dispunha de recursos para a compra de telas. Guarda-roupa, geladeira, tudo que possuísse uma superfície se prestava às suas iniciativas pictóricas. Depois, efetivou-se como escultora, ainda hoje a artista reluta em exibir suas pinturas e desenhos. Vale dizer que as esculturas assinadas por ela muitas vezes tratavam-se de peças erguidas de outras peças que adquiriam um novo caráter, esculpindo pelo acoplamento e não necessariamente pela moldagem. Ainda neste campo, como presidente da Associação dos Escultores, promoveu um evento convocando a dança, o teatro de bonecos, agregando as artes (mesmo nesta área, Zoé esclarece que há a segmentação dentro das próprias artes visuais, os pintores de um lado, os escultores de outro, os que fazem gravura de outro...). O diretor e coreógrafo Diego Mac conta, em entrevista⁷³, que foi a primeira vez que subiu em um palco e que foi inesquecível dançar num evento de artes plásticas. A artista revela que alguns associados questionavam a iniciativa e que ela justificava como a necessidade de esculturas que dançassem. O evento compreendeu a reunião de artistas plásticos, bailarinos, bonequeiros, atores, etc. e

73 Entrevista realizada em 19 de fevereiro de 2013, registro videográfico.

ocorreu no parque da Redenção, em Porto Alegre (detalhes do evento no diálogo transcrito a partir da página 107).

II – Instalações - figuram ainda no campo das artes plásticas, a obra é, assim, a assinatura do artista, sua linguagem reforça-se nas sucessivas obras. Conforme já indicado no capítulo anterior, genuinamente uma artista instaladora, Zoé Degani apropriava-se dos mais inusitados materiais e recursos para erguer suas instalações. Foram as instalações que atraíram os corpos cênicos (bailarinos e atores) e cotidianos, no confronto entre as linguagens, foram elas que primeiramente subiram ao palco até definirem-se como cenários de fato. “A instalação coloca no espaço elementos plásticos [...], itinerários através de uma cenografia, excluindo-se todavia atores ou *performers* vivos (seria então uma performance)”. (PAVIS, 2005, p. 209)



Figura 44 – A Instalação “Toalha de Alfinetes” integrará o cenário do espetáculo “O Banho”. Na versão acima, na galeria, pendem gotas dos alfinetes, marcando um tempo e um movimento. Abaixo, o estudo da obra para coabitar o espetáculo de dança. Não haverá uma gota de água na versão cênica da instalação, já que o movimento estará em outro lugar.

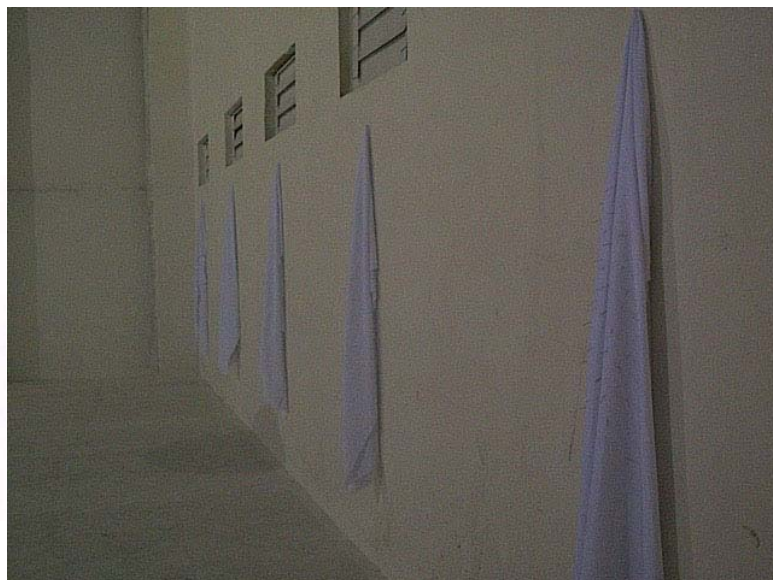
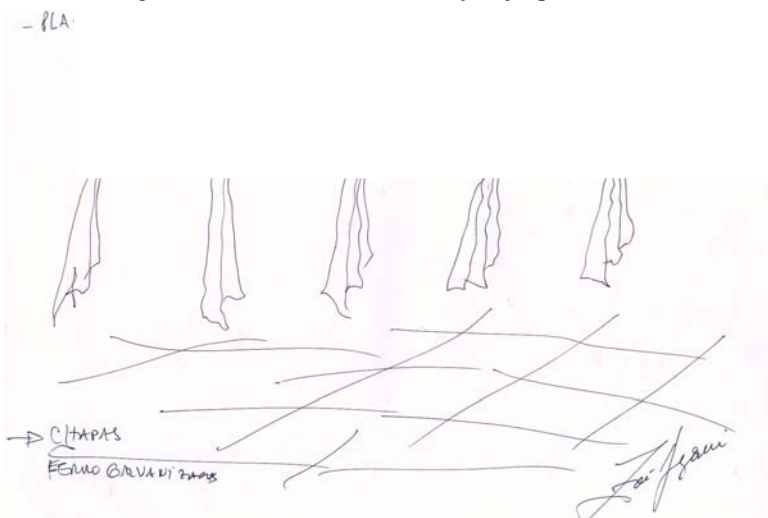




Figura 45 – Daggi Dornelles na instalação “Não existe culpa na semente da maçã...”



Figura 46 – Em primeiro plano a instalação “O Banho”, atrás “Toalha de Alfinetes”, as obras somam-se para integrar o cenário do espetáculo de dança.

III – Performance – conforme explicado no subitem 1.5, a performance originou-se das artes plásticas, mas atualmente se confunde com as práticas teatrais contemporâneas. Segundo o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis,

A performance ou performance art, expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”, surgiu nos anos sessenta (não é fácil distingui-la do happening e é influenciada pelas obras do compositor Jonh Cage, do coreógrafo Merce Cunningham, do videomaker Name June Park, do escultor Allan Kaprow.) Ela chega à maturidade somente nos anos oitenta. A performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. [...] Trata-se de um “discurso caleidoscópico multitemático”. Enfatiza-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada. [...] “A arte da performance é perpetuamente reestimulada por artistas que têm de seu trabalho uma definição híbrida, deixando, sem pudor, que suas ideias derivem na direção do teatro, de um lado; por outro, no da escultura, considerando mais a vitalidade e o impacto do espetáculo do que a correção da definição teórica daquilo que estão fazendo.” (PAVIS, 2005, p. 284)

Na prática observada, as performances se faziam mais presentes quando Degani desenvolvia seu trabalho plástico. Ao migrar para as artes cênicas e assumir-se como cenógrafa pouco retornou à prática como performer, senão como ambientadora ou figurinista em performances coletivas. Aqui, a assinatura do artista embora ainda relevante começa a perder sua força sobre a obra.

IV – Dança – Na dança, a serviço do movimento e do gesto, a artista estará entre muitos outros criadores, sua obra é tensionada e relativizada pelos bailarinos, coreógrafos, pela iluminação, pelas velocidades impressas nos corpos, nos gestos, no espaço. Na dança, a linguagem suprema é a do movimento e, se a plasticidade adere-se a ela, é para promover novas configurações desta matéria.

Quando se trata do corpo e, em particular, da dança, o fato é ainda mais surpreendente. Séries diferentes ou divergentes de gestos efetuados pelo mesmo corpo num tempo único acabam por “se integrar”; o mesmo se passa com séries de movimentos e de notas musicais (ou até mesmo ruído); ou ainda com qualquer objeto estranho aos gestos, introduzido por acaso no meio de uma sequência dançada. (GIL, 2004, p.69)

V – Teatro – Na reunião coletiva teatral, de forma similar à dança, a assinatura do artista não tem o relevo que as artes plásticas lhe confere. A cenografia, área que até pouco tempo ainda era considerada atividade técnica e não criativa da encenação define-se como a criação espacial que abrigará o espetáculo, mas pode ser dispensada, já que basta um ator e um espectador para estabelecer-se o teatro. Conforme nota do Dicionário de Teatro Brasileiro: “No Brasil, esse conceito [de cenografia] chegou um pouco mais tarde, em 1943. As realizações cenográficas antes desse marco inicial do teatro moderno brasileiro consideravam a concepção visual da cena como uma função subalterna ao texto dramático.” (2006, p. 75). Uma vez inclusa na encenação, a cenografia

...é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral. É também, por metonímia, o próprio desejo, aquilo que resulta do trabalho do cenógrafo. [...] A cenografia marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal), e não mais uma arte pictórica da tela pintada, como o teatro se contentou em ser até o naturalismo. (PAVIS, 2005, p. 45)

O texto, atualmente já não mais tão vinculado à essência teatral, por muito tempo esteve á frente desta arte, embasando-a como máxima autoria, acima da própria encenação. Bem vimos que a fase textocêntrica do teatro cedeu lugar⁷⁴ às novas experimentações que tratam de resgatar o que é anterior a qualquer dramaturgia: a presença compartilhada com o espectador. Portanto, “a cena contemporânea está em um lugar onde as palavras não alcançam. A experiência é onde não estão

74 Ainda para definir cenografia Patrice Pavis afirma que “a cena teatral não poderia ser considerada como a materialização de problemáticas indicações teatrais: ela se recusa a desempenhar o papel de “simples figurante” com relação a um texto preexistente e determinante.” (PAVIS, 2005, p. 45)

as palavras. “Pregnância, o desejo desmedido da experiência é o que define a cena contemporânea”.⁷⁵

Com esta breve categorização dos suportes em que se desenvolve a obra da artista, espera-se nortear as questões vindouras tendo como base as especificidades operativas dos campos supracitados. Com isso, uma mesma obra deve assumir outra roupagem dependendo do ambiente em que se insere. “O Banho”, por exemplo, instalação montada em Porto Alegre e São Paulo entre 1996 e 2001, ao chegar à cena, aliando-se à dança contemporânea, é a mesma, mas já é outra obra, dedica-se não mais ao encontro com o público somente, mas ao suporte do movimento que se desdobra (conforme exemplificado nas ilustrações das páginas 84 e 85, o movimento da gota não se faz necessário no espetáculo, são outros tempos e arranjos da mesma obra). Outro exemplo que, desta vez, vai do palco para a galeria, foi o espetáculo de música “Maria vai com as Outras” (Vocal d’Quina prá Lua, 2000) que oportunizou a artista construir suas cortinas com centenas de sapatos femininos, o cenário pensado como instalação, originará posteriormente “Marias Andantes”, exposta na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre. No palco, servindo à cenografia do espetáculo de música, a instalação se desprende do próprio criador para germinar no encontro, na sobreposição, derivando-se; na instalação, resgata a assinatura do artista.

Então, se a hibridez de Zoé Degani pluraliza sua obra, a apreensão de sua operação observará o que se mantém, recursos e peças recorrentes apontam dados do seu procedimento. Inclusive, porque não há limites para a criação, ela não se restringe à esfera que habita, assim, será comum encontrarmos dança nas instalações, esculturas no teatro, pintura e texto nas performances, etc. Até porque, mesmo a obra plástica que não dependia de um coletivo para compor-se, muitas vezes acabava adquirindo novas forças, adiante e além do vínculo à artista, a obra desprendia-se do criador, o abandono, que é intrínseco à entrega, seguia seu curso, tornando-a autônoma. E nas criações coletivas a marca da artista não estará restrita a uma atividade técnica ou secundária, por criar obras para integrar processos co-criativos, muitas vezes seu nome será destacado como cenógrafa, como no caso de “O Banho” em que a obra era a pesquisa plástica de Zoé Degani aliada à pesquisa coreográfica de Carlota Albuquerque. Não poderemos tomar

75 André Carreira, diretor e pesquisador, em palestra proferida no Second International Conference on Architecture, Theatre and Culture, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2012.

nenhuma das definições descritas como verdades inabaláveis a respeito de uma prática, elas estão situadas para que possamos observar, inclusive, o quanto escapam de si mesmas.

Ainda, há que se esclarecer que o alfabeto observado na construção desta caligrafia constitui-se de muitos números: são cálculos matemáticos, fórmulas físicas, delimitações de áreas, altura de paredes, enfim, uma miríade de cálculos integra sua prática cênica (composição técnica):

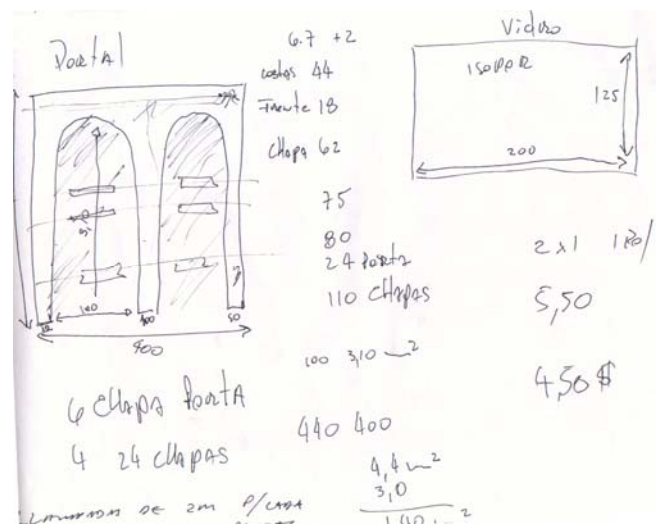


Figura 47 – Desenhos e cálculos do espetáculo “O Banho”, 2000.

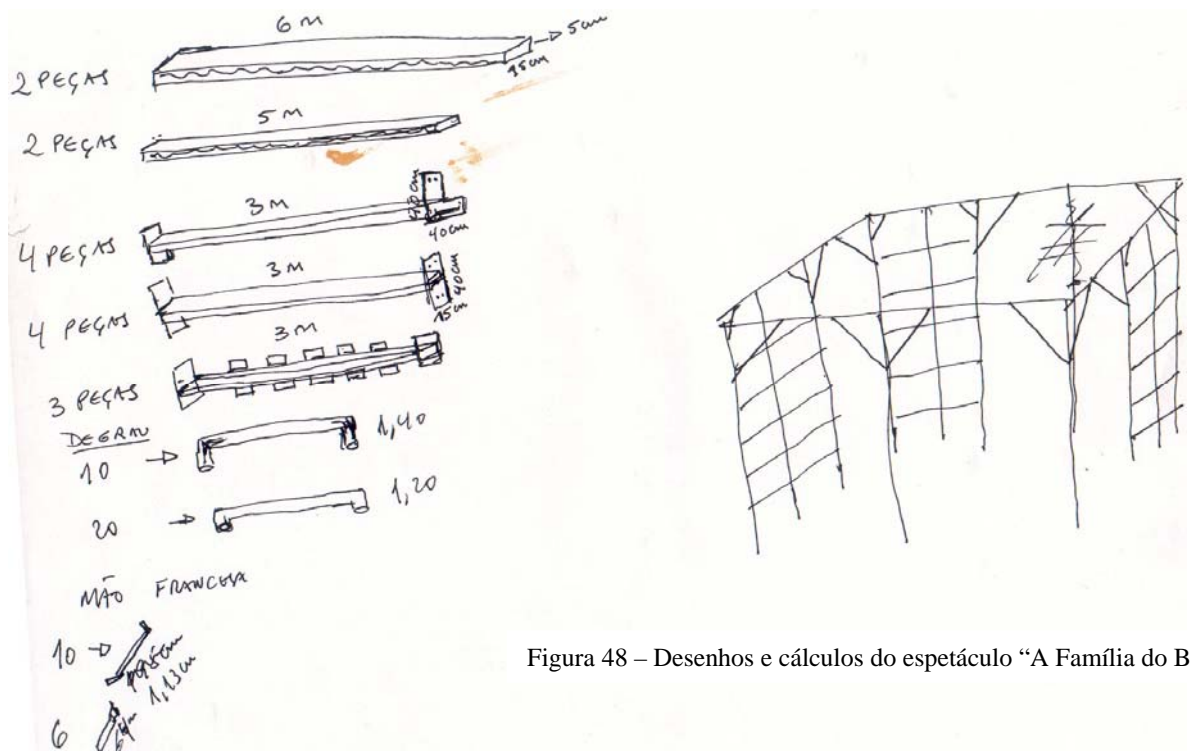


Figura 48 – Desenhos e cálculos do espetáculo “A Família do Bebê”, 1999.

Distribuindo os fatos e obras em elementos cênicos e elementos de pensamento, tentamos alcançar a regência dos mecanismos operativos da artista. Os elementos cênicos são os objetos/esculturas que a artista compõe para o palco, atribuindo-lhes um grau de performatividade mesmo quando não estão no teatro, quando estão na dança, por exemplo. É a qualidade cênica das coisas que, na sua partitura da cena, evolui por imagens. Antes ou atrás da impressão, no arquivo de vivências e práticas da artista, elementos de pensamento voltam a aparecer em distintas obras, elementos que ratificam um mesmo olhar sobre determinados temas, e que transitam no palco e nas instalações, parecem revelar as obras como rascunhos umas das outras, enquanto o próprio pensamento se manifesta, na criação sensível sobre os fatos dados.

Apesar de examinarmos a obra da artista com olhar interessado, Zoé Degani alega que hoje não faria mais nada do que fez. Sobre Hawã, por exemplo, em que cortava as cabeças das galinhas (já mortas e congeladas), hoje exclama: *que nojo! Embora eu continue achando que se deva preservar as cabeças de algumas pessoas, separá-las deste corpo que morre, que vai embora e que não serviu para nada, não faria esta performance daquela maneira.* Da mesma forma, a respeito de “Não existe culpa na semente da maçã...”⁷⁶, a artista diz que em 1998 precisou colocar as questões tratadas sob aquele aspecto, *era o que eu podia fazer àquela época, não tinha como fazer de outro jeito... era o momento, nós sofriamos todo o tipo de pressão, não se podia falar sobre nada, eu queria questionar os dogmas, questionar um monte de coisas, e não se podia perguntar nada, quanto mais esperar pelas respostas...*⁷⁷, mas atualmente não montaria a instalação daquela forma. É instigante notar o desenvolvimento do pensamento da artista pela negação atualizada de sua obra passada. A inadequação das referidas obras ao tempo presente sentenciam de antemão duas coisas: o perpétuo assentamento do clichê e o amadurecimento da linguagem da artista em consonância com seu tempo. “A evolução é uma adaptação constante do artista à sua época, até o final de suas forças intelectuais.” (KANTOR, 2008, p.101). Celso Favaretto (2010, p.27) questiona: “O que estaria pensando Oiticica, o que poderia advir no seu trabalho, quando disse um pouco antes de morrer que estava apenas começando e que tudo o que tinha feito antes não era mais do que um prelúdio ao que haveria de vir?”

76 Instalação em que 12 maçãs apodreciam sobre suportes metálicos feitos a partir de amassadores de batata, 1998. (Ilustrações na Rota de Análise, à página 37 e página 85).

77 Zoé Degani em conversa presencial com a autora em 30 de janeiro de 2013.

De certa forma, os elementos de pensamento são os mesmos, mas os elementos cênicos se alteram, estão constantemente sendo atualizados pela pesquisa e prática da artista. Neste sentido, desembarcar no espaço cênico parece ser a atualização da condição virtual relacionada aos corpos e ao espaço, à efemeridade e à linguagem plástica que residia de forma insatisfatória no universo das galerias e dos salões de arte. Conforme Salles, citando Bakhtin:

Pierce diz que é errado afirmar que uma boa linguagem é simplesmente importante para um bom pensamento, pois ela é a própria essência deste. “O objeto estético constitui-se a partir de um conteúdo artisticamente formalizado ou de uma forma artística plena de conteúdo” (BAKHTIN, 1988, p.50). A concretude dos rascunhos, esboços e ensaios está diretamente ligada à materialização da obra, ou seja, à formalização do conteúdo. O desenvolvimento da obra vai se dando na contínua metamorfose – no surgimento de formas novas. (SALLES, 2009, p.73)

Ao se precipitar ao espaço cênico as formas e cores, os objetos e estruturas parecem negligenciar seu status de obra integral para requerer a complementaridade das relações cênicas. O gesto criador excedendo as bordas de um quadro, superando seu caráter significante, quando este não basta, recorre ao desencadeamento das relações, seja com os corpos, as ações, a narrativa, o texto. A caligrafia da artista outrora repleta de simbologia esvazia-se para ser inundada pelos encontros a que está submetida quando (des)ordenada na cena. “O teatro é uma lente de aumento e não um espelho fiel.” (MAIAKOVSKI apud RATTO, 2001, p.147). Ao esmiuçar plasticamente o sensível das relações humanas, na ampliação da lente, na saturação da forma, o exposto cede lugar ao disposto, o primeiro basta-se ao exhibir, o segundo nunca está pronto, pois depende de como se coloca no palco, como se movimenta, ou não, com que velocidade, transgredindo a si próprio, evidenciando-se pelo contraste.

Zoé Degani utiliza largamente o termo vivenciar em seu discurso e parece querer que os intérpretes (elenco) vivenciem⁷⁸ sua condição teatral compondo, além de suas ações, imagens oferecidas pela escultura espacial e plástica. Estas cenas são escolhidas a partir de sua própria leitura, dialogando com o diretor e os demais autores da cena, mas também peculiares à sua própria relação com a palavra, como vimos. A artista, em uma espécie de decifração literária, cria através das imagens que o texto lhe suscita, signos estéticos que conversam com o ritmo e as ações do espetáculo, cumprindo o vazio das didascálias e repercutindo nos diálogos. Como jogadora responsável por impregnar o espaço dos signos estéticos e plásticos, a artista multiplica a seu bel prazer as ressonâncias estendidas pelas conexões que seus objetos promovem. Agrega,

78 A obra mediada pela vida aparece, por exemplo, em depoimento de Diego Mac à página 113.

assim, elementos que, em comunhão com o movimento, luz e espacialização, introduzem novas configurações sobre determinados fatos e potencializam o sentido e o rumo das cenas.

Deleuze (2010, p.28) atribui a destinação dos objetos na obra do italiano Carmelo Bene à “necessidade que o capricho do personagem vai lhes atribuir”. Nos cenários de Zoé Degani, o destino do objeto parece estar em si próprio, não depende do personagem para lhe fazer cumprir, é um destino pertencente ao objeto dado, revelando o produto pronto como passado, agora revisto e reincorporado. O destino do objeto, assim, não está na sua funcionalidade, utilidade, mas na sua condição de figura que, ao compor com os corpos na cena está em relação de igualdade, tendo de encontrar no vazio utilitário o destino que o habita antes de ser funcional, mas como figura cênica que emerge num plano de composição ressoando de forma conceitual num plano de imanência, quando constrói “uma filosofia do teatro no palco” (MANGANARO apud BALESTRERI, 2008). O que se aproxima do que João Carlos Machado, a respeito do trabalho de Edward Gordon Craig, na análise de sua “cena móvel”, chamou de “simbolismo sintético, onde uma síntese dialética dos significados essenciais do texto a ser encenado é traduzida pela sintaxe e pela hierarquia de atenção dada pelos elementos visuais e pelo movimento.” (MACHADO, 2006, p.3).

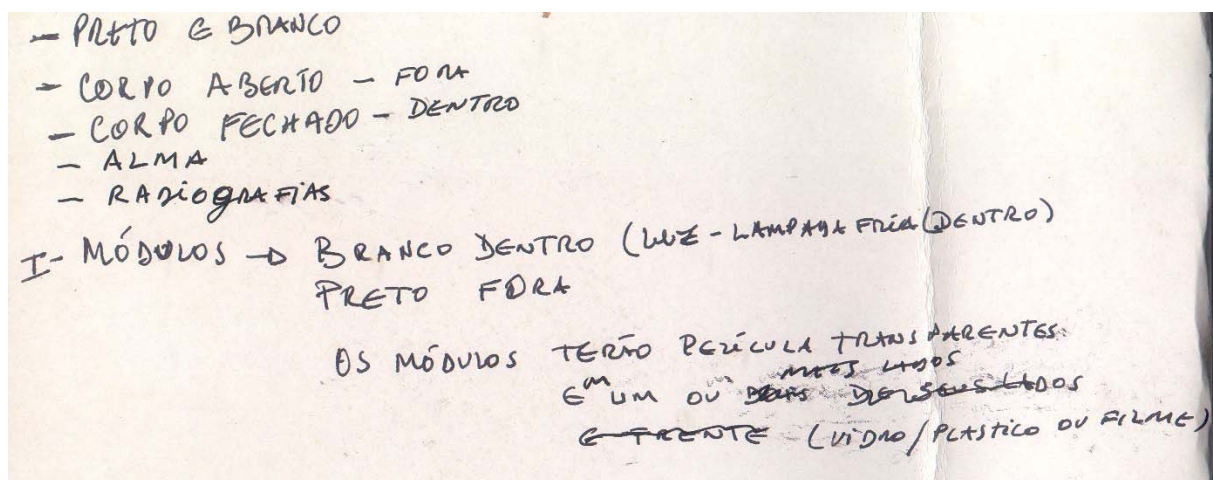


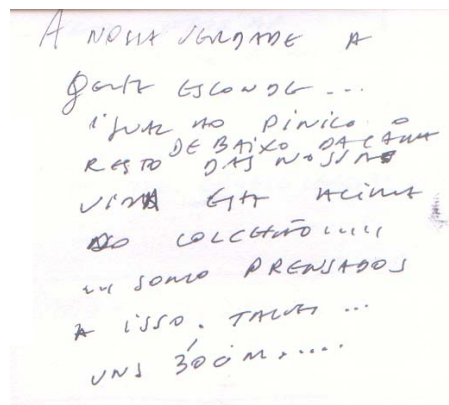
Figura 49 – Indicações sobre os corpos cênicos de “Teus Desejos em Fragmentos” (2006) revelam os recursos para reorganizar estes corpos, numa analogia ao corpo humano, a artista investiga como desvendá-lo, exhibi-lo por dentro, corrompê-lo.

Se nas performances exemplificadas a partir da página 67 (Pura Morta, Hawã e Estranhos Vestíveis) é a sensação de impotência que o artista compartilha diante do enegrecimento dos mares, da putrefação da carne, da condição de rebanho da humanidade; no palco é a sensação potência que a artista presentifica. O vigor dos signos, pluralizado, explode na teia relacional. A

caligrafia visual almejada não tem, portanto, como ser exposta já que se define pelo que é mutável pela eterna transformação e revisão de si mesma. Sendo alcançada por hora como um *composè* de pensamentos, rabiscos, frases, depoimentos e observações.

Figura 50 – Escrito da artista:

A nossa verdade a gente esconde...
 (igual ao pinico de baixo da cama)
 O resto de nossas vidas está acima do colchão...
 ...somos prensados a isso. Talvez...
 ...uns 30 cm...



E por fim, para que não pareça em vão esta investigação sobre o ininvestigável, a ausência de explicação aparece como premissa dos motivos que sustentam e pelos quais se desenvolvem esta prática: *Não tem dinheiro que pague, não tem tempo ou espaço que explique: emoção é emoção, não tem jeito*, resume Zoé Degani.⁷⁹ Este navio bem pode ser uma moto, uma boca de cena, pois a cartilha da comandante parece erguer-se no devir que torna o mar muito próximo de uma estrada ou de um palco.



Figura 51 – Zoé Degani em 1985 percorria as estradas e investigava o vazio, a amplitude, a velocidade, a relação corpo-máquina, etc.

⁷⁹ Conversa presencial com a autora em 16 de setembro de 2012.

*O título deste subcapítulo deve ser tomado como conjunção poética, referência ao universo náutico, não devendo ser considerado pelo desígnio da palavra no sentido de que a artista comande os universos em que se insere ou os rumos de sua obra. O comandante é antes o guia da investigação do que uma autoridade, talvez seja mesmo esta assinatura de que tratamos.

2.2 PROA

(A Cenografia que se Instala)

A presente questão que verifica como a pluralidade desta obra destina-se à cenografia, sempre escapando dela ao mesmo tempo em que a reitera pela relação que estabelece, alcança o momento de tratar propriamente desta matéria cênica do espaço. Tendo justificado as perspectivas, legitimado o objeto, apresentado artista e obra, pesquisa e métodos, a cenografia assume o rumo. Este risco, afinal. Que espaço é este em que atuamos, dançamos, somos, vemos e estamos? E em que espaço ele se torna, ou melhor, *devém*? O espaço da cena em devir apesar e por causa da sua concretude. A matéria extensa de que se apropria o artista promovendo intensidades. A parte da cena que deglutimos com os olhos, o cênico-visual como território delineado por Zoé Degani, à margem dos campos mais tradicionais de investigação teatral e, talvez até em função disto, esclarecedor sobre as possibilidades do exercício cênico. Se o ponto originário eram as instalações, agora é a cenografia que se instala.

Assim, se Zoé Degani é a comandante deste navio que explora as águas do espaço cênico, a proa desta embarcação é o que constrói nos palcos, na cena contemporânea, nas experiências espaciais acopladoras. A cenografia como destino da obra permite que se encontre esta qualidade cênica não somente na relação entre cenário e cena, objetos e corpos, encenação e público, mas também e necessariamente entre artista e obra, entre a linguagem, a intimidade e a sala. Ao falar em realidades das liberdades (p. 79), a artista designa níveis de existência, de clausura, distingue esferas que dizem respeito à vida e indica os meios por onde um cenário se inicia: na definição de uma realidade que será compartilhada. Afinal, “a gente *não contempla* uma peça de teatro! A gente assume inteira responsabilidade ao entrar no teatro. [...] *O drama é um devir* [...] A realidade da sala está ligada ao processo do devir do drama e vice-versa. Antes de compor a cena é preciso compor a sala. Será a encenação da sala.” (KANTOR, 2008, p. 5)

E porque Tadeusz Kantor, mesmo tendo ido além da cenografia, considerou e investigou profundamente as relações com o objeto, é que suas considerações a respeito deste lugar concreto sobre o qual se devem extrair as abstrações se prestam às associações firmadas:

No teatro, o naturalismo é ridículo. Uma árvore naturalista, na cena, nos choca por sua ingenuidade e bobagem. De outra parte, as formas abstratas, aplicadas à construção de um objeto, não passam, sempre de uma estilização falsa. Somente as formas *puramente abstratas*, existentes por si mesmas, terão sua própria existência: uma existência concreta. [...] isso significa que o espectador as sente em vez de distingui-las e analisá-las objetivamente. [...] A imagem abstrata (a cena) não é um ornamento, é um mundo fechado, existente por si e onde nascem a vida, a dinâmica, as tensões, as energias, as relações. Relações de vozes, de formas, de cores. (KANTOR, 2008, p. 8 e 9)



Figura 52 – Em primeiro plano as bacias como suporte para giz suspensas por correntes, atrás, o quadro-negro de “A Lição” (2010)



Figura 53 – detalhe quadro-negro

Estas *formas puramente abstratas* não seriam uma indicação ao reverso da representação e da ficção de que Kantor esforça-se para escapar? Em Zoé Degani esta abstração encontra-se na maleabilidade das peças, na condição de devir desancorada pelo objeto através da mutabilidade, da metamorfose arraigada à deformação das formas, à transformação da matéria. É pela capacidade de lapidação dos espaços, promovendo-os a espaços ampliados, introduzindo coisas móveis, que se contradizem, que começa a se definir a cenografia observada. O diretor baiano radicado no Rio Grande do Sul, Paulo Fontes, que trabalha especialmente com o teatro de formas animadas, em entrevista, cita os motivos que o fizeram convidar a artista para assinar a cenografia de um dos seus espetáculos: “Eu faço a construção dos bonecos e a cenografia também, mas para o espetáculo novo, estamos trazendo a Zoé Degani que é artista plástica e que trabalha com estruturas móveis. Ela tem uma especialização fantástica em estruturas metálicas manipuláveis que se metamorfoseiam”.⁸⁰

Ora, o próprio corpo não é o mesmo a cada dia, as nossas células se substituem continuamente, a efemeridade é o traçado que distingue o vivo. As realidades das salas se sustentam pela marca inacabada impressa sobre o espaço. Vimos elucidando pistas da operação desta artista para agora poder olhar mais a fundo os métodos, os procedimentos cenográficos que a distinguem.

⁸⁰ Entrevista feita pelo jornalista Antonio Carlos Bernardes para o site do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude (www.cbtij.org.br). Publicada em 20/10/2008.

MÁQUINAS PARA O ATLETISMO

Um dos mecanismos frequentes na obra cenográfica de Zoé Degani é a inserção de peças, esculturas, objetos que interferirão diretamente nos movimentos dos corpos cênicos. Antonin Artaud, ao falar de um “atletismo afetivo” que se desprenderá da língua para criação de um estado intenso dos corpos, indica aos atores como operar na dobra, no abismo e na crueldade que definirão seu teatro⁸¹; Gilles Deleuze, por sua vez, aponta um atletismo filosófico no batismo de conceitos ao observar a natureza da filosofia (1992, p. 16) e, ao voltar-se para a pintura de Francis Bacon, notará o atletismo que vai da figura à estrutura num primeiro movimento, da estrutura à figura no segundo movimento e que marca figuras atléticas percorridas por um movimento intenso, que remeterá a “imagem real ao corpo” (2007, p. 20-27). Ora, o atletismo diz respeito diretamente aos corpos: dos atores em Artaud, corpos filosóficos e personagens conceituais em Deleuze, corpos-figuras (carne) em Bacon. Nesta outra natureza, o cenário, que não diz respeito a um estado do ator, tampouco à filosofia ou à pintura, são as esculturas necessariamente vinculadas aos corpos dos atores e bailarinos que desencadearão um atletismo intenso, primeiramente pela forma que exigirá uma reação imediata, de deformação, acoplamento e, em seguida, pela relação que estabelecerá na cena, jogando com a anatomia requerida na sua mobilidade, no jogo, no corpo a corpo resultado do confronto entre a materialidade do objeto e a maleabilidade dos corpos.

Tu és a continuidade do teu equipamento. Quando eu corria, não existia diferença entre o meu corpo e o sapato de prego⁸² [...] tu estás aderido ao equipamento, um corredor de fórmula 1, ele se torna o carro, ele e a máquina são um corpo só, não tem como separar a ação da ferramenta. Por isso é tão importante a tinta certa para pintar, ou a ferramenta certa para construir. Inspirados pela colocação da artista, observar algumas peças que insere em determinados espetáculos promovendo uma adequação, uma pluralização, uma morfogenia dos corpos que destinará a cena a um campo de passagens, na combustão da força-peça à força-corpo, elucida um método. Embora a artista alegue que não existe método (receita, neste sentido), a recorrência de determinados elementos e operações propostos a partir de seu trabalho na cena distinguem esta aproximação via atletismo. Na exterioridade da epiderme, da forma sem

81 Sobre os equívocos na interpretação do teatro da crueldade ver Quilicy, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. Disponível em: <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/viewFile/101/99> Acessado em 10/02/2013

82 Tênis especial para velocista.

conteúdo, puramente forma que, agregadas aos corpos, intensificam o jogo, preservam a encenação na superfície, fugindo de um psicologismo, mas aliando o real e a ilusão, borrando os limites, já que denuncia aos olhos do público uma verdade visual legítima, ao mesmo tempo em que exige dos performers a fuga do seu automatismo, pois a máquina-equipamento, o objeto cênico está aderido a um corpo necessariamente em fluxo. Então, o cenário aparece com a função de interferir no trabalho do ator, ele existe porque e com este encontro, e o ator, a partir desta convergência, performará no acoplamento, na carne, no atletismo. “Tornar-se “ator” significa, portanto, ser capaz de “agir”, ou seja, libertar-se das reatividades e dos automatismos profundamente enraizados no organismo, realizando-se assim uma verdadeira revolução fisiológica.” (QUILICY sobre Artaud, Sala Preta, 2011, p. 99)

Estas peças inauguram uma nova ordem de poder na cena, são definitivas, o corpo será exigido além da sua capacidade de interpretação ou representação, é um corpo componente. As esculturas, assim na cena, antecipam a situação, é ela que interessa mais do que os personagens. Ao catalisar a situação, a máquina que se cumpre com o corpo risca a cena. O professor da “Lição” de Ionesco, por exemplo, passa a ser mais um dado visual do jogo, já que a tortura está na peça que exige a atriz, na cadeira de estudos que range os ferros como um balanço de parque, nas armadilhas que extirparão a atriz.



Figura 54 – descrição do objeto na página seguinte. *

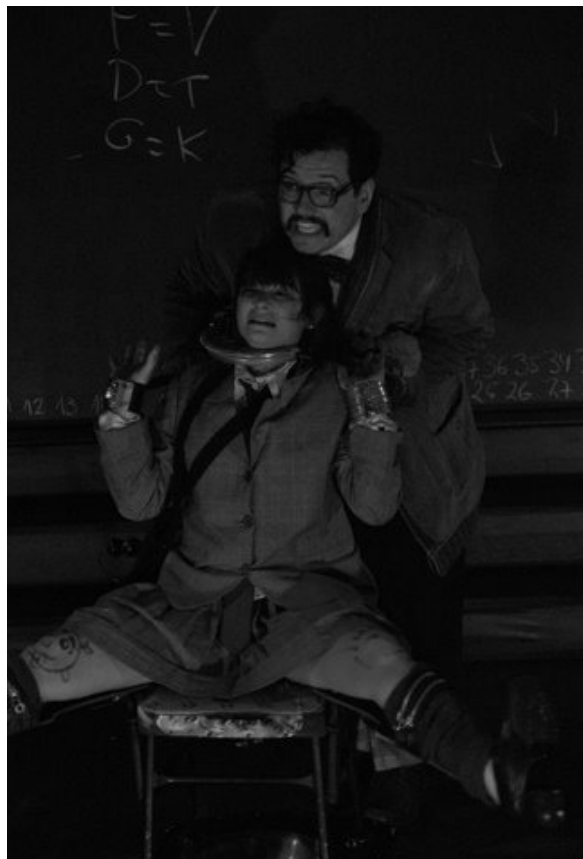


Figura 55 – Marcelo Adams e Luiza Herter em “A Lição”, a atriz e a cadeira configuram uma única ação.

E, mesmo que, como mostrado, o nome da artista se desvincule da sua criação, as imagens que compõe sobrevivem. O crítico teatral Renato Mendonça narra entre “as sete melhores cenas do teatro gaúcho em 2010”:

Comigo é assim: à medida que o tempo passa, o todo da encenação vai se esvanecendo, mas restam brilhantes e inesquecíveis algumas cenas, aquelas que realmente me tocaram. [...] O sangue que escorre da cadeira em que o professor Marcelo Adams brutaliza a aluna Luisa Herter é o coroamento de uma jornada ao longo da incomunicabilidade, da violência e da opressão. Muito além da discussão sobre a maneira como a diretora Margarida Leoni Peixoto releu o texto de Eugène Ionesco “A Lição”, essa imagem (e o som do líquido escorrendo) representou o mal absoluto e inútil.⁸³

Como descrito, além do apelo visual, a bacia estrategicamente posicionada abaixo da cadeira (cujo assento possuía um artefato não aparente com sangue falso e, no assassinato da aluna, rompido, deixa vazar o sangue para a bacia) funciona como um amplificador do som sutil do gotejar que permanecerá pingando até o fim do espetáculo e mesmo após os agradecimentos e a saída do público. O objeto, desta vez, resolve a cena final, sintetiza a crueldade, a composição traz a inocência no som do balanço (pelo ranger dos ferros), a situação na cadeira da sala de aula que é o objeto de tortura que crava que atravessa que oprime; a ideia do sangue, que partiu da direção na intenção de jorrar litros de sangue do teto (o qual a artista repudiou pela sujeira e transtorno que provocaria), aparece delicadamente posicionado na escultura que reforça a crueldade e pertence à infância, no cenário que se insere no elenco. A cadeira como figura do horror aparece nas palavras do dramaturgo Ivo Bender:

O final da peça, com a aluna presa àquela cadeira (de ginecologista?) ultrapassa a brutalidade e atinge o nível do horror absoluto. E o sangue a gotejar na bacia remete de imediato à mais espantosa escatologia do horror. O clímax da peça que ocorre na matança da aluna acaba, então, por se perpetuar na cena e o ruído do gotejar apenas acentua o diabolismo da encenação.⁸⁴

O objeto assim, além de invadir a atuação, está na cena operando sobre sua visualidade e sonoridade, o objeto amplifica as áreas que não lhe pertencem e reitera a função que lhe é própria, redignifica a cenografia como criação que atravessa, muito além do adorno. Novamente, o objeto traz em si a condensação, a saturação do átomo, traz à tona a situação, antes das representações. A escolha, neste sentido, é descrita por Kantor:

83 MENDONÇA, Renato, 2010. Disponível em: relatomendonca.tumblr.com Acessado em 11.02.2013.

84 BENDER, Ivo. Comentário sobre a Lição. Fonte: marceloadams.blogspot.com. Publicado em 13 de novembro de 2010.

* Figura 54 – A cadeira de “A Lição”. Objeto feito a partir de uma cadeira de estudos cujo braço de apoio transformou-se em armadilhas móveis para as pernas, o assento em madeira e borracha simulava uma chapa com pontas metálicas. Tubos de silicone, velcros, zíperes, coleira e algemas também compunham a máquina de tortura. (Fotos do processo à página 193)

A escolha torna-se um ato de uma imaginação audaciosa, consentindo apenas a eventualidade da “impossibilidade”. A escolha, nesse caso, não tem absolutamente traços de um capricho feliz em presença de uma multidude de perspectivas. Ela é antes parecida a uma pancada única e chegando fundo. Ela abate os imbecis por estranhamento, pelo absurdo e risco. Ela atinge sempre uma realidade pela forte condensação de conteúdo. (KANTOR, 2008, p. 152)

Além deste exemplo, outras máquinas para o atletismo, operando na mesma condensação de realidade, na interferência irremediável sobre a cena, no acoplamento dos corpos, aparecem no percurso cenográfico de Degani. Em “Crucial 2.1”, além de minimizar o espaço do teatro, de integrar o público na sala claustrofóbica sugerida pela dramaturgia e pela proposta de encenação (o diretor Gilson Vargas juntamente com a sonoplasta Gabriela Bervian optaram pelo desenvolvimento de uma trilha que acelerasse os batimentos cardíacos e conduzisse o público à sensação de opressão e mal estar vivida pela personagem cobaia e torturada), utilizando o reverso do espaço instituído pelo teatro (o espaço do palco e da plateia foi ignorado, o espetáculo transcorria no lugar dos bastidores transformado em sala preta). “O cenário de Zoe Degani é, uma vez mais, criativo e provocador, inteligente ao “inventar” máquinas e assim traduzir, com fidelidade, as intenções do dramaturgo” (HOHFELDT, 2007) dirá a crítica, destacando suas engenhocas propulsoras de situações, numa tradução plástica, imagética e espaço-temporal.

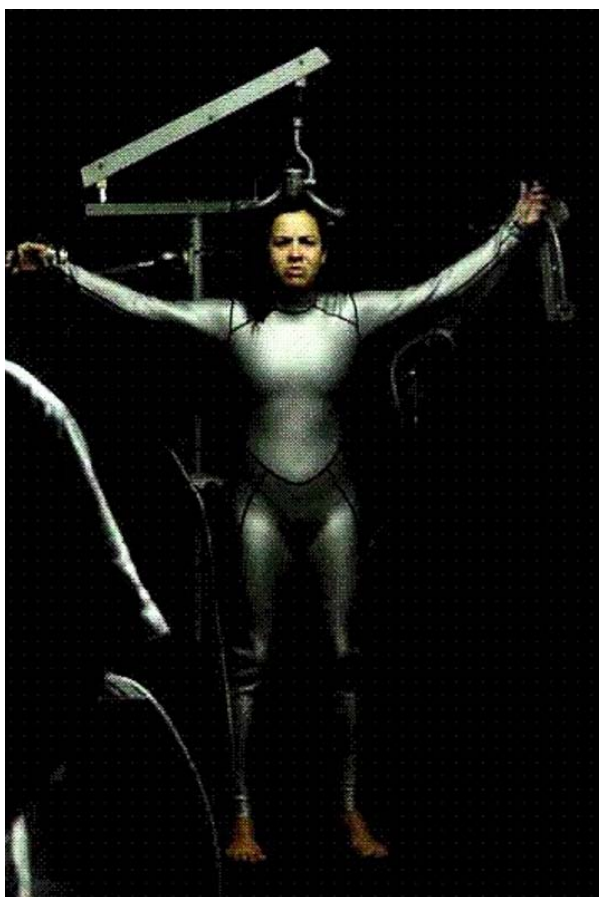


Figura 56 – Vanise Carneiro é a cobaia acoplada à máquina de tortura em “Crucial 2.1”



Figura 57

O aquário, um tanque para a atriz, e a máquina que limitava e domesticava seus movimentos, são objetos cênicos que se inserem no elenco. O jogo entre os dois personagens, o opressor e a cobaia, é ampliado pelas máquinas cênicas, está composto de mais corpos além dos atores, os corpos cênicos desta vez. Novamente recursos como borrachas, silicoes e tubos compõem a materialidade das peças. Em “O Banho”, além da onda cênica, das carcaças de peixes, do labirinto seco e branco apontados às páginas 62 e 63, um objeto cênico desenvolvido a partir de um experimento da NASA e que formará um trio na coreografia que seria, a princípio, um duo. Um terceiro corpo toma forma, está na coreografia, redimensiona as relações com peso e mobilidade, ao exercer o atletismo físico, invadindo a carne, a peça é braços e pernas metálicos do bailarino, lhe permite dançar no ar e dança com ele, é prótese coreográfica.



Figura 58 – Angela Spiazzi e Geraldo Lachinni em “O Banho”

Conforme já demonstrado em “A Lição”, cadeiras das mais diversas formas e “funções” se prestam a criar estas máquinas que estarão lidando com os atores (ou ao contrário, já que na cena importa o fluxo de intensidades mais do que quem lida com quem ou o quê). A cadeira de “Valsa Nº6”, apresentada à página 51, é também um exemplo de máquina para o atletismo inserida no espetáculo, anos depois, a mesma estrutura transformada estará no “caminhão da ditadura” em “Teus desejos em Fragmentos” (figura 59), em “Mamãe foi pro Alaska”, mesa e cadeira com formas alongadas exigem um corpo que se molde a eles (figura 60), a bicicleta, através das suas engrenagens inequívocas, cruzará o palco diversas vezes ou com o ator acoplado, ou então o músico e seu violão se transformam em uma só coisa sobre rodas (figura 62), ou ainda sozinha (neste caso, sem os corpos, é um ser fechado em si, um corpo-bicicleta):



Figura 59



Figura 60



Figura 61



Figura 62

O ELENCO CENOGRÁFICO: CHAVES, LABIRINTOS, AMPULHETAS, FLORES, BACIAS...

Ora, estes corpos que amplificam e atravessam a carne dos performers, além de parecer definir a assinatura de Degani, já que percorrem vários trabalhos e suportes analisados em sua trajetória, também determinam um “estilo” de “fazer teatro ou dança”. É nestas possibilidades cenográficas observadas que vão pluralizando o elenco, manipulando as salas, instaurando novas ordens da mesma materialidade cênica, que se esboça uma intimidade com a natureza teatral e coreográfica que não está nela mesma, nos seus pilares tradicionais, mas nos pilares necessariamente contraditos desde Artaud e Kantor com o fito de reiterar a natureza das artes cênicas. Aqui, as operações limitadas ao ofício da cenografia, antes da encenação, revelam aos poucos como se constrói este teatro da imagem, mas também do movimento, das lacunas textuais, um teatro das situações a partir da condensação da matéria. Artaud, em carta dirigida ao administrador da Comédie-Française (1925), indica que esta matéria está fora dos tecidos dos “homens de teatro”, mas no campo do ilimitado sobre o qual se ergue a solenidade:

O poder dos sentimentos é forte o suficiente para não permitir que o prostituamos à toa. O teatro prescinde de vocês. Sua matéria é diferente da matéria de seus tecidos miseráveis. [...] O teatro é Terra do Fogo, lagunas do Céu, batalhas dos Sonhos. Teatro é Solenidade. Aos pés da Solenidade vocês depositam seus excrementos, como o árabe aos pés das Pirâmides. Deem lugar para o teatro, senhores, lugar para o teatro daqueles a quem basta o campo ilimitado do espírito. (ARTAUD, 2004, p. 132)

Tudo isso que define o teatro para Artaud, se considerado como premissa da natureza mesma desta arte e tomado por suporte do que se realiza em cena, permite aproximar recursos que organizam no palco esta batalha dos sonhos, onde, apesar de elementos insistentes, é a sua posição e forma em dado lugar e contexto, incidência de luz, no casamento com atores, texto, gestos, ruídos e sons, que indicará esta matéria necessariamente fértil e propagativa, compartilhada num ato de solenidade. Na composição deste elenco de coisas, o signo está no objeto e o transcende. A bacia o é inegavelmente, mas deixa de sê-lo pela natureza com que se instala na cena. Ela é concha (“O Banho”), é porta-giz (“A Lição”), é castiçal (“Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...”), porém, além da metáfora que pode sugerir tal afirmativa, é a impregnação do signo nas relações estabelecidas na cena que promoverá esta nova ordem. É preciso lembrar que “a arte não reproduz o visível. Torna visível.” (Paul Klee apud BANDEIRA, 2005, p. 10). Assim, estes signos visuais, ainda no campo objetivo, redigem o texto imagético da cenografia a partir do texto cênico: as flores e sua relação com a feminilidade e a fragilidade, as

radiografias e sua transparência que aparta osso da carne, as chaves e as fechaduras que apontam sempre a uma revelação, a uma passagem. Além do signo apreendido pela semiótica, podendo pluralizar as cenas se tomadas numa análise minuciosa das relações que tais elementos disparam, o signo-força se desenvolve no contraste, pela provocação frente a frente ao que é vivo, neste sentido, é a natureza morta de uma bacia ou de uma flor cênica que irão evidenciar a qualidade principal que a artista salienta através dos recursos imagéticos e espaciais: a efemeridade da vida, a passagem do tempo. As flores que pendem lágrimas (imóveis) de resina em “Teus Desejos...”, a cortina de flores mofadas, cinzas pela ação do tempo em “Não se pode amar...”, ou as flores que pendem vistosas no início de “Mãe foi pro Alaska” restando-lhes, no final do espetáculo, somente os cabos secos. A vida passa, o mofo se instala, é disso que se trata na operação cenográfica observada.

As chaves, por exemplo, além da notória simbologia, interessam pelo que a artista extrai de possibilidade de sensação a partir deste objeto, subvertendo o clichê simbólico a que está arraigado. Os bailarinos de “Fuga”, na sua angustiante movimentação cênica, vestiam as chaves que pesavam sobre os movimentos esguios e articulados, contendo a leveza da dança, camuflando a saída na ambiguidade que prendia os corpos ao mesmo tempo em que lhes munia. No teatro, o protagonista de “Teus Desejos...” percorria os labirintos de sua existência e reminiscências pelo espaço negro de passagens, luzes, radiografias, telas, transparências, fechaduras escancaradas e uma bolha acrílica sob a cama que, com um colchão de água, possuía sua superfície móvel, enquanto abaixo escorria a areia marcando a decorrência inevitável do tempo. No chão, uma chapa de metal sob a ampulheta refletia o tempo escorrendo e sobre ela se precipitava a areia, formando uma pequena duna no desdobramento do espetáculo.

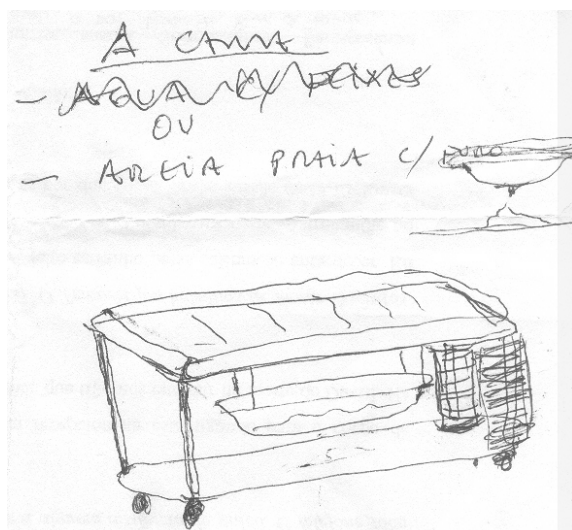


Figura 63 – Estudo para cama/maca



Figura 64 - Cama: colchão móvel e ampulheta sobre a chapa metálica reflexiva.

Este escoamento temporal é comum a todos os trabalhos de Degani, sua marca insistente que se apossou do teatro para realizar-se. A cenografia é a zona expressiva, profundamente teatral e plasticamente cênica que pertence à forma como a artista pratica sua obra, seu processo criativo é eminentemente teatral no sentido em que “o teatro deve tornar-se uma espécie de demonstração experimental da identidade profunda entre o concreto e o abstrato” (ARTAUD, 1999, p.127). Seja no labirinto negro de “Teus Desejos...” ou no labirinto branco de “O Banho”, espaços e objetos cênicos transformados demonstram que o teatro e a dança quando observados pela prática cenográfica respondem a uma materialidade que, apesar dos mesmos recursos, estará promovendo novas possibilidades. A cenografia aproxima-se de uma prática metafísica idealizada por Artaud quando condensa a realidade, quando extrapola o nível do visível, promovendo o sensível, tornando-se imanente. E se, mais do que as filiações, são as alianças que importam (DELEUZE, 2010, p.33), prerrogativas do teatro da morte de Tadeusz Kantor que esmiúça as possibilidades do real em detrimento da representação, marcam também esta aliança possível. Já que a ampulheta não significa, ela é na denúncia do tempo escorrido presente, faz ver a vida que transcorre. Não se trata de um tempo cronológico tornado visível, mas de um tempo pulsante que escorre sem necessariamente nos darmos conta. O teatro, assim, é vivo, como quis Kantor.

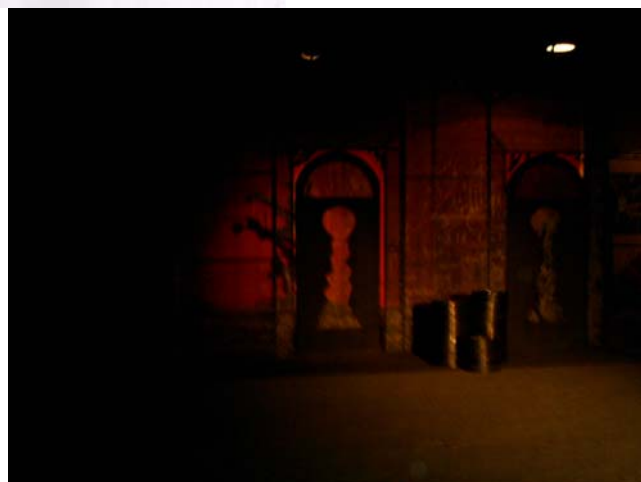
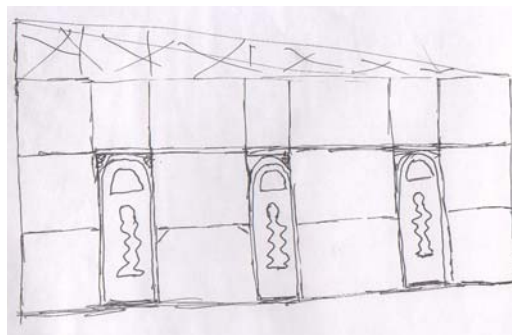


Figura 65 – As paredes translúcidas e as fechaduras gigantes em portas-rotatórias no labirinto de “Teus Desejos em Fragmentos...”: do croqui à cena.

Além das flores, das correntes, das bacias e radiografias, o elenco de bonecas da artista encontra-se em distintos espetáculos. Em “A Família do Bebê”, são as próprias filhas da artista, segundo conta Carlota Albuquerque (trechos do depoimento a partir da página 110), em “A Lição” são a expressão da infância usurpada:



Figura 66 – Peças do elenco inanimado de “A Família do Bebê” (1999)

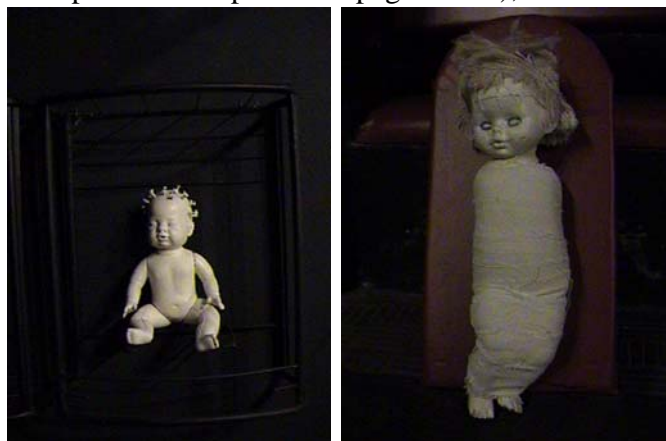


Figura 67 – As bonecas coadjuvantes da cena, “A Lição” (2010).

Por fim, a criação cenográfica que investe o espaço cênico é produto de um trabalho primeiramente criativo: em que bebe do texto, da concepção da montagem, das relações e necessidades do artista, no corpo dos croquis, etc. Em seguida criativo-operacional: fase dos cálculos matemáticos, de resolver os ganchos, parafusos, engrenagens que permitirão a forma, a posição e/ou a velocidade pretendidos para o espaço e os objetos; depois, a produção da cenografia que compreende a pesquisa de materiais, o acordo de transporte para matéria-prima e peças e a contratação de equipe cenotécnica. Na edificação da obra, a própria equipe⁸⁵ fará o trabalho braçal, a construção do cenário (atividade de que a artista, além de coordenar, participa, por considerar importante a relação entre força e forma na corporeidade dos objetos). A direção de arte diz respeito ao diálogo estético entre todos os elementos da cena, especialmente os de caracterização como figurino, maquiagem e utensílios, além da iluminação, isto não quer dizer que a cenógrafa assine todas estas funções, mas geralmente determina, a partir de sua concepção plástica, a linguagem visual que definirá o espetáculo. A direção de palco, por sua vez, configura a última etapa da realização cenográfica, já que dá conta de aprontar e revisar todos os recursos cênicos utilizados pelos atores e promovidos pelos objetos e/ou estruturas antes de cada apresentação, a fim de que tudo funcione como previsto (ao menos no que compete à natureza da encenação, desconsiderando os imprevistos a que toda exposição efêmera está sujeita).

⁸⁵ A formação da equipe cenotécnica dependerá diretamente do cenário proposto pela artista e dos materiais envolvidos. Pode ser composta por soldadores, marceneiros, carpinteiros, metalúrgicos ou jovens artistas que têm, neste convívio, a oportunidade de ampliar seu conhecimento e prática nos bastidores de um espetáculo.

2.3 TRIPULAÇÃO

(Obra Compartilhada: Co-criadores Pontuais e Espectadores Diluídos)

Parte fundamental desta embarcação diz respeito ao encontro com o outro. Como parte de um processo criativo compartilhado, a obra em questão se cumpre pelo olhar, pela vivência, pelo ingresso na experiência. Mais do que a leitura da cena, no seu íntimo compartilhado, na reverberação e atravessamento é que emerge o amparo do que se viu e se sentiu a partir da obra cênica de Zoé Degani. Mesmo que escape deste limite é a esta área que se volta esta pesquisa e contemplar coisas ditas, escritas, recebidas que exemplifiquem o processo, a ressignificação, o sentido e os rumos da obra, parece urgente a este ponto.

Com o fito de verificar os processos de pluralização desta vida-obra pela via dos encenadores, algumas entrevistas com os co-criadores (diretores, coreógrafos, atores...) Júlio Saraiva, Diego Mac, Ramiro Silveira e Carlota Albuquerque contribuem com pontuais observações sobre e além das criações conjuntas. Esta seleção provém do fato de que, apesar de ter trabalhado com inúmeros artistas da cena, espalhados em diversos grupos de Porto Alegre, Zoé Degani diz que foi mais feliz quando a deixaram criar (porque há muitos equívocos quanto à própria função da cenografia, como veremos mais adiante), quando pôde de fato assumir e realizar sua criação para a cena, indicando as montagens dirigidas por estes como as que teve mais liberdade para criar.⁸⁶ Então, os artistas listados estiveram à frente das maiores realizações cenográficas da artista, em que sua obra se efetiva e marca sua assinatura ao mesmo tempo em que está somente remontando às façanhas do teatro ou às inerências da dança. Estes foram os facilitadores, neste sentido, da realização dos cenários de maior impacto nas cenas revisitadas. Então, em busca de compreender como se realizam estes contágios é a voz dos outros: dos parceiros de criação e, ocasionalmente, pontuais impressões de espectadores, que ganham corpo a esta etapa. Importante dizer que os termos proferidos pela artista ou demais entrevistados são tomados sem apuro conceitual, fruto de conversas e trocas cotidianas, são transcritos com o sentido apreendido pelo senso comum, não problematizados, no intuito de preservar o tom, a força e a particularidade de cada colaborador.

⁸⁶ Além destes, a diretora Adriane Mottola também foi indicada pela artista pela relação construída no processo de “Teus Desejos em Fragmentos”. Lamentavelmente, a entrevista com a diretora não pôde ser realizada a tempo de integrar o presente documento.

O diretor Ramiro Silveira⁸⁷, após diversas explicações sobre os detalhes dos cenários da artista em “Mamãe Foi pro Alaska” e “Toda Nudez Será Castigada” afirma: “... tudo isso contamina a minha criação como diretor, contamina a atuação dos atores porque aí a motivação se dá não só a partir do texto, mas a partir dos objetos, a motivação se dá também a partir de como eles jogam nesse universo que vai se criando.” Além das duas encenações destacadas nesta análise, muitos trabalhos modestos como ambientações para leituras dramáticas, pequenas montagens, óperas populares estão entre as investidas desta parceria (Degani-Silveira). Após o trabalho de 2006, Ramiro mudou-se para São Paulo, não tendo mais composto trabalhos ao lado da cenógrafa. O diretor prossegue:

R.S: “A Zoé vem com essa parte plástica, mas não só a parte plástica (é isso que eu digo): a plástica a serviço de..., o plástico a serviço do jogo, Quando me aparece uma mesa, por exemplo, não é uma mesa, é uma mesa que vai servir para isso, vai servir para aquilo e vai servir para aquilo outro. É plástico porque tem uma cor, tem uma forma, tem um elemento visual ali muito forte, interessante e coerente com o todo, mas ao mesmo tempo não é um pedaço de cenário que está ali enfeitando, é um cenário que está ali a serviço de um todo. Ele é plástico e é coerente. [...] O trabalho da Zoé tem essa maleabilidade da criação colaborativa, da criação com todo mundo, é uma coisa do estilo de trabalho mesmo, a gente trabalha junto há um tempão e nestes dois (trabalhos) foi onde nós conseguimos ser mais consistentes, assim, e com a felicidade de que a gente consegue dialogar muito facilmente. A Zoé, para mim, é uma pessoa não só fácil de trabalhar como fundamental nas obras que eu fiz, ela é muito rápida, a gente não precisa nem conversar muito. Não, eu venho com um *insight*, uma ideia, ela já pesca, e me traz coisas e me acrescenta coisas. E tem coisas que ela vem que eu posso olhar e questionar daí ela vai imediatamente rever, e ao contrario também, às vezes eu mostro umas coisas para ela e ela me diz: “Será? Isso aqui é muito ruim... quem sabe por aqui ou por ali?”[...] Eu acho que nós, quando trabalhamos juntos, eu e a Zô, a gente não trabalhou para nós, nós trabalhamos para uma obra. Para um coisa que era maior do que nós. E que depende dessa nossa comunicação para atender ,

87 Entrevista realizada em 02 de novembro de 2012, registrada em vídeo digital.

para que aconteça... E a nossa comunicação sempre se deu de uma forma tranquila, orgânica e muito natural.”

Este trecho sobre como diretor e cenógrafa operam na criação elucida a contaminação que o trabalho da artista alcança e como se permite ser atravessado. A cena é uma obra conjunta, longe do universo das artes plásticas, da autoria enraizada, ao contrário, no universo cenográfico a obra existe para o encontro, “a serviço de”, como coloca o diretor. Se suas instalações já terminavam por compor-se com o público que mordida as maçãs, adotava a instalação como sala de energização popular, narrava as ações de “Pura Morta” em coro ou deitava-se na “Gema” gigante, nas artes cênicas mais acentuado ainda estará este teor relacional de sua obra.

Na entrevista de Diego Mac⁸⁸, o diretor mais jovem entre os citados, ao vasculhar na memória como conheceu Zoé, descobre neste encontro a natureza que permeará toda sua busca artística, sendo fruto de outra geração já introduzida à aceitação da inter-relação entre as artes, entre as linguagens, conforme transcrito no diálogo:

D.M: “A gente vai um pouco numa outra maré de dança contemporânea, do que se entende por dança contemporânea aqui (em Porto Alegre). A gente busca outro entendimento de quê corpos que dançam, do que é uma técnica de dança contemporânea, a gente não segue aqueles princípios mais tradicionais de dança contemporânea. [...] É o artista que importa para nós! E acho que neste sentido entra a Zoé muito. Dessa relação de trazer um artista para compor junto os espetáculos. [...] São visões de mundos de artistas que se relacionam naquele período de criação. [...] Interessa-me esse artista que venha com a sua poética, com a sua forma de fazer e de entender as coisas e jogue com a gente dentro daquele tema, dentro daquela proposta. E eu acho que sempre foi muito assim que a gente trabalhou, de ir se relacionando a partir da arte. A relação que a gente estabelece se dá pela via artística. O meu contato inicial com a Zoé se dá pela via artística. Que foi lá em 1997, quando eu comecei a dançar, a primeira vez que eu pisei num palco a Zoé estava lá, organizando aquela loucura que eu nem me lembro direito... porque eu estava começando, para mim era tudo tão louco, assim...”

88 Entrevista realizada em 19 de fevereiro de 2013, registrada em vídeo digital.

Pesquisadora: O que era isso? Do que se tratava?

D.M.: “Eu nem lembro, o que era aquilo?” (pergunta para a artista)

Não, era assim: eu era presidente da Associação dos Escultores do Estado, e então eu inventei que tinha que fazer um evento... Daí, claro, a Associação dos Escultores sempre foi fazer esculturas nas galerias. Até porque sempre foi uma associação assim, que tinha lá as suas mulheres, mas a escultura sempre foi um mundo de homens. Principalmente a escultura no Rio Grande do Sul, são os homens, os seus cavalos e as suas mulheres peladas. E é isso. Era assim na época, hoje não sei como é que está. E aí, poxa, eu já tinha uma relação com o teatro, com a literatura, com a música, isso sempre acompanhou a minha vida... E eu disse: não, eu vou fazer uma coisa com a Associação dos Escultores com as esculturas ali vivas. Eu quero fazer com dança isso, eu preciso fazer com dança, a dança foi uma coisa que eu sempre adorei... E aí fiz um acúmulo de pessoas. Aí tinha dança, daí o pessoal da pintura foi pintar no meio da praça, porque a gente fez isso aqui no Parque da Redenção. Eu consegui palco, eu consegui tudo porque a Associação não tinha dinheiro. Consegui emprestado, eu me dava com muita gente. Foi o (Grupo) Camaleão de Bonecos, foi a clássica - a Gisele Meinhardt (bailarina)...

D.M.: “É mesmo, que viagem, eu não lembrava disso... devia ter posto na minha dissertação de mestrado que a primeira vez que eu publiquei a minha relação com a dança foi num evento de artes plásticas. Que viagem, né? Mas enfim, então estava tudo junto, já tinha esse pensamento integral, geral, global, de união das artes, deste ponto de vista da imagem em diferentes suportes também, né? Que eu acho que a Zoé traz isso também. E a primeira vez que eu pisei no palco foi nesse evento da Zoé e ela estava lá expondo um piano...”

Sim, a gente estava expondo, era um evento de escultura, né? Todo mundo levou lá as suas esculturas, pinturas, suas coisas, a gente juntou todo mundo, uma coisa que sempre foi muito separado, né? Mesmo dentro das artes plásticas: ah o pessoal da escultura, de outro lado o pessoal da pintura, e lá o pessoal da gravura muito separado de tudo. E quem fazia instalação, pior ainda, e eu era uma artista instaladora (risos de Diego Mac). Eu era a louquinha da turma, virei presidente da associação reacionária porque tinha um grupo da moçada chegando, assim,

para ver se funcionava a associação que estava muito parada, estava há anos parada. E a antiga presidente me deu uma força também para tentar mudar isso... Mas foi muito bacana essa reunião das coisas e eu sempre gostei de trabalhar assim, com... é tudo junto, a gente não tem muito como separar as coisas, não é?

O contágio começa a se definir pela indefinição dos limites específicos de cada prática, como se nota. A busca estética e a pesquisa cênica do Grupo Gaia estão irreversivelmente atravessadas pelo trabalho da artista, inclusive no percurso do próprio grupo como dirá o diretor mais adiante, já que, dos cinco espetáculos da companhia, Zoé Degani cenografou três deles, sendo que, nos outros dois, não havia cenário.

D.M.: “E essa coisa da passagem, do provisório, do efêmero é uma coisa que a gente vem trabalhando já no Gaia. No “Alice” já tinha isso, no “Não se Pode...” também. E se tu vais pegando, vais tentando juntar, fazendo as ligações subjetivas das obras, isso vai aparecendo. E a Zoé está ali dentro, a gente pode pensá-la como um elemento que está junto nessa construção da identidade do grupo Gaia. Isso é muito importante também. O que o grupo é hoje tem muito essa presença da Zoé, porque ela estava lá em 2004, estava lá em 2007, estava lá em 2011, ela vem amarrando [...] a poética do grupo Gaia dialoga com a poética da Zoé. Assim como acontece no Terpsí. No Terpsí isso aparece ainda muito mais...”

Estas duas visões introdutórias sobre quem é a artista e como opera sua cenografia dá conta de identificar que, nestes casos, há pouca ou nenhuma distinção entre a linguagem cenográfica e o processo das encenações, ou ainda entre a obra cênica da artista e as identidades e pesquisa dos próprios grupos como foi o caso das companhias Terpsí e Gaia. Estes dois co-criadores, assim, não falam do que conhecem da obra da artista de uma perspectiva exterior, senão intimamente dentro da própria obra. O poder de contaminação do trabalho da artista, já ensaiado na exposição da associação dos escultores, quando está na cena, aparece de tal forma imbricado a ela, à linguagem dos grupos, às ações dos atores, ao texto, etc. que se provou uma utopia considerar estas manifestações como externas às obras. São olhares reunidos pela pesquisa, oriundos de outro lugar, fora do ateliê, mas dentro da cenografia.

DE BONECOS • ARTISTAS PLÁSTICOS CONVIDADOS • ATELIER 1377 • ATELIER 17 • GRUPO + OUTROS • CASA DO POETA RIOGRANDENSE • ASSOCIAÇÃO DOS ESCULPTORES • ASSOCIAÇÃO DOS CERAMISTAS

I MOSTRA ESCULTURA e DANÇA

31/05 - Domingo
 No Monumento Expedicionário
 Brique da Redenção
 das 9h às 18h

APOIO:
Prefeitura de Porto Alegre
 ADMINISTRAÇÃO POPULAR
 MAIS CIDADE. MAIS CIDADANIA

PROMOÇÃO AEERGS
 ASSOCIAÇÃO DOS ESCULPTORES DO ESTADO RS
 Gestão 98

Foto Lauro Santos

jumpers

Ainda no território da dança contemporânea, Carlota Albuquerque⁸⁹ relembra as impressões que a motivaram a trabalhar com Degani e o encontro do primeiro trabalho:

C.A: “Quando eu conheci a Zoé, que eu me lembro muito bem, caminhando aqui na Redenção, era um dia de brique e ela estava com a Neca, né? E a Neca me disse: tu tens que conhecer essa mulher, que era a Zô, ela é muito parecida contigo. E ela faz loucuras, ela trabalha com sucata, ela faz chover do nada. [...] Bom, enfim... daí ela disse vai lá ver quem é essa mulher e aí a Zô estava com uma exposição do lixo do carnaval. E eu disse, bah, mas que louco... Vamos trabalhar

⁸⁹ Entrevista realizada em 26 de fevereiro de 2013, registro em vídeo digital.

junto! Certo que vamos trabalhar juntas... E aí a gente conseguiu uma coisa que eu considero maravilhosa que foi a ocupação do câmara [Teatro de Câmara Túlio Piva]. Que aí que eu acho que foi o melhor momento, assim [...] que foi o momento da gente trabalhar junto mesmo. [...] Tinha umas camas com uns palitinhos que aí a Zoé disse: isso daí as pessoas vão cair... bom...enfim, aí foi uma coisa legal que aí veio o engenheiro, a gente conseguiu que uma metalúrgica fizesse uma coisa bem legal, uma estrutura... e a Zô começou a criar todo o mundo mágico das crianças, onde também as minhas filhas estavam lá (risos) e onde a gente estava lá para as crianças, então foi uma coisa linda porque a Zô dizia assim: olha o que eu te trouxe! Daí ela me apresentava uma bonequinha... e aí chegava aquela bonequinha e a gente começava a trabalhar com a bonequinha. E aí ela dizia: ah eu pensei aqui, ó... e a gente discutia... O que era a...? A Joana (filha mais velha) tinha medo de aranha, até hoje ela tem medo de aranha. E aí eu dizia: a Joana morre de medo de aranha... e a Zô foi lá e pirou numa aranha que eu não imaginava. Que era vesti-la! Eu imaginava que viria uma aranha caminhando, né? Mas ela me trouxe uma aranha de vestir! E aí o bailarino já teve que ter um corpo para aquela aranha.



Figura 69

E se, com Ramiro Silveira e Diego Mac a comunicação é osmótica, em certo sentido “fácil”, ou se Carlota Albuquerque não via problemas em coreografar os corpos-objetos, ajudando a dar vida às peças, Júlio Saraiva⁹⁰ destaca a dificuldade como fator almejado:

J.S: “Olha, eu acho que, como artista, eu, pelo menos, espero que ela seja difícilima. E que não arrume soluções fáceis para ideias idiotas, por exemplo. E que tenha bastante dificuldade para encontrar soluções simples que são as vindas de ideias geniais (aponta para a artista) e que auxilia a gente no movimento... artístico, estético, de vida, etc. e tal”.

90 Entrevista realizada em 19 de fevereiro de 2013, registro em vídeo digital.

Esta congruência de fatores apontada por Júlio é a própria operação artística a notar. Além do ofício empreendido, uma investigação de vida que é movimento político, é movimento artístico, é ruptura estética, está “a serviço” porque o destino da obra parece ser revelar-se, encontrar-se e traduzir-se, derivar-se. Não é mais projeto, não é croqui, não é cenário, é cena, então, relação. Assim, faz-se possível ver um teatro pincelado, esculpido, uma dança em coreografias maquínicas cujo movimento fluido transborda a materialidade corpórea. Ao renovar os lugares da obra, teatralizando-a, dançando-a, permite novas sensações, arrebatando-nos. O diretor de “Nudez” prossegue:

R.S: “O nosso trabalho junto tem uma aceitação muito grande, e eu acho que muito por causa disso: do inusitado. Ninguém esperava ir assistir “Toda Nudez Será Castigada” e ter lá três giletes gigantes, uma escada em espiral que não tinha fim, um colchão pendurado na parede, os atores todos em cena, um monte de garrafas lilás”.

E, se o trabalho é aceito, é porque não há nele a distância entre o que eu sou e o que eu vejo, a obra integra e é integrante. Dilui também a fronteira entre espectação pacífica e atuação dirigida, a integração se faz pela via dos próprios traços de vida impregnados na obra desde o processo, escapando sempre da especificidade limitadora. O diretor do Grupo Gaia conta:

D.M: “Claro que a gente está relacionando ali dança e cenário, claro que é específico, mas há essa dimensão de que essa prática ela é coberta. Tem uma parte por baixo toda que são visões de arte, entendimentos de arte, formas de fazer arte e assim, formas de entender o mundo. As relações com a Zoé, as conversas, as decisões, as conversas artísticas elas sempre passam por isso, elas sempre são mediadas pela vida. Eu sinto muito isso, quando eu estou trabalhando com a Zoé a nossa negociação é sobre a vida, sobre as coisas que estão no mundo e como é que a gente transforma isso, como é que a gente brinca com isso. E tem uma coisa do brincar, assim, que eu acho que é muito forte na Zoé. Que é a coisa do jogo, é a coisa do prazer, tem que ser divertido, tem que ser bom, tem que ser gostoso. Ah, vamos fumar? Vamos fumar, vamos conversar, vamos rir, vamos nos divertir,

vamos fazer piada, sempre. E também isso eu sinto pelo Gaia, que é uma coisa que as pessoas colocam um pouco à margem hoje em dia. Parece que hoje não se pode mais fazer piada, tem que ser tudo muito negócio, ou tudo muito contemporâneo, ou então tudo muito científico, né? Se perdeu um pouco do brilho. Vamos fazer piada, vamos rir, vamos nos divertir. Que é isso que a gente traz um pouco no Gaia, né? Com essas coisas das trilhas populares, dos temas clichês, dos corpos diferentes, gordos, baixos, enfim... do banal, do comum. Porque é isso, a gente é feito disso, né? De prazer, de amor, de diversão... e a Zoé traz muito isso, eu sinto muito, quando ela chega no trabalho, soma nesse sentido. Vamos trabalhar, vamos conversar sobre cenário? Vamos, mas é tudo mediado pela vida, pelo prazer, pela vontade e pelas relações entre as pessoas.”

E porque a obra é sempre mediada pela vida através das relações entre as pessoas, é que ela pulsa e torna-se mais forte do que sua origem e abandona naturalmente o autor, estará entregue à vida e aos encontros fortuitos. Na reportagem sobre o artista pelotense Carlos Alberto Petrucci, a obra de Degani serve de argumento sobre o pouco poder do autor sobre seu trabalho, já que no encontro com o outro, com as forças da vida, desvencilha-se do criador:



E foi assim que as manchas abstratas, manchas feitas com o auxílio de um balão, se tornaram objeto de devoção religiosa. O episódio, para além da anedota, ilustra o quão limitado pode ser o poder do autor sobre a interpretação de sua obra (não foi há pouco mais de um mês que uma instalação feita de carvão e sal grosso se transformou em “sala de energização”, na reinauguração do Mercado Público?).

Figura 70
(Jornal Zero Hora, 10 de maio de 1997).

Assim, vai-se elucidando esta obra, que pode até apartar-se da autora porque está demasiadamente atrelada à vida corrente, ela não pode então prender-se à origem, mas destinar-se ao encontro. A peculiaridade desta força molecular em Degani é destacada ainda na entrevista de Silveira. Em resposta à pergunta “como definirias a artista?”, lamenta:

R.S: “Eu definiria como uma pena que ela não continue trabalhando comigo... (risos) eu acho que a Zoé é uma pessoa que nasceu para isso, para isso e para muitas outras coisas, claro, mas é uma pessoa que tinha que estar trabalhando muito mais... A Zoé é um talento que não foi reconhecido ainda, ela teve 1% do seu talento reconhecido. Eu fico impressionado, agora estou em São Paulo, vejo o que está acontecendo lá, vejo o que as pessoas estão fazendo lá e te digo: não tem, não existe, não se tem notícia de uma artista plástica relacionada com as artes cênicas na questão de cenografia que consiga realizar coisas nesse nível que a Zô realiza. Não é para puxar brasa porque a gente trabalha junto nem nada. Não, é o que é. Qualquer pessoa que conhece o trabalho dela, que acompanha o trabalho dela sabe. É um talento muito raro e fundamental e que eu acho que tem é que fazer muitas coisas ainda...”

À parte do futuro da artista, que afirma estar cansada de fazer teatro e dança em Porto Alegre, seu passado aqui destacado entre 1993 e 2012, mesmo que nada mais seja feito, prova que sua trajetória atravessou espectadores e co-criadores, efetivando sua força no contexto em que opera. A artista sempre fala de “sua aldeia”, de ter uma obra que se relacione com esta aldeia. Este subcapítulo não pretende abarcar amplamente a reverberação da obra cênica de Degani em Porto Alegre, mas verificar de forma pontual algumas consequências que, crê-se, são suficientes na comprovação da força de seus cenários. Um exemplo impactante do atravessamento de um de seus trabalhos e de sua manifestação conservada nove anos mais tarde aparece num e-mail datado de 10 de abril de 2010 e assinado pela médica homeopata Ana Denardin (que, através de Sônia Duro, já conhecia e admirava a obra de Zoé):

“[...] Bem, então lá vai: em 12 de julho de 2011 eu tive um sequestro relâmpago, onde fiquei rodando com um cara armado dirigindo por 1:10h, conversando, conversando, e eu com muita serenidade e fé que jamais pensei possuir. Depois de

rodarmos, passarmos no banco e sacar o dinheiro, retornamos ao carro e daí ele estava dirigindo e me disse: agora que já estamos relaxados, põe uma música para tocar. Eu liguei o rádio, mas logo em seguida lembrei que tinha no aparelho um CD do qual gosto muito que é de um grupo mineiro que tocam e cantam Villa Lobos e Piazzola, entre as quais as Bachianas (nº 5). Pus a "girar" o CD e me lembrei de ti e do "Banho", "que música você cantaria em seu último banho?" À medida que escutava, as lágrimas foram escorrendo, ele pegou em minha mão e ficou ainda me consolando, etc. etc., e eu pensando: não sabia o que iria me acontecer depois disso tudo. Claro que me passou pela cabeça que esta poderia ser minha última música e chorei muito. Certamente, lembrei de ter assistido "O Banho", de ti, do enorme carinho que te tenho e, principalmente, mudei minha música daquele tempo que seria: "Sou menino passarinho com vontade de voar...." Villa Lobos e suas Bachianas são sem dúvida nenhuma desde então o que gostaria de ouvir e subir para a eternidade e encontrar todos os amores que já se foram."

Este traço que vimos analisando através das operações, dos recursos e das preferências e temáticas trabalhadas pela artista está muito próximo da morte por realçar a vida. Neste relato, numa situação de morte iminente, lembrar-se da pergunta feita por Zoé no vídeo do espetáculo "O Banho" demonstra que a obra de arte pode mesmo durar o tempo da sensação (melhor detalhado em 3.1). A distância entre a obra de 2001 e o fato de 2010 pode ser considerada inexistente na ocasião narrada, já que, quando vítima, a espectadora reviveu o espetáculo e ressignificou o sentido da obra. Ao apropriar-se da obra e adotar a trilha do espetáculo como preferência para se despedir da vida, a obra cumpre seu papel no grande rol de objetivos da obra de arte, servindo-se apenas do fundamental: a criação de um bloco de sensações.

Ainda na verificação dessas pessoas que hora são público, hora elenco, Rosa Centeno (poetisa, ensaísta e graduada em teatro), surge aqui como membro do elenco de "Babel Genet" (2008) e espectadora da obra de Zoé Degani. Nas primeiras linhas do poema dedicado à artista e sua obra, rememora as sensações do espetáculo, desenvolve em palavras as impressões de um encontro recheado de imagens. Em 2009, ano de inauguração da obra "Céu", publica o poema:

Céu no Chão... (para Zoé Degani e sua arte)

Existem lembranças de rosas vermelhas, aprisionadas em gelo...
Encarceradas na transparência ardilosa da água fria.
Estilhaçadas na força do gesto derradeiro
Libertas das armadilhas de uma Babel que nos reuniu um dia!
Vaga o tempo das imagens, dos risos rasgados, dos momentos cansados de tanta agonia,
de euforia...
De um abrir e fechar cortinas bêbadas!

Existe a beleza da alma encarcerada em carne e ossos, que se esguelha por entre olhos,
entre dedos...
Entre a mãe e a cria.
Gerando o espasmo contemplativo da obra parida!
São momentos de sal e mel
Veste-se de azul o concreto, pela força da criação.
Nos embebeda o olhar, um céu...aqui no chão!⁹¹

Então, na caixa de e-mails, em livros publicados, nas redes sociais, nos blogs e jornais começa a se delinear não a obra aqui investigada, mas a obra vivida por atores e bailarinos, público e população. Retomar o depoimento de quem viu e manifestou sugere quantos atravessamentos não confessos sua obra há de ter provocado ao longo destes 19 anos.

uma peça

24 A 30 DE AGOSTO DE 2001 **Eaí?**

Toda Nudez Será Castigada

**Leitora fã de Nelson Rodrigues
aplaude a montagem gaúcha**



Fui à estréia de *Toda a Nudez Será Castigada* atraída por alguns motivos. Primeiro, uma nova sala em Porto Alegre, o Teatro Studio. Depois, um elenco de peso do teatro gaúcho. E, por fim, o texto maravilhoso de Nelson Rodrigues. Eu já conhecia o enredo de cor e salteado, do filme do Jabor e de uma montagem com Marília Pêra. Porém, essa versão me surpreendeu positivamente. Os atores estão fantásticos, com destaque para Liane Venturella e Nelson Diniz. E a movimentação no cenário de um bar (nem sentimos falta de uma cama, por exemplo), com recursos audiovisuais compondo a história, deixam Nelson Rodrigues mais moderno, sem perder o tom de comédia humana – como o próprio autor definia esse texto.

por Renata Steffen, estudante

91 CENTENO, Rosa. Coletânea Palavras. Porto Alegre: Ed. Ediplat, 2009. Publicação da AJEB - Associação de Jornalistas e Escritoras do Brasil.

Sobre um único elemento de “A Lição”, por exemplo, o quadro-negro ilustrado à página 94, diversas “interpretações” foram ouvidas do público. Na ocasião, a atriz gaúcha radicada em São Paulo, Lidia Paula Sahagoff, explica: “quando o ator senta, o quadro redimensiona e adquire imediatamente o caráter de um céu, várias estrelas sobre a cabeça do professor... eu vi isso, não era?”, pergunta. Ora, as possibilidades do que pode ser é o que sustenta o interesse, no mutante porque particular, na obra singular porque entregue. Outros relatos colhidos na mesma noite definem o quadro como um cemitério, onde pessoas (mulheres) tentam se desenterrar, ou ainda como um pântano, como sugeriu outro espectador.⁹²



Figura 71 – O professor (Marcelo Adams) desmorona em frente ao quadro-negro antes de se recompor para a chegada da próxima aluna.

Saturando os átomos, condensando a realidade, enfim, traduzindo forças e situações em imagens e relações plásticas, cênico-visuais, a obra é múltipla, é constelação. Atravessa o trabalho de Ramiro Silveira, que irá dedicar sua pesquisa posterior ao que chama teatro “playground”, uma técnica que busca diversos estímulos ao ator; é presente na definição das identidades dos grupos de dança, já que a dança expande-se do seu lugar de origem; auxilia os

92 Impressões coletadas na noite do dia 07 de novembro de 2010 após a apresentação do espetáculo.

criadores em movimentos tanto físicos como “estéticos, artísticos, de vida, etc.”, conforme afirma Júlio Saraiva. Neste teatro e nesta dança vivos, “a ilusão não versará mais sobre a verossimilhança ou a inverossimilhança da ação, mas sobre a força comunicativa e a realidade desta ação.” (ARTAUD, 2004, p. 31). Em comentário à artista na rede social Facebook a diretora Adriane Mottola ressalta esta qualidade que pensa e vive o teatro em detrimento de representá-lo:

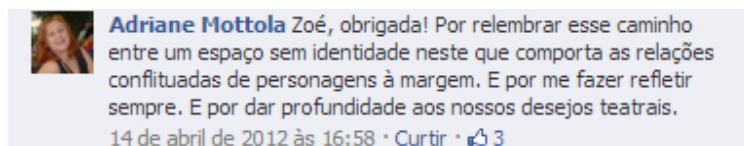
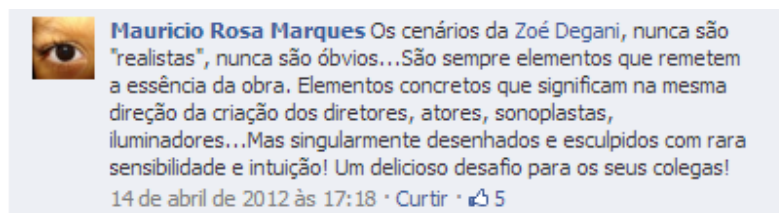


Figura 72

Mais abaixo, outro comentário (feito pelo técnico iluminador Maurício Rosa) define a cenografia da artista:



Alcançar os rastros das reverberações em espectadores, colegas, equipes, é uma tarefa infindável, o passado marcado nos vestígios, nas impressões, se desdobra em colegas que são também espectadores, em espectadores que são também participantes e as sensações que estão nestas partículas espalhadas cumprem o objetivo de retomar, pela voz dos outros, dados dos processos, das obras, de peças específicas. Vasculhar os jornais, a internet, a caixa de e-mails da artista configura uma investigação complexa sobre a qual se poderia investir uma análise da recepção desta obra. Por afastar-se demasiadamente do foco desta pesquisa, as páginas deste tópico apenas apontam possíveis discursos sobre a obra observada, mas deixarão necessariamente a questão aberta, passível de expandir-se apoiada nestas pontuais colaborações de co-criadores ou nas sensações destes espectadores diluídos.

Nota:

Mereceriam destaque ainda, entre esta vasta tripulação, os depoimentos de atores e bailarinos que contracenavam com as peças observadas, os corpos de fato que interagem, moldavam-se, re(ou)des-organizavam-se no contraste, acoplamento, no atravessamento de seu trabalho pelos objetos cênicos que se tem verificado. O sempre exíguo tempo de elaboração do texto fruto da análise seguido da tardia inclusão das entrevistas com os diretores (pela dificuldade e complexidade destas conforme mencionado no tópico 1.4) impossibilitou uma verificação mais ampla dos “efeitos” e das relações desta obra que se estende ainda nas possibilidades não conferidas de uma investida sobre a recepção. Por tratar-se de uma obra que requer o outro, o espectador sempre fundamental, tal tarefa revelou-se tão múltipla que, acredita-se, conduziria a novas pesquisas. A ausência destes “outros” – elenco e público- deve-se ao fato do risco de distanciamento do foco da presente análise, apesar da ciência de que uma incursão nestas relações enriqueceria ainda mais o presente tópico. Assim, esta tripulação está abreviada pela delimitação necessária para que se cumpra o trajeto desta investigação: revelar a obra, mesmo que por vezes em detrimento de conferir os braços expansivos que a própria obra revela.

2.4 CONVÉS

(Espaço Cênico: Templo da Cenografia)

Se o teatro é este espaço de poesia, e é também a poesia do espaço, “a cenografia não ornamenta, instrumentaliza [...], projeta no espaço o que o dramaturgo só pode projetar no tempo. Daí a mágica surpresa para diretores e atores ao ver chegar a montagem da cenografia, a qual traz consigo o espaço para o tempo teatral” (NERO, 2008, p.19-20). O espaço cênico, nesta perspectiva, é o lugar da cena necessariamente atrelado ao edifício teatral, mas que, ao lidar com os signos e os subterrâneos recônditos das interações, pode escapar de si próprio, abrigar um tempo suspenso e ser ele mesmo e outro no cumprimento de sua função.

Seja arena, rua, sala, palco italiano ou elisabetano, galeria ou museu, o espaço não só comunica (no sentido ordinário do termo, mais frequentemente verificado nos estudos cenográficos) como abriga, indo além da construção do discurso, na pré-definição estrutural que impõe. Este espaço material (arquitetônico) e imaterial (criação cenográfica que se alimenta de múltiplas referências, os impulsos, o material imanente) aproxima-se da construção do personagem na sua ambiguidade, no duplo próprio do teatro; da partitura de movimento que se sucede infinitamente pelo corpo e pelo tempo, nos prolongamentos, nas projeções de forças que se desdobram, no espaço do corpo tal como sugere José Gil (2004). Como o ator, o espaço que o abriga deve estar nu, apesar de sua concretude, investir-se de outro, um outro que deve ser: espaço-lugar, espaço-voz, espaço-texto, espaço-som, espaço-imagem, espaço-luz, espaço-espaço. Ao focalizar a obra de Zoé Degani, cujo material antes mesmo de chegar ao espaço cênico, nas instalações, já era o espaço, o espaço em que algo acontece, “onde evoluem os corpos”, a pesquisa encontra nesta prática motivos para pensá-lo como templo. O espaço cênico como “conjunto abstrato dos signos da cena” (UBERSFELD, 1996), faz ver a evolução da vida, o eterno ciclo impregnado nas tubulações do edifício, nas suas veias: *E os dutos? Eu passo o tempo todo falando dos dutos deste espaço, os dutos de água que o renovam. E os túmulos? A morte que tu queres é cheia de túmulos?*, diz Zoé Degani à diretora Adriane Mottola no processo de criação de “Teus Desejos em Fragmentos...”.⁹³

Observo como os mesmos edifícios, palcos e salas, recorrentemente habitados por espetáculos de dança e teatro em Porto Alegre, sofrem a mutação física e o esburacamento das possibilidades sensíveis através do trabalho criativo e operacional que a cenografia realiza. A

93 Registro videográfico do processo de criação, 2006.

Sala Álvaro Moreyra, por exemplo, um dos menores espaços da cidade para apresentações e pouco equipado, sofreu a ruptura de seus cantos, deixando de ser retangular, transformando-se num triângulo em uma das cenografias mais sucintas de toda trajetória da artista. A cenógrafa reposiciona o público e opera pela reafirmação da forma em que o triângulo estava suspenso no espaço com bordas finas de alumínio, na projeção da luz sobre as bailarinas e de sua sombra na parede preta, apontando para a trajetória cíclica na apresentação intitulada “Percurso Infinito” (ilustração na página seguinte). Vida-morte-renascimento: uma das pautas preferidas de Zoé.⁹⁴

Noutra ocasião, respeitando a relação público-cena pré-definida pela sala, a artista recorre aos signos⁹⁵, é a eles que dá relevo a partir de sua relação com a dramaturgia, sonoplastia e coreografia propostas, deixando o edifício teatral praticamente intacto, como em “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...” (detalhado em 3.2). O que determina a intervenção arquitetônica, ou a inserção de signos (plásticos), ou mesmo a provocação de imagens não é, portanto, o espaço concreto, mas o espaço possível investido da criação cenográfica.

Tal espaço-tempo é tanto concreto (espaço teatral e tempo da representação) como abstrato (lugar funcional e temporalidade imaginária). A ação que resulta desse par é ora física, ora imaginária. O espaço-tempo-ação é pois percebido *hic et nunc* como um mundo concreto e em uma “outra cena” como um mundo possível imaginário. (PAVIS, 2003, p. 139).

Este espaço-tempo-ação duplo, neste ponto observado através da criação cenográfica e intitulado espaço-templo (o convés que agrega a forma ao barco, o lugar onde as coisas acontecem, transcorrem, transformam-se), quando amparado pela tecnologia e infraestrutura, amplia e pluraliza o alcance da ação criativa cenográfica, é um espaço múltiplo na própria materialidade. Entretanto, a escassez de recursos para a cultura e a administração pública da maior parte dos espaços muitas vezes transforma pequenas salas em teatros, sem a adequação devida. Então, as possibilidades estão restritas, o espaço antes de possibilitar, restringe, e esta é também uma circunstância pertencente ao ofício nestes tempos. A artista explica:

Dá-me 12 varas, módulos móveis, possibilidades de entradas, saídas, um alçapão, como no (Teatro) São Pedro e vê o que eu faço. No (Teatro de) Arena é muito difícil fazer cenário, uma

94 Assim foi em “A Gema” (Florianópolis, 1995), instalação com sementes de milho que durante sua exposição exibiu o processo de vida e morte pela germinação das sementes, alusão explícita também ao ovo e, assim como ele, todo seu potencial germinativo (detalhada no depoimento à página 125); em “Não existe culpa na semente da maçã...” (Porto Alegre, 1998) a instalação tratava da própria putrefação da fruta e seu reciclar em sementes os quais o público guardava em envelopes com seus nomes, a fim de serem plantados posteriormente.

95 Aqui entendemos os signos tanto do ponto de vista semiótico, aqueles que agem por remissão, quanto aos chamados signos sensíveis, quando se precipitam ao encontro com os corpos.

*sala pequena, sem recursos de nada. Existe um ralo no meio do teatro, sabia? Quando chove, chove no meio do palco pelo ralo que escoo a água do prédio de cima! E agora querem que eu crie para aquelas salas da usina! Aquelas salas não têm nada, não é teatro... adoraria poder fazer Beckett num Teatro! Aquela sala não é um espaço que possibilita a minha criação, muito antes pelo contrário: é um espaço que restringe a minha criação, eu tenho que primeiro resolver as suas limitações físicas, matemáticas, espaciais, para só então poder criar!*⁹⁶

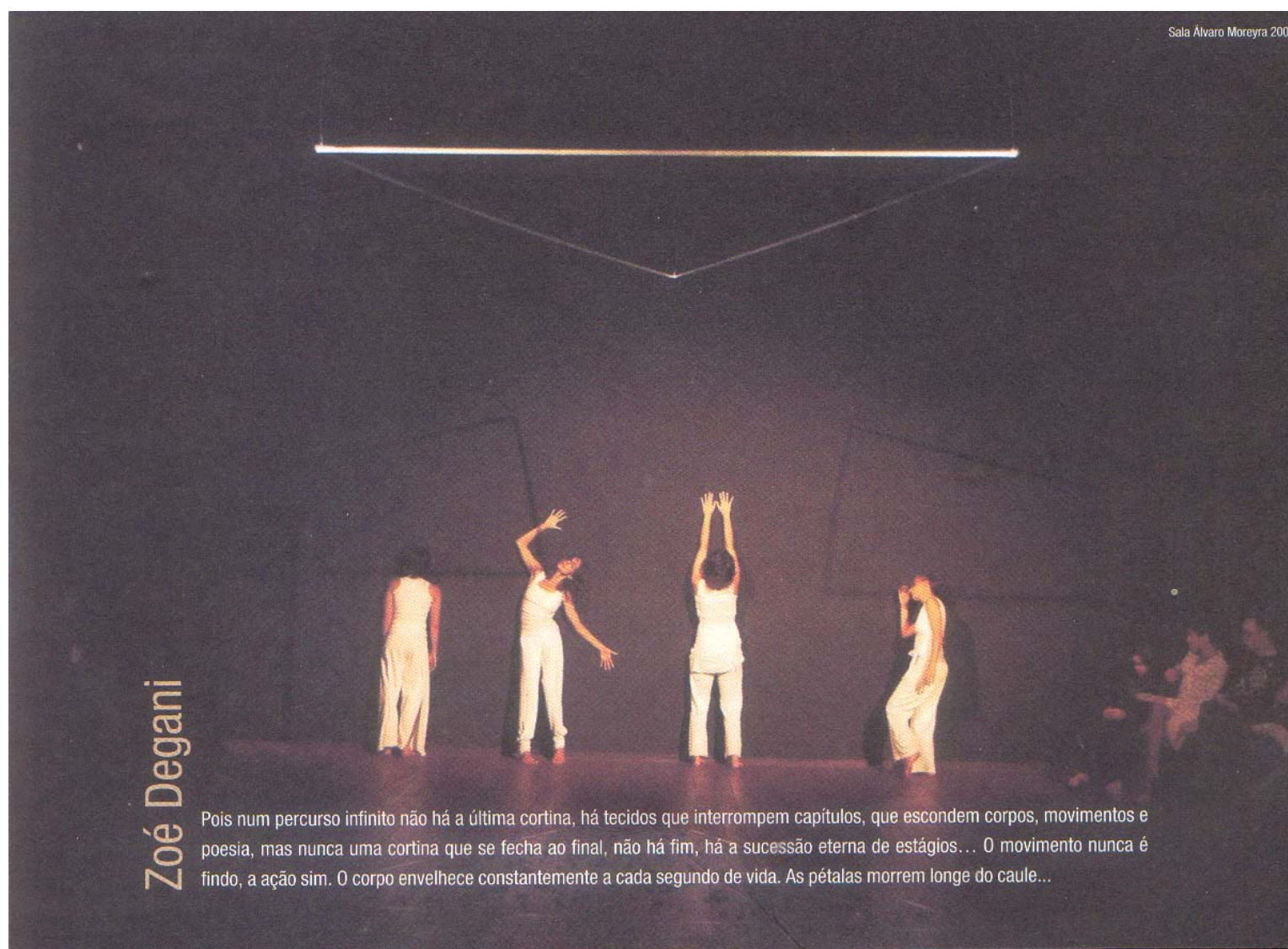


Figura 73 – Percurso Infinito (página do programa do espetáculo). Reafirmação da forma piramidal através de múltiplos artifícios estéticos e espaciais. *

⁹⁶ Zoé Degani em 07 de novembro de 2010.

*Segundo Zoé Degani, este foi um dos trabalhos mais difíceis de “resolver” de toda sua carreira, pois se fez necessário antes limpar, esvaziar, para encontrar a forma sublime que seria o cenário inteiro. Na subversão da sala antes da introdução da parafernália.

Algo comum a diferentes processos de criação artística é a aproximação de sua natureza às qualidades ritualísticas. Especialmente na cena, no seu espaço, trata-se da alquimia citada por Gianni Ratto (2001, p. 19). Ao pretender revisitar este conteúdo específico do fazer teatral, verificamos uma arqueologia, como se refere Cyro Del Nero ao apresentar suas experiências cenográficas: “viagens aos sítios arqueológicos que registram como o rito e o culto criaram o teatro, a cenografia e o homem teatral.” (NERO, 2009, p.23). No território específico observado, tudo isso se refere a uma maquinaria, uma “engrenagem” (SOUZA, 2003) operativa, fruto de uma atividade que é acoplamento, mesmo fragmentada em diversos estágios: da criação ao corpo vivo da encenação. Neste último, as coisas desprendem-se do campo criativo, das relações do artista, de seu ateliê e domínio. O espaço cênico como templo é para seu criador o terreno de confronto dos universos visuais e sensíveis. No primeiro, trata-se de reparar toda informação prévia que evite que o espaço deixe de ser ele mesmo para passar a ser outro, suspenso no tempo. No segundo, tudo o que a cenografia deve eliminar: todo o óbvio e o possível, na medida em que deve ampliar-se para o inusitado e o excêntrico, o cênico que a define.

Entender a cenografia começa por entender o potencial do espaço performático vazio [...] Arquitetura e Cenografia diferem: o modelo da Arquitetura é geralmente elegante, apurado e limpo, e apresenta um espaço não-existente a fim de ser reconstruído. O modelo da Cenografia tem que reproduzir uma realidade existente que é geralmente um lugar-comum, sujo, um espaço farto de radiadores e tubos de ar-condicionado inconvenientemente situados no meio das paredes, sinais iluminados das saídas de emergência nas esquinas escuras e as próprias paredes um combinado de tijolos, massa corrida e tinta. Todos os obstáculos e dificuldades que cenógrafo, diretor e *performers* encontrarão, incluindo cores e texturas que agregam ao espaço suas características individuais, precisam ser indicadas.⁹⁷ (HOWARD, 2009, p.19)

Neste sentido, faz-se necessário distinguir as tarefas desempenhadas pela artista na operação de seu trabalho para a cena. A notar: cenografia, cenotécnica, direção de palco, direção de arte e produção. Não é incomum encontrar diferentes profissionais para desempenhar cada uma destas funções em produções cênicas de maior porte, como nos grandes musicais americanos ou nas companhias europeias, entretanto, esta segmentação das atividades que compõem os âmbitos relativos ao espaço cênico não condiz com a realidade da produção cênica na capital

97 Understanding scenography starts with understanding the potential of the empty performance space [...] Architecture and scenography differ: Architect's models are usually elegant, accurate and clean, and present a non-existent space waiting to be rebuilt. A scenographer's model has to reproduce an existing reality which is often a well-used, dirty, dull space with radiators and heating pipes inconveniently sited in the middle of walls, illuminated exist signs in dark corners and the walls themselves a patchwork of decaying bricks and plaster. All the obstacles and difficulties the scenographer, director and performers will encounter, including colours and textures that give the space its individual characteristic, need to be indicated.

gaúcha onde, em todos os trabalhos que Zoé Degani assina cenografia, estão implicadas todas as outras tarefas, às vezes atuando ainda como *roadie*, maquinista ou contrarregra na engrenagem que torna vivo o sistema cenográfico. E se o espaço cênico é templo da cenografia, é também navio: as aproximações entre as habilidades do cenógrafo e as do marinheiro possuem raízes na própria natureza do ofício. Segundo NERO,

O palco, sobretudo o italiano, é um navio [...] O palco é composto das partes de um navio, sobretudo aquele palco que herdamos dos séculos XVI e XVII. Desloque até o mar o piso de um palco feito de pranchas de madeira, faça subir por cordas o cenário, amarre essas cordas nas malaguetas das varandas da caixa cênica, aguarde a viração... e veleje: o cenário vai inflar e o palco vai se tornar um navio. Afinal, o *know-how* é da marinha. (NERO, 2009, p.80-81)

Nesta comparação que aponta a origem do *know-how* cenográfico, é possível notar que a cenografia, assim como a navegação, possui seu próprio rumo, aliás, abarca a encenação como um todo e define o norte das montagens, neste sentido, sua linguagem estética, o universo plástico a que pertencerá. Assim, não é difícil perceber porque chamo o espaço cênico de templo da cenografia, no que concerne à prática observada, as criações da artista lhe roubam o tempo cronológico, as noites de sono, a energia do corpo, num processo físico e intuitivo, cartesiano e cartográfico, matemático e sensível; a criação e construção de uma cenografia exerce um papel autoral, fugaz, relacional, arquitetônico, plástico e, evidentemente, cênico. Neste afã criativo e construtivo, o espaço que abrigará a cena é o protagonista de todas as intempéries que aparecem, posteriormente, vivas na encenação. Enquanto o dramaturgo, os atores, o diretor de cena, o coreógrafo e os bailarinos detém-se no que acontece, no que evolui, no “conteúdo” da obra, a artista está interessada nas suas bordas, nos signos estéticos: onde acontece, que cor, que aspecto, que textura têm este “ lugar em que os corpos evoluem” (UBERSFELD,1996; PAVIS, 2003). Para a operação conjunta a ser realizada na cena, ao atrelarem-se os elementos todos, a cenografia se justifica. O processo a que o espaço foi submetido emerge no fato comum que ele compartilha com os demais elementos, ou seja, a própria cena.

Figura 74 – “Colunas” – Material da Obra: Ataduras e chapas metálicas. Prédio do Hotel Majestic. Atualmente a Casa de Cultura Mario Quintana. Espaço utilizado: Café Majestic

“A cenografia é a coluna vertebral invisível do espetáculo”, segundo o cenógrafo grego Yannis Kokkos (apud NERO, 2009, p.92), e é esta coluna frágil e móvel, intermediação entre o espaço e os corpos através dos signos plásticos, que a prática observada nos oferece pistas de sua operação. A relação de suporte, de espinha dorsal, de eixo ou



sustentáculo invisível está em uma das obras de Zoé Degani do período intitulado pré-cênico, em um trabalho de 1997, sob o título “Colunas”. Expor a fragilidade desta sustentação é a intenção da artista que envolve as colunas de um edifício em ataduras. Além do caráter simbólico e análogo da feitura da obra, a relação com o espaço que a artista já desempenhava e, deste com o corpo humano, evidencia o próprio objetivo da cenografia: ligar o espaço à ação. Os dutos do espaço da Cia Stravaganza (p.119) e as colunas enfaixadas não são metáforas do corpo humano, alusões às veias e à coluna dorsal, são elos entre a carne, a ação e o espaço, como desenvolveremos mais adiante.

Claro que são momentos completamente distintos, como a própria artista faz questão de lembrar. Em 1997, tratava-se mesmo de exibir a fragilidade das colunas dos prédios, dos valores morais e éticos, da coluna dorsal, de todas as relações de sustentação sobre as quais o homem, sua vida em sociedade, sua arquitetura e edificação se erguem, enquanto em 2006, tratava-se já de erguer uma cenografia. O que há em comum entre sua intervenção plástica da década de 90 e o cenário de nove anos depois é a relação da artista com o espaço, sua matéria-prima. *A minha obra já viajou muito. Mas e quando eu preciso ir? Porque eu preciso do espaço, estar no espaço e criar algo que esteja adaptado àquele espaço. Muitas vezes, quando eu pintava, desenhava, colocava os trabalhos em um envelope e a obra ia para Barcelona, para o Japão, como aconteceu, era bem mais fácil. Mas depois eu comecei a trabalhar no espaço, eu precisava ir até os lugares para perceber o espaço e criar a partir dele.*⁹⁸ É exatamente por esta característica

98 Conversa presencial com a autora em 23.06.2012.

que alguns colegas⁹⁹ consideram Zoé Degani uma artista cartográfica, quer dizer, suas criações partem do que está disponível. Jorge Portanova, artista plástico e arquiteto, amigo da artista que foi espectador de muitas de suas obras, convidado para esclarecer o adjetivo, afirma¹⁰⁰:

J.P: “Enxergo a obra da Zoé assim: é uma viagem. Porque cada um vai fazer a sua viagem, infinita... Porque ela é todas as possibilidades. Ela não restringe para ninguém. Os trabalhos dela são espaciais, arquiteturais e vivenciais. Não é um olhar que tu ficas olhando de fora, externo, tu vives, tu vivencias. Então aí é arquitetônico. E tu podes fazer uma leitura que não é fechada, que é aberta. É um trabalho que cada um vai fazer a sua leitura, e todas vão ser válidas porque todas são autênticas, são experiências. Não existe nenhum interior que não tenha uma face exterior. Então o elemento que constrói, o arquitetônico-espacial que a Zoé faz que é vivo.

A obra, o todo, a forma, o conteúdo, principalmente, porque além do conteúdo é o que eu chamo de arquitetônico-teatrais. Porque quais são os elementos que compõem a obra? Como aquela obra, a “Gema”. (ilustração p.37, descrição no rodapé à p. 120). O milho, que remonta aos xamãs: o milho... o “mae”, a maizena, a mãe, o ovo... e aquilo ficou verde e era um verde com uma luz que era da própria vida. Aquele verde claro de um broto, de um verde brotando, entendeu? Desta obra especificamente e desse período a que essa obra pertence. Esse tempo que foi focado e esse sentido que foi dado a essa obra. Eu diria que o conceito, a própria forma expressa o conceito, né? A gema, o ovo, o óvulo. Mas, se tu observares, é um óvulo fecundado. Porque ele germina, ele brota, ele produz, nós estamos nos detendo num tempo que não é assim instantâneo que nem o bidimensional. Tu começa a partir de um instantâneo bidimensional que tu vais vivenciar através da quarta dimensão que, para o público em geral, se chamaria o tempo, o chronos. E nós vamos viver, né? - Ver através das fotos, registro de vídeo, seria maravilhoso, não?- Que era essa obra toda reverberando no tempo. Que vai daquele amarelo dourado maravilhoso, eu vi ali no Centro Municipal de Cultura, aquela gema brilhava luminosa à luz do sol, sabe? Depois, quando ela

99 Entre eles Jorge Portanova, convidado pela autora para explicar esta atribuição.

100 Em conversa presencial com a autora realizada em 14.07.2012.

brota dentro do museu lá em Santa Catarina¹⁰¹, em que ela ficou verde, luminosa, era aquela luz assim, aquele verde do broto, da vida germinando, aquela primeira luz, o primeiro verde. É espetacular a gente acompanhar essa obra que é a vida, né?

E ela faz isso com o milho, com o que está ali. Isto é o cartográfico, é te apropriares do que está no local. Esse período da obra da Zoé eu acho fascinante, porque além dela ser efêmera, ela é viva, né? Esse período da obra dela é quase cinematográfico nesse sentido, porque ela tem um externo, que vai aprofundando. Porque, além do espaço, ela tem o tempo, a quarta-dimensão. Além de fotográfica, é uma imagem que tu vês acontecendo.”

Pesquisadora: Ela se torna viva pela efemeridade?

J.P: “Eu estou falando de forma e conteúdo ao mesmo tempo, agora vou debulhar o milho (risos): o que se entende por arquitetura? É uma projeção espacial que contém um lado interno e um externo, é forma e conteúdo, na qual tu vais vivenciar dentro e fora. Como se tivesse uma casca transparente, mas é a própria forma que é viva. Assim como vivemos dentro de um espaço arquitetônico, eu entro num prédio, eu vejo formas bonitas, são formas geométricas que respondem ao espacial, à matéria, ao materialismo da coisa. Mas de que se compõe a matéria, afinal? Daí entras na quarta dimensão: tem um dentro e tem um fora e que é vivo, que nasce, cresce, morre, e transmuta. Muda de forma! E, além do que se transforma, cada pessoa que vê aquilo, também se transforma. Dá um toque a quem, claro, parar para olhar, para se deter na obra, porque ela é viva, ela tem que ser vivenciada, ela é teatral, daí.”

Pesquisadora: O que entendes por teatral?

J.P: “O teatral? Seria uma imitação da vida? Mas essa obra, a matéria que a Zoé constrói, é a própria vida se mostrando. Daí é transcendental, não é?”

101 Em Porto Alegre, no Centro Municipal de Cultura, a obra ficou exposta por 24h, tendo sido roubada não completando o ciclo dourado-verde-podre.

A cartografia, termo complexo e amplamente utilizado em distintas áreas, aqui pode ser considerado em vários sentidos na obra da artista: primeiramente o cartográfico que se refere aos materiais (elementos) utilizados por Zoé e que Jorge Portanova, pela especificidade da arquitetura, define como arquitetônico-teatral (um espaço utilizado na tridimensionalidade arquitetônica e na quarta-dimensão, quando se põe a jogar com o tempo); ainda o caráter cartográfico de ingressar em espaços não teatrais e apropriá-los para a dança e o teatro, como fez em “O Banho” (galpão do cais do porto, 2001), “Nossa Vida não Vale um Chevrolet...” (sala do Centro Cenotécnico, 2012), ou a passarela de “Cinderela Fashion Week” (sala de ensaio da CCMQ¹⁰², 2011), em que sempre apresentou um projeto de transformação espaço-temporal das salas e galpões; ainda que se estende na própria cartografia da cidade, num outro âmbito também referente ao local, ao espaço e à capacidade de criar a partir dele. A obra “Céu” (ver p.44), por exemplo, é citada como um “viaduto sensível” em um periódico cujo tema são as cartografias urbanas.¹⁰³ Além disso, a cartografia se estende na construção das relações entre o sujeito artista e a construção da subjetividade, nesta perspectiva sobre o termo:

A cartografia parte ainda de outra leitura da realidade, pois não quer só buscar o qualitativo, mas também romper com a separação sujeito e objeto. Em contraposição a uma forma de pensar dicotômica, essa vertente convoca a imanência, a exterioridade das forças que atuam na realidade, buscando conexões, abrindo-se para o que afeta a subjetividade. Esta última deve ser pensada como um sistema complexo e heterogêneo, constituído não só pelo sujeito, mas também pelas relações que ele estabelece. (ROMAGNOLLI, 2009)

Portanto, a cartografia tomada na amplitude do conceito a partir dos diversos braços que designam: uma habilidade artística de apropriação dos meios e materiais quando está no campo das artes plásticas; processos de desterritorialização se apreendida pelas filosofias da diferença (GUATTARI, 1986); ou ainda construção de um mapa visual da cena ou da cidade se considerada como termo da arquitetura; serve à análise nas suas diversas atribuições. A apreensão do conceito tomada destes pilares define um sentido para cada área que, aqui, conjugam-se, já que o objeto deste estudo marca-se pela hibridez, tais definições são todas coerentes com a prática observada e o pensamento que se constrói, sobrepondo o próprio conceito.

E se, na construção de linhas que constroem novos territórios, a força será determinante ao promover intensidades, a queda abismal é condição da sensação vertiginosa que novamente

102 Casa de Cultura Mario Quintana

103 SILVA, Gabriela. Em petit poa, 2011. In: Revista URBE – Cultura Visual Urbana e Contemporaneidade - CARTOGRAFIAS URBANAS, edição 01/04/2011 (Disponível em: < <http://www.revistaurbe.com.br>>. Acessado em: 13.07.2012)

salientará a qualidade de estar vivo. Sobre isso, a apreensão do espaço como o grande palco da própria vida, Aronson introduz uma coletânea de ensaios em cenografia com a esclarecedora imagem a respeito desta arte:

Nós somos criaturas espaciais, nós respondemos instintivamente ao espaço. A nossa chegada ao mundo, no momento do nascimento, é uma experiência espacial que emerge de um ambiente seguro e fechado para uma expansão na vastidão do desconhecido. Todo o tempo, confrontamos um espaço em que atuamos, em certo sentido, confrontando o espaço – o abismo – nos deparamos com o nascimento. (ARONSON, 2005, p.1)

A relação inerente entre seres e espaço, sob o ângulo apresentado, contribui para a perspectiva do acoplamento de obra e vida. São as situações vividas, materializadas no sensível e redimensionadas no espaço, que aparecem inextricavelmente na operação da cenografia estudada. A respeito do palco, o autor prossegue:

O palco, apesar de sua configuração, funciona como um ponto focal óptico e cria a impressão que estamos olhando através de uma lente para um espaço que transborda diante de nós. De fato, para a maioria dos espectadores, é a apreensão do espaço que pode ser a mais profunda e poderosa experiência de vivenciar o teatro, apesar do fato de ser admitidamente sentida de forma subconsciente pela maior parte. E, até agora, a espacialidade do palco é raramente endereçada por críticos ou teóricos teatrais.¹⁰⁴ (ARONSON, 2005, p.1)

No mapeamento que vimos construindo, em que se pretende chegar ao espaço da cena, a intimidade com este espaço que fará com que seja potencializado ao infinito, ao ineditismo de uma experiência espacial de germinação, de vida, do novo, aponta a qualidade eminentemente teatral que, para que ele possa ser abismo, não pode estar restrito ao seu caráter arquitetônico de lugar decorado, mas ser um lugar por onde transita a própria vida. No encontro com o espaço cênico, no processo de criação para o teatro e a dança, não funciona diferente, primeiramente é o próprio espaço que lhe sugere a expressão plástica que lhe será delineada. O texto, o universo do autor tem o mesmo grau de importância para a cenografia que será esculpida do que o espaço matéria-prima. É a voz real e concreta das paredes e janelas, portas e colunas, da matéria semântica do texto acoplada aos espaços virtuais e abstratos, do vazio e silêncio das didascálias que semeiam a potência criativa. O paradoxo de atribuir a cenografia, campo do que é visível,

104 We are spatial creatures, we respond instinctively to space. Our arrival into the world, the moment of birth, is a spatial experience as we emerge from a safe, enclosed environment into the vastness of an unknown expanse. Everytime we confront a stage we are, in a sense, confronting the space – the abyss – we first confronted at birth. The stage, regardless of its configuration, function as an optical focal point and creates the impression that we are looking through this lens into a boundless space beyond. In fact, for most spectators, it is the apprehension of space that may be the most profound and powerful experience of live theater although, admittedly, it is one that is most often felt subconsciously. And yet the spatiality of the stage is rarely addressed by critics or theater theorists.

imagético, à coluna vertebral invisível do espetáculo, como concebe Yannis Kokkos (p.124), diz respeito ao fato de que a cenografia ao mostrar, some. Ela não pretende ornamentar a cena, mas infiltrar-se nela a tal ponto que se torne imperceptível, quando está em concordância com o todo, quando adquire o status de coisa cênica, onde o espaço e o texto diluem-se no que se configura agora como cena, reunião das criações, fruição coletiva promovida pelos signos.

Assim, o espaço teatral será utilizado não apenas em suas dimensões e em seu volume mas, por assim dizer, em seus subterrâneos. O encavalamento das imagens e dos movimentos levará, através de conluios de objetos, silêncios, gritos e ritmos, à criação de uma verdadeira linguagem física com base em signos e não mais em palavras. (ARTAUD, 1999, p.146).

Um exemplo desta coexistência do visível-invisível é o cenário de “Nossa Vida Não Vale um Chevrolet...” (2012). Numa sala do Centro Cenotécnico¹⁰⁵, pela primeira vez utilizada para apresentação de espetáculos (por isso pouco conhecida do público e da crítica), a artista despende dias e noites a cobrir as paredes da sala de 140m² com tinta preta e depois cinza e branca, promovendo visualmente um mofo através da pintura. Ao ler no jornal local a crítica que atribuía as paredes castigadas ao próprio espaço, Zoé Degani faz questão de esclarecer o equívoco no seu perfil da rede social facebook. Incomodada pelo fato de que o aspecto das paredes foi o que lhe deu mais trabalho na construção de todo o cenário, a artista assina um texto em resposta ao jornalista e posta uma foto que exhibe o contraste do local antes e depois de receber sua cenografia:

Algumas opiniões sobre o meu trabalho fazem o que pretendo fazer através dele: proliferar entendimentos. Especialmente quando leio alguma coisa que me permite me apegar a reflexões sobre minha própria obra, sinto-me privilegiada pela oportunidade. Desta vez a centelha veio do texto de Fábio Prikladnicki: “...Com as paredes castigadas pelo tempo, é cenário natural para abrigar os diversos submundos nos quais a ação se passa, o que ensejou uma cenografia econômica, assinada por Zoé Degani, que sugere mais do que mostra...” (jornal Zero Hora, abril de 2012). A expressão “cenário natural” me remeteu a diversas divagações. Para além do óbvio naturalismo que a própria palavra sugere, questões sobre como fazer um cenário não parecer um cenário me levaram a refletir sobre a fricção entre real e imaginário, próprio das artes cênicas. Quando a indumentária se adere ao corpo, quando os elementos

105 O Centro Cenotécnico possui 1300 m² de área total, o espaço é considerado um dos mais importantes para as artes cênicas do Estado. Administrado pelo Instituto Estadual de Artes Cênicas – IEACen/Sedac- é o único centro cenotécnico público da América Latina. Fonte:< <http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2012/07>>

plásticos se aderem à cena, de tal forma que se tornam inconfundíveis, as fronteiras entre o antes e o depois se fazem porosas. O embate de forças do próprio tempo se fortalece e a cronologia se dilui. “As paredes castigadas pelo tempo” não são do centro cenotécnico, mas do espaço criado para as vidas que não valem um chevrolet. É o tempo que imprime força a um espetáculo que desenha sua encenação, no presente caso, o tempo da criação para esta obra. Quanto à cenografia econômica, infelizmente é um fator comum compartilhado de forma geral pela produção cênica gaúcha: pouca verba para muita criação. Apesar dos recursos, fazemos teatro, não importa com quantos zeros se faz um cachê quando se consegue fazer um cenário aderido às vidas dos personagens ou transformar um espaço de forma que ele pareça ter estado sempre assim (econômico, claro, o cenário foi mesmo erguido de material reciclável, na íntegra). São estas coisas, estes pequenos privilégios da arte que nos ensinam um pouco mais a respeito de nós mesmos, que me fazem ter orgulho do ofício que exerço. [...] Um cenário sem pretensão para vidas sem ambição....



Figura 75 - Foto postada pela artista na rede social, exibindo a sala antes e depois da cenografia (2012).
À direita (em cima) vê-se o mofo promovido a partir da tinta.

É neste sentido, portanto, que a cenografia é a coluna vertebral invisível do espetáculo, talvez porque sua visualidade esteja tão intimamente ligada ao espaço e às cenas é que ela se desvanece, torna-se invisível. Como a maquiagem, dita bem feita e a mais difícil de executar é aquela com a qual a pessoa parece não estar maquiada; o mesmo me sugere a cenografia que, quando não se dilui, concorre com a ação, com os corpos, não alcançando seu objetivo de estar embrenhada na cena e não apartada dela como uma obra monumental que basta por si. O cenário, sob esta perspectiva, não deve bastar-se, ao contrário, deve exigir que todo o resto lhe habite.

Muito aquém de um esgotamento deste subcapítulo algumas considerações pretendem arrematar minimamente este templo criativo, este espaço em constante criação *para e com* a encenação. Demonstrar como operam as relações entre o visível e o invisível na criação cenográfica, este esqueleto não aparente incumbido das instâncias que lhe pertencem brevemente elucidadas, revelam que este tema de investigação, o espaço cênico como templo da cenografia, poderia estender-se vastamente. Se há algo de religioso no termo, bem pode ser o fato da etimologia da palavra no sentido de religação entre universos, muito antes do culto a divindades ou do aspecto transcendental que arrasta. A cenografia ao ligar o espaço à ação, ao contribuir para a suspensão do tempo, ao descobrir o duplo do espaço, se desdobra não somente como zona da encenação, mas como criação cênica responsável pelo território da experiência, pela criação das linhas e aspectos que definirão este campo efêmero essencialmente real mesmo que incite à ilusão.

As palavras têm ou não seu poder de ilusão. Elas têm seu valor próprio. Mas cenários, figurinos, gestos e gritos falsos não substituirão jamais a realidade que esperamos. É isto que é grave: a formação de uma realidade, a irrupção inédita de um mundo. O teatro deve nos dar este mundo efêmero, mas verdadeiro, este mundo tangente ao real. Ele será ele próprio este mundo ou nós dispensaremos o teatro. (ARTAUD, 2004, p. 30)

Portanto, o cenário se cumpre quando consegue efetivamente promover a construção desta realidade. Se a artista fazia ver a passagem da vida nas instalações efêmeras que desenvolvia, agora cria, agrega, manipula, transmuta, extrapola as possibilidades concretas de espaços, seja porque fruto de um processo criativo ou porque concebidos para tornarem-se quantos espaços, quantas realidade possíveis. Pois, se o mofo na parede é pictural, feito com tinta, na cena ele é real, é ação do tempo, é denúncia do abandono. A cenografia, assim, cumpre um ritual que aproxima o sonho da realidade, revelando-se em camadas de ilusão se investigada em um sentido ou em camadas de realidade se observadas no sentido oposto. O convés é espaço navegante, sempre a (re)inaugurar o(s) lugar(es) em que se torna.

2.5 CABINE

(Criação Solitária e Acontecimento Coletivo)

Este braço da pesquisa que compreende verificar os dados da criação coletiva na construção da cenografia observada não pode ser negligenciado, visto sua relação direta com este pêndulo criativo das artes cênicas que vai da assinatura singular à obra conjunta plural. A especificidade do olhar aqui apurado relaciona-se com uma relação teatral e coreográfica desenvolvida através do espaço, primeiramente. Quando, na maior parte das vezes, os demais criadores estão focados em aspectos expressivos do corpo, da voz, da ação, do texto, do movimento, etc. No contexto cênico, é a cenógrafa que importa, além da escultora, da desenhista, da pintora, ilustradora, performer, instaladora, etc. Ao afastar-se do terreno das artes plásticas e embrenhar-se no realizar cênico, a artista confronta sua linguagem com a dos demais criadores, produzindo encenações. Ao detalhar este limiar sob a perspectiva da criação cênico-visual, espera-se acrescentar dados a um tópico específico do teatro e da dança: sua digressão espacial.

Engana-se quem pensa que a obra no contexto cênico pode ser criada e entregue: ela é diálogo. Na sua criação, dados dos outros ofícios que lhe complementarão são demasiadamente importantes para o que se está compondo. Da mesma forma, quem acredita que toda composição será coletiva, despreza o fato de que cada criador, apesar de relacionar-se com os demais, possui seu próprio microcosmo criativo, sua criação é produto não arrematado, mas particularmente iniciado e desenvolvido.

Apesar da dimensão coletiva da produção teatral, para Kantor o teatro é algo de solitário da mesma maneira que solitária é toda arte pictórica. É evidente que em seu trabalho existem atores, entretanto, por sua formação como artista plástico, ele cria uma obra com o mesmo grau de autonomia que um trabalho pictórico possui. Ele falava muito sobre a arte em geral, sobre os caminhos abertos pelas vanguardas do início do século e daquilo que ficou para os movimentos posteriores [...] “ele tinha a necessidade de não se deixar adoecer em um só território do teatro.” (CINTRA, 2008, p. 19 citando Scarpetta, 2000, p. 67)

Este extrato sobre Tadeusz Kantor que, assim como Degani, proveio das artes plásticas, mas foi adiante na sua atuação sobre a cena, interessa pela ambígua relação entre o grau de autonomia da obra apesar da sua interdependência na cena. Quer dizer, o cenário como obra autêntica e autenticada porque na cena, numa via dupla que não se contradiz, desta vez, mas soma-se. Se o processo do artista é já uma rede complexa (SALLES, 2006), o processo conjunto entre artistas amplificará esta rede, mas não fará com que a linguagem impregnada na obra se

perca e é esta tensão que preserva a assinatura ao mesmo tempo em que a redimensiona que interessa a este pensamento.

O cenógrafo deve ser um artista que possa entender como trabalhar em conjunto e incorporar as ideias do diretor, entender o texto como um escritor, ser sensível às necessidades de um *performer* exposto ao público e criar espaços apropriados e imaginativos para as produções... (HOWARD, 2009, p.15)

Mas o cenógrafo é, antes, um artista. Se cria, cria com a dramaturgia, com as necessidades dos atores e bailarinos para a encenação, ampliando os anseios da direção. Porém, como se preservasse algo de secreto que não responderá nem ao diretor, nem à funcionalidade servil da cena, a criação aparecerá revelando dados da intimidade daquele criador, arranjos somente realizados por ele, composição única na composição coletiva. Sobre uma cena de “Mamãe foi pro Alaska”, o diretor dá pistas de como elaboraram juntos e isoladamente o que foi para o palco:

R.S: “Não são coisas que caem de paraquedas, são coisas que vão sendo elaboradas processualmente como um todo. Traz uma coisa, experimenta, não funciona e aí vem outra e a coisa vai se transformando numa grande obra... que é como ela mesma (Zoé Degani) fala: ela não considera os trabalhos dela como cenários, mas como obras que funcionam como cenário. Mas que ao mesmo tempo não são obras decorativas, são obras funcionais, a favor de contar uma história da maneira mais interessante possível, esse para mim é o meu mote no teatro: é como eu conto uma história da maneira mais interessante possível. E eu acho que uma das maneiras mais interessantes, a meu ver, de contar uma história é fazer com que essa história possibilite diversos vieses de leitura. Eu enxergo isso e acho que é uma das coisas que só o teatro consegue fazer: que eu não preciso colocar a coisa em si, mas eu convenciono a partir da sugestão, da combinação, da relação.

[...]

O teatro possibilita essa combinação de universos. E eu acho que o trabalho da Zoé é muito isso: trazer esses elementos. Como nós fizemos com as torradeiras, por exemplo, a gente precisava de uma torradeira em cena porque o irmão, o Austin, chega um momento em que ele viaja na cabeça dele e ele quer provar pro irmão mais velho (que é um bêbado, é um bandido, um ladrão) que ele também consegue fazer coisas “descoladas”, como roubar, aí ele vai no vizinho e rouba

uma torradeira, só que eu não queria que ele roubasse, simplesmente aparecesse com uma torradeira. Era legal que ele sáisse para roubar uma torradeira e voltasse com dez torradeiras. Daí a Zô ficou maquinando, porque eu não tinha a menor ideia de como eu ia fazer isso. Daí a Zô maquinando, maquinando e me aparece com a ideia de que ele viesse com um trenzinho feito de torradeiras. Ela viajou em cima, uma torradeira parece um vagãozinho de trem, daí ela colocou dez torradeiras, pintou um trenzinho naquelas torradeiras, tudo em preto e branco, pintou um trenzinho e daí ele entrava com uma banda de música tocando, botava o trenzinho de torradeiras na boca de cena, enchia de pães e torrava todos os pães, os pães começavam a saltar, era uma cena ontológica, eu adorava. Todo mundo adorava, quando ele entra puxando aquele trenzinho e as torradeiras começam a saltar, o pessoal vem abaixo, claro, daí tem a questão do humor também...”

Este exemplo pontual pretende ilustrar primeiramente os modos como se criam “cenas ontológicas”, neste caso, partindo de uma necessidade do texto, em seguida do diretor, em “narrar uma história”, infiltra-se o elemento que conduzirá a ação e desenhará a cena. Logo após, a confirmação desta matéria imanente que dilui as origens e se conforma no contágio, mas sobre a qual a imagem preservará sua autoria, o traço da artista que define os vagões, o desenho desta cena em branco e preto que é quase cinematográfica, intimamente plástica, mas que está no teatro e existe em função dele. A torradeira devém trem, a situação ridícula de Austin é denunciada, o som das torradeiras cuspidos pães atravessa o discurso esfuziante do personagem, o deboche através da imagem, além de presentificar a função primeira da máquina: fazer torradas (o objeto também preserva sua autonomia). E se, na criação de uma única cena texto, direção, cenografia, figurino e iluminação estão dispostos em complementaridade, sendo impossível dizer os limites de sua atuação específica, na encenação como um todo, ainda mais se desvanecem os campos precisos dos ofícios empenhados. Se na trajetória da artista esta aderência ao cênico se faz nebulosa, na criação de cada obra as origens são ainda menos nítidas, afinal, “a obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso.” (SALLES, 2006, p. 30), variando e derivando-se.

Figura 76 – Austin (Carlos Ramiro Fensterseifer) com o trem de torradeiras em primeiro plano enquanto seu irmão (Evandro Soldatelli) está no ringue com a máquina de escrever. A geladeira resume a casa de mamãe, palco da ação.



Questionada sobre este movimento pendular do processo, a artista diz que sua criação é *solitária quando eu estou aqui, desenhando, resolvendo o parafuso, a dobradiça, o encaixe. Depois que chega lá é o coreógrafo, o iluminador, os bailarinos...*¹⁰⁶ É que, diferentemente de um quadro ou uma escultura, o cenário só o é porque integra esta obra que tem por natureza acoplar, sobrepor, confrontar estes criadores. Especialmente se as funções estão bem definidas, mesmo que a destinação seja inevitavelmente dissolvida, o cenário pode compor-se de esculturas, mas será o elenco, o diretor, e, mais intimamente ainda a iluminação que terminarão de compor a cenografia. É como se a artista assinasse a obra, rasgasse em muitos pedaços e distribuísse por toda a equipe, o cenário será então o rearranjo pelos demais destas partes da obra rasgada, criação

106 Conversa presencial em 16 de fevereiro de 2013.

que se desdobra em criação, uma composição cênico-visual inconfundível e constantemente em relação, e que, só por isso, sobrevive como cenário.

Do que o teatro precisa, parece-me, é mais de bons profissionais e menos de “gênios” e “revolucionários”, pois se o aparecimento de um esplêndido subversivo é fundamental, a presença de excelentes artesãos é indispensável. Isto não significa que devam ser eliminadas as pesquisas que podem levar a descobertas imprevisíveis. Acho que o trabalho do homem de teatro – seja diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador, sonoplasta, etc. – tem afinidade com o dos alquimistas que deixavam decantar por longo tempo infusões, óleos e compostos para que se transformassem em filtros mágicos: essa é a tarefa do teatro, decantar as ideias para que, quando propostas, transformem quem as recebe. (RATTO, 2001, p.19)

Esta alquimia é viva na cena, na mutação da obra que se efetiva no encontro. Encontros sucessivos de universos e linguagens. Apesar disso, a solidão persiste, condição inerente ao homem, situação saliente do artista. A criação muito se relaciona com a necessidade reclusa de um ermitão ao mesmo tempo em que migra para uma exposição esgotante de um pop star. Se a verdade é revelada na obra de arte, não é porque o artista a possuía, mas porque a buscava. *Só a verdadeira arte remete à humildade pura e tu te vêes descalço e despido diante da verdade.*¹⁰⁷ Esta última, por sua vez, mesmo com uma definição evasiva, refere-se a uma busca incessante manifesta no inacabado, neste caso aponta para o íntimo recôndito de cada artista e do mundo particular que arrasta por todo seu processo criativo, a notar, um processo de vida.

Eu quero salvar A MIM MESMO, não egoisticamente, mas somente com a fé no VALOR INDIVIDUAL. Eu me tranco no meu estreito quarto da imaginação. E LÁ E SOMENTE LÁ EU ARRANJO O MUNDO. COMO NA INFÂNCIA. EU ACREDITO FIRMEMENTE QUE NESTE PEQUENO QUARTO DA INFÂNCIA SE SITUA A VERDADE! E HOJE, TALVEZ COMO NUNCA, ESSA É A VERDADE EM QUESTÃO. (KANTOR, 1990, p. 66-67)

Este quarto da infância a que Kantor se refere parece indicar um repouso dos motivos do artista, o lugar onde embalará seus agenciamentos, alianças, métodos, anseios, medos e todo e qualquer material que lhe seja genuinamente pertencente, algo que só ele sabe e que só a ele importa. Deste quarto da infância, para usar a imagem do encenador, para a festa plurilinguística de uma puberdade ansiosa, em que o processo de tradução deste universo singular esbarra na dificuldade de compreensão dos “analfabetos visuais”, a maquete como recurso de tridimensionamento do desenho entra no diálogo traduzindo a linguagem entre criadores: *Existem dificuldades, dificuldades de compreensão da tua linguagem. Porque acho que é muito*

107 Depoimento transcrito em fevereiro de 2010.

diferente.... Então, o que eu faço? Eu vou lá, pego o resto de dinheiro que tenho dentro de casa e compro material para construir uma maquete. Me cansa, dá muito mais trabalho, mas para que as pessoas me entendam, porque eu preciso que enxerguem o que eu vou fazer, eu preciso dividir isso.

Talvez seja necessário esclarecer que a escassez de recursos é comum à maior parte (para não dizer quase todos) dos trabalhos em que a artista ingressa como cenógrafa. A maquete, por exemplo, nunca é um elemento incluído em orçamentos ou considerado como parte da criação cenográfica. Vale aqui, talvez, para que se pense em incluir entre as etapas da cenografia esta parte que edifica minimamente o estudo antes de cumpri-lo em dimensões reais. Se o croqui é o embrião e o cenário o fato, algo do processo deste tornar-se pode ser ampliado no que colabore para a pesquisa cenográfica do artista e dê respaldo à investigação de linguagens, de materiais, de cores, etc. *E o material é irreversível, uma vez feitas algumas peças, compra-se tudo de novo e faz outro, então é sempre um tiro, um tiro no escuro, mas que tem que ser certo. A cor tem que ser muito bem pensada, e as estruturas... quando as pessoas não conseguem ver o que eu estou propondo, eu faço uma maquete, fotografia, para que as pessoas consigam enxergar... Porque às vezes elas não enxergam o desenho, e eu fico: mas como que as pessoas não enxergaram o desenho? Mas aí eu vou lá, e faço e elas percebem! E aí podemos seguir discutindo, desta vez falando sobre a mesma coisa.*¹⁰⁸

Ainda neste campo de criação singular, antes que seja entregue à sua destinação, entre as paredes deste ateliê ou do quarto de infância, tudo se conforma à necessidade da criação a ser parida. O ateliê observado em distintos processos criativos da artista é sempre espaço dinâmico. As coisas não permanecem muito tempo nos mesmos lugares, a configuração espacial está sempre em mutação. O rearranjo de materiais, de peças, da mobília se adequa aos materiais utilizados, ao espaço necessário para que se ergam os cenários. Tudo se conforma à criação que está sendo desenvolvida: guardam-se os ferros, abrem-se as caixas de borrachas. À tarde pode estar tudo coberto de serragem e cola, ou com latas de tintas abertas e estufas para acelerar a secagem de determinada pintura e, à noite, a mesma sala é varrida e esvaziada, dando lugar a uma mesa de 2m x 3m sobre a qual será estendido um tecido que deve estar limpo e esticado sobre o palco e a sala, portanto, impecável. O material e as necessidades das encenações determinam o espaço ao seu redor, o ateliê da artista sofre a variação promovida por suas criações. Onde, como

108 Zoé Degani em conversa transcrita em 30 de abril de 2011.

vimos, não existe a casa, mas um eterno território criativo no qual a artista reside. Se uma cortina, uma peça ou escultura precisar do apoio da mesa de jantar, esta mesa é bancada, improvisa-se a refeição, circunstância infinitamente menor. A obra é sempre a prioridade até porque a vida do artista está inextricavelmente ligada a ela.

E, porque estamos dissecando a cena e sua operação cenográfica, este extrato que compete ao processo de criação mostra-se um órgão vital na existência da encenação. Ora, impossível não pensar que estes dados também são forças que estarão mais ou menos impressas na cena. Se o ateliê foi transformado pelo cenário (perdeu a porta do banheiro, fez-se da sala uma oficina ou da pia da cozinha um tanque, se os pratos de repente servem a misturar a cola ou tintas ou se as roupas foram atiradas para dar lugar aos figurinos nos cabides, etc.) também se pode concluir que o cenário carrega as especificidades daquele ateliê. Outro espaço, outro campo de pesquisa certamente resultaria outra cenografia. Então, se a obra determina o espaço de prática do artista, o espaço de execução do artista também define a obra (o que se relaciona com o grau de dificuldade mencionado pela artista à página 79).¹⁰⁹ A data de criação e o contexto maior em que a obra está inserida marcam distintas motivações e definem a sua forma de apresentação única, intransferível, irreprodutível. A não ser pelo próprio artista, escapando do clichê, despreendendo as obras das próprias armadilhas não variantes, do passado que as precipita à morte. Como fez Kantor na remontagem de *O retorno de Ulisses* (1944), num espetáculo recapitulativo: “coloca em cena os personagens das suas produções anteriores como convidados para a festa do seu casamento. Nesta ocasião ele apresenta um comovente manifesto acerca da criação e da dor que acompanham o desenvolvimento e o fluxo da vida.” (CINTRA, 2008, p.9)

Zoé Degani, de forma semelhante, ao reincidir nas mesmas temáticas, nos mesmos recursos, em que pudemos quase distinguir um método, permanece fiel à própria linguagem (que, temos visto, marca-se pela constante criação de novos mundos). Apesar da variação incessante do alvo de suas criações - já que evidencia o efêmero, na condição de germe - a coerência está no próprio material, no princípio recursivo de Edgar Morin, nos agenciamentos complexos desta rede criativa:

A incompletude do processo destaca também a sobrevivência de qualquer elemento a partir da inter-relação com outros. Observamos que uma anotação se completa em outra ou em uma fala de um personagem; um problema no desenvolvimento da obra se completa em leituras ou conversas com amigos etc. Essa visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem

109 Júlio Saraiva e a artista rememoram o retalhamento da mesa de jantar da cenógrafa para confecção do cenário de “Valsa Nº6” em conversa realizada em 19 de fevereiro de 2013, registrada em vídeo.

vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantêm como sistema complexo. (SALLES, 2006, p. 15)

E, porque, além da complexidade do processo de criação de um único artista, quando este processo está no ambiente cênico, confrontado com os demais processos igualmente complexos, na combustão desta operação relativa, é que este universo de forças se amplia. Uma das tensões do enfrentamento de linguagens é descrita pela artista como uma das maiores dificuldades neste campo:

Uma das maiores dificuldades está justamente nisso: em encontrar a linguagem específica não somente do texto, mas que condiz com a linguagem do grupo. Cada grupo é um e tem uma linguagem própria, uma forma de ação específica. Preciso estar livre para transformar um cenário que deve ser funcional, deve ser poético, deve estar de acordo com o texto e, especialmente, traduzir a linguagem daquele grupo. Por exemplo, "Uma Aventura Farroupilha". Fazer aquele cenário com aquela linguagem gaudéria¹¹⁰, com elementos distintos, referentes a esta tradição pampeana, porque o grupo é isso, fala disso, não poderia criar um cenário e objetos que não correspondessem a esta linguagem deles. E depois, a relação do ator com o objeto, este objeto deve entrar no seu ambiente afetivo, estar junto dele para compor determinada cena, e responder a uma linguagem que ele conheça e se identifique. Por isso a pesquisa anterior é tão importante, porque não se pesquisa somente o material, o espaço, mas a linguagem do grupo que vai viver aquele cenário é fundamental.¹¹¹

Como já está claro a este ponto, mesmo que ainda não enfaticamente afirmado, não existe a distinção entre produto e processo, "um espetáculo é seu processo, mesmo que não seja imediatamente evidente, como os nervos e as veias são parte de um corpo." (FAGUNDES, 2011, p. 143). Esta vivência da obra pode ser percebida talvez como um dos meios pelos quais a artista chegou ao teatro e à dança. O diretor de "Mamãe", "Toda Nudez" e da "Aventura Farroupilha", confirma esta natureza inacabada da obra artista: "essa pessoa tem um entendimento sobre a cena em processo"¹¹², diz ter pensado ao conhecer o trabalho de Degani e, em função disso, se interessado por unir-se a ela na composição de encenações. Esta busca pela linguagem do grupo - para uma artista migrante que não integra um coletivo fixo de criação, mas está sempre a compor

110 Referente à cultura tradicionalista gaúcha.

111 Ilustrações de "Uma Aventura Farroupilha"- Anexo 1.2. Zoé Degani em conversa transcrita em 30 de abril de 2011.

112 Depoimento colhido em 02 de novembro de 2012, registro videográfico.

diferentes equipes em distintos territórios da cena (não somente a dança e o teatro, mas atuando em óperas populares, teatro de bonecos, na música, etc.) – expõe algo de íntimo deste processo que traduz-se na diferença. A artista, assim, não precisa compartilhar uma obra tradicionalista para que possa cenografar para um grupo que se firma nesta linguagem regionalista. Este embate estará na obra, algo de ambas as naturezas estará preservado e impresso. A cena, o processo é, portanto, o encontro, ao decifrar a linguagem do grupo na “pesquisa anterior”, estará não somente compondo com o “universo afectivo” do ator, mas desenhando com esta interação, entregando-se para a decifração que se fará em níveis diversos: o plástico e o teatral (neste exemplo), o objeto e o ator, a cenografia e a encenação, a encenação e o público, a criação e a vida. Cada micro-encontro é já uma criação de mundos e a composição destes contágios possibilitará a criação de universos de signos, neste estágio, signos a serem decifrados.

Um artista faz-se pelo contexto, sua operação estará sempre incidindo sobre um todo em que está inserido. Sua distinção e peculiaridade, por sua vez, parecem marcar-se pela inadequação, pelo olhar estranho que fornece o novo. Vale dizer aqui que apesar da aparente popularidade, a artista preserva certa dificuldade de conformação com o mundo. Acredita-se que esta inadequação é também o que nutre o olhar estranho, artístico, já que uma “fobia social” e dificuldade em enquadrar-se nos sistemas regentes são comuns em muitos artistas e processos de criação.

Um dos diretores que compartilham muito com a artista em termos de visão de mundo, geração, postura combativa e um trabalho contundente, além da experiência vertiginosa no teatro, é Júlio Saraiva. Também dono de uma prática múltipla, seu depoimento é preservado porque carrega muitos dados históricos e reveladores sobre o teatro gaúcho, assim, ele apresenta-se para a câmera:

J.S: “Meu nome é Júlio Saraiva, sou diretor, sou ator de teatro, sou... relutei muito para dizer isso, sempre me perguntavam... porque eu fui obrigado lá nos anos setenta a colocar na minha carteira de trabalho “artista” (risos), eu sempre disse: estou na atividade artística. A partir de um tempo, agora, eu tenho dito: sou artista. E trabalho até em várias coisas, né? A minha formação toda, uma grande parte da minha vida, minha origem sempre foi musical e depois eu fui um arquiteto”.

Pesquisadora: Musical, a música ou o gênero teatral?

J.S: “Música, música, a música... a música, o etéreo, né? Depois a minha formação foi de arquiteto. Até que cheguei ao teatro. No teatro comecei a trabalhar como ator, era uma grande interrogação, inclusive, se eu poderia trabalhar ou não. Eu pensei que de imediato começaria a trabalhar nas coisas plásticas, de cenografia e tudo, mas... até aconteceu. Mas segui trabalhando sempre como ator, a partir de um momento também dirigindo, principalmente ao ver tanto potencial artístico de atores que não tinham espaço para desenvolver. Comecei a dirigir por aí. Mas, também como eu sou musical e tenho essa formação arquitetônica eu cheguei ao teatro também com uma concepção e... penso o teatro. Por que eu estou falando isso? Porque então eu arrisquei também com a cenografia. Esse... eu sempre procurei o mais despojado, também como artista, chegar no mais simples, no mais simples, no mais despojado, em relação a tudo: para mim, o essencial do teatro ainda continua sendo o ator e, se o ator diz em si o que a cenografia está dizendo, a cenografia pode ser dispensada. Se o ator diz em si o que o diretor está dizendo, o diretor pode ser dispensado e etc. Mas investi bastante na cenografia e o resultado, posso dizer assim, que eu fui bastante constante, consegui realizar minha cenografia nuns momentos que eu estava realizando espetáculos como diretor e sendo visto por esta parte, também bem despojado, e por que sacrificando a cenografia? Porque para mim o ator é mais. Bom, aí, vejo como os bons cenógrafos, principalmente aqui no sul, os que vieram oriundos das artes plásticas. Mas, como vêm oriundos das artes plásticas, eles fazem suas instalações às vezes não contando com o ator... Então, trabalhei com cenógrafo que sua cenografia abafava o ator, ou tão imponente que tudo mais se tornava relativo... E quando a Zoé (agora vamos falar da Zoé), ela vinda das artes plásticas, e vejo que ela tem a presença e esse traço de colocar a cenografia recriando os espaços sempre dando elementos aos atores e bailarinos. Elementos que, no mínimo, não sufoquem, ou elementos que possam fazer estimulá-lo na interpretação. Então eu acho interessantíssimo isso, acho interessantíssimo se a Zoé fizesse, se ela exercitasse um pouco o outro lado, que é o de dentro, trabalhando um pouco pode ser com

oficinas, trabalhando como ator, por exemplo, que aí são outras necessidades que tem e eu acho que ela traria mais recursos ainda...

Do lado, então, da Zoé, eu como cenógrafo, eu vi vários espetáculos que a cenografia sempre apareceu dando o traço, dando a referência do espetáculo, dando características ao ambiente e elementos aos atores, aos bailarinos. Então, é um traço bem marcante. Aí, da minha aventura pessoal com a Zoé, que foi na “Valsa N°6”: eu trabalhei durante muito tempo com a Valsa, nós tivemos que passar por uma construção, desconstrução, etc. trabalhando com a atriz. Tinham algumas palavras-chave, que eu colocava para ela do que a gente estava fazendo. E aí sei, não sei, digamos, as dúvidas que a gente tem durante os processos... Aí a Zoé... a gente já estava com o trabalho andando, estava quase estreado o espetáculo, aí um dia eu liguei para a Zoé e disse assim ó: Zoé queres vir assistir aqui um ensaio da Valsa? E ela: ah, eu não tenho tempo porque eu tenho muita coisa para fazer. Aí eu: Mas Zoé, não tem nada, Zoé. Eu já tenho toda a ideia de toda cenografia do que eu quero fazer, eu só queria era que tu assistisses o ensaio, para me dizeres como é que é, como é que acha e como é que não acha... Então tá, que horas será? Aí tal hora. E aí apareceu ela e o Jairo (Klein). Tudo bom? Tudo bem? Eles sentaram-se para assistir o ensaio que era uma apresentação...(suspense)... e aconteceu. Quando terminou a Zoé levantou da cadeira e disse aquelas palavras que eu vinha repetindo (para a atriz), como eu disse, as palavras-chave que tinham a ver com o espetáculo. Ela veio e disse: Júlio é assim, é assim, é assim! (Pergunta para a cenógrafa: posso dizer o que era?). Júlio, é aço é lâmina... (imitando a cenógrafa na ocasião) coisas desse tipo, e pá-pá-pá (faz um gesto de sequencia dos fatos com as mãos) e uma semana depois a cenografia estava feita, o figurino estava feito exatamente na busca que estávamos. Exatamente, tá? Como é que isso acontece? Não sei. Então, eu com a Zoé, não só dessa vez, mas outras que trabalhamos juntos e tal, parece que a gente não fala muito... aliás, falamos uma porção de coisas: sobre a vida, sobre isso, o que acha, o que não acha, que esse mundo não tem jeito, aquela coisa toda...e sobre trabalho pouco. E acontece uma coisa que é interessantíssima (junta as mãos em sinal de congruência) que acontece. E que trabalhos, às vezes, a gente com outras pessoas,

não sei se é por afinidade, não sei o que é, mas se conversa, conversa, conversa e a gente tem que esboçar, e tem que dizer não é bem por aqui, é por lá... Então a minha história com a Zoé, assim, pessoal, é assim: olha vamos fazer, olha talvez assim, assim, assado e quando viu, já aconteceu.”

Pesquisadora: Mas as palavras que a Zoé disse foram as mesmas que tu usavas?

J.S. “Foram! Exatamente as mesmas. Eu, quando estava trabalhando com a atriz, dizia para ela: Olha isso aqui é quase uma câmara de tortura, isso aqui é gelado, é uma lâmina que rasga, é sangue pulsante... São palavras que a gente também usa como estímulo, elas são redução de ideias que a gente vem debatendo, né? Então chegamos em algumas palavras. E foi interessantíssimo isso, que a Zoé sem ter ouvido nada, nem sobre o trabalho, nem o que era, nem coisa nenhuma, ela assistiu e quando levantou falou as palavras (risos)... Acho que eu disse alguma coisa para ela depois, tipo tem seringa, ou quero isso, mas em uma semana ela estava com o cenário e o figurino prontos...Um entendimento fantástico!”

A criação solitária e coletiva é a mesma. Ela parte de um entendimento da artista e se une ao entendimento dos demais criadores. *Insights?* Saturações que estão no ar e são captadas igualmente pela equipe? Uma sensibilidade para as cores, os estados corpóreos? São só especulações. O entendimento e a rápida assimilação da cenógrafa, descritas por Saraiva, ilustram que ambas as instâncias, a singular e a coletiva, de certa forma, caminham juntas na composição da obra cênica. Ela é traço da Zoé, mas é traço sobre a cena e a cena, portanto, reunião. Este trecho interessa também pelo entendimento do teatro como o lugar onde o “o ator é mais”, enriquecendo esta análise sobre a cenografia para situá-la além das conjecturas arquiteturais ou gráficas, mas irreversivelmente atravessando a cena quando criada para expandir as possibilidades do próprio ator, neste sentido, instrumentalizando os recursos do próprio teatro.

Além disso, sua instrução como arquiteto e as investidas cenográficas no teatro o situam num outro lugar, de onde fala com uma percepção aguçada e uma propriedade distinta sobre esta zona da encenação. Júlio subverte a posição de entrevistado e assume o entrevistador provocando a artista (volta-se para Zoé e me diz: “vou te ajudar”, piscando um olho em tom de

cumplicidade): “Por que, via de regra, os atores têm muita simpatia com a senhora?”, pergunta. *Porque eu facilito a vida deles*, diz Degani.

J.S: “Como?”

Como? Eu vejo uma cena! Eu vejo o movimento, eu percebo a dança. Eu sou uma pessoa que, particularmente, adoro a dança... Isso vem muito da coisa: é primitivo. A hora em que as pessoas perceberem o primitivo elas serão bem mais felizes. O movimento, o respirar... olha, eu sou livre. Eu sou livre, eu posso dar dez voltas aqui que ninguém vai me matar... Cada vez está mais raro a gente ter espaço que possa se movimentar de maneira verdadeira, falar verdadeiramente, existir verdadeiramente.

J,S.: “Isso tem a ver com o primitivo?”

Sim, o meu existir verdadeiramente precisa deste movimento. Por que eu não posso? Tá, têm dez mil vizinhos na minha frente, mas eu preciso fazer o meu movimento, estejam estes dez mil vizinhos pensando dez mil coisas obscenas ou não, ou porque não podem. Eu acho que a liberdade de criação é a liberdade de existir. Eu existo, por que eu não posso ser livre? [...] O que está me incomodando muito, muito, com tudo que eu imbecilmente acreditei, estúpida acreditei, inocentemente acreditei (I believed, I believed, I believed): Ah, artista pode tudo. Não, artista não pode nada. Ah, o ser humano pode tudo, não o ser humano não pode nada. Regras, regras, regras... regras para o bem ou regras para o mal? Que regras são essas? Se tu não podes respirar? Não podes gritar? Não se pode gritar. Tu não podes liberar uma coisa que vai te limpar de mil toxinas...

J.S: “Uma coisa que eu queria falar era sobre porque parece, a mim, orgânica a cenografia da Zoé com a execução. Ela respondeu ali: é aonde ela observa e ela faz essa interlocução, cedendo elementos. Acho que este é o grande diferencial, é aonde a gente se aproxima, fazendo arte coletiva também”.

Nesta capacidade de ver a cena e fornecer elementos ao ator parece residir a imanência¹¹³ do trabalho cenográfico observado: “maquinando” antes de aparecer com o desenho da cena que é a solução para a ação, como na ocasião das torradeiras; ou observando, percebendo o

113 A imanência opõe-se ao transcendente. O que é imanente pertence à natureza ou à essência de algo, à sua interioridade. (HOUAISS, 2009). Para Deleuze e Guattari, o plano de imanência é próprio da filosofia, enquanto a ciência cria um plano de coordenadas e a arte um plano de composição (1992). Aqui o termo aponta para a qualidade do trabalho cenográfico observado podendo ser empregado tanto no sentido comum, do dicionário (sinônimo à inerência), quanto no sentido adotado pelas filosofias da diferença, quando a criação extrapola o plano de composição para invadir o plano filosófico.

movimento e o traçado que ajudará o ator a construir um universo, delimitar um espaço e realizar sua ação, como na origem da organicidade dos cenários investigada por Júlio. Em função da amplitude do termo cenografia, que compreende muitas práticas e procedimentos em distintos contextos, observá-la na cena através do processo específico elucidado, que conta com criação de realidades das liberdades, graus de dificuldade, relações de peso e medida, velocidade e movimento, e que está, antes de tudo, umbilicalmente ligado ao ator, aponta como se ergue e porque se efetiva esta cenografia de forma tão contundente. Conforme mencionado por Saraiva, um cenário que, no mínimo, não sufoque, e que seja impulso de outras possibilidades para o ator ou o bailarino, é o que caracteriza o trabalho cênico da artista (e por isso sugerindo a ela que vivesse a experiência como atriz, pois se, restrita à cenografia a artista exhibe esta intimidade operativa com o trabalho do ator, aprofundando-se em lugar dele, ainda mais se ampliaria este interlúdio, esta compreensão sobre o trabalho atoral no teatro, ativando outras necessidades, segundo ele).

Assim, este traço habitante de muitos espaços interessa no particular estudo pelo que risca na cena contemporânea: partindo da prática observada, entender a possibilidade do espaço cênico como uma folha em branco, ou melhor, uma tela (já que este traço é gráfico e também pictórico). Portanto, esta dimensão entre a criação singular (criação de mundo e linguagem, composição com assinatura) e o acontecimento coletivo (reunião cênica – efetivação do corpo intenso da encenação) não pode ser negligenciada apesar da impossibilidade de ser descrita amplamente, tendo apresentado aqui apenas apontamentos dos meandros desta relação em situações bem pontuais. Cada processo é único e, seja compartilhando os ensaios, indicando ações aos atores e bailarinos, corrigindo o movimento, aliando-se à direção inextricavelmente como com Ramiro Silveira, ou fugindo dos ensaios e concebendo o cenário em uma semana com surpreendente agilidade, como em “Valsa Nº6”, o processo é sempre coletivo. Em certas alianças o cenário coreografa (segundo Diego Mac, à p.160), em outras pincela, ou traduz-se, ou imbui-se da linguagem do grupo ou ainda é suporte para outras linguagens. Vêm-se pensando que a artista migra por distintos suportes, talvez tenha chegado o momento de pensá-lo inversamente, ou seja, sua obra é que está servindo a suporte do teatro, da dança, do ator e do bailarino, das manifestações populares. Criação singular e acontecimento coletivo são a mesma e outra coisa, disto trata-se a cena contemporânea: da presentificação dos paradoxos.

Especialmente se a arte for tomada como “o destino inconsciente do aprendiz, a finalidade do mundo” (DELEUZE, 2003, p.48), na cena, esta perspectiva é ampliada exatamente pelo caráter agregador que, pode-se dizer, este é o próprio processo da obra: percorrer-se de encontros. Afinal, se a cabine é jurisdição da comandante, o convés é composto por toda tripulação, a criação é indubitavelmente solitária, mas a festa do acontecimento cênico é coletiva (FAGUNDES, 2011). Do seu processo ensaiado no convés, sempre relação entre artistas, para o atracadouro do navio: a cena de fato.

2.6. CAIS DO PORTO

(Cena: Operação de Tempo e Espaço)

Ora, o cais! Lugar da balbúrdia, do desembarque e da partida, onde os marinheiros saúdam, o comércio é livre, as meretrizes ávidas, onde as línguas se entendem, os animais circulam e, apesar da alfândega, tudo escapa. Mundo vasto de cores, de sons, de cheiros, de vidas é o cais. O navio atracado, enfim, dá origem à cena.

Como Clarice Lispector, que pedia aos revisores que preservassem suas vírgulas, sua pontuação, pois esta era sua respiração (“respiração que ela tinha, mesmo no diálogo, muito peculiar”).¹¹⁴ Na cena, ou melhor, no espaço da cena, os hiatos não por acaso de Zoé Degani preservam o que é peculiar da sua criação, seu modo íntimo de relacionar-se com a matéria espacial, entendendo a fresta de uma porta, o pilar de um teatro ou uma cortina que voa como intervalos de fôlego do texto daquele espaço concreto, se nos é permitida a analogia. Então, o típico modo de encarar o mundo e criar novos mundos que decorre de cada artista, conforme apresentado no item precedente, a este ponto não importa mais, pois o foco está sobre a cena, com seu tempo e seu espaço próprios, sendo fruto desta união pendular entre artista isolado e processo coletivo. O intuito de apresentar este tema, porém, sob a perspectiva cênico-visual visa esclarecer dados da necessidade do vazio para o espaço, bem como do silêncio para o texto ou da pausa para o movimento. Desvendando a cena, como se tem feito, a partir de sua cenografia, pretende-se aqui ampliar ainda mais as noções pertencentes ao espaço e ao desenho que a define. *O silêncio, para quem a palavra é importante, é fundamental*, alega a artista. Da mesma forma, discorre sobre as necessidades de vazio do espaço:

114 Documentário exibido pela TV Cultura em retransmissão pela TVE RS em 16 de fevereiro de 2013.

O meu medo é o exagero. Se eu digo: precisamos de um cenário com 200 telhas! É porque preciso deste número. Daí vem o produtor ou o diretor e dizem: Olha, nós ganhamos 1000 telhas, então vamos fazer mais um telhadinho ali...

Porque a gente trabalha com poucos recursos e o que acontece é que quando conseguimos alguma coisa ocorre um deslumbramento... E é por isso que a maior dificuldade é limpar, conter. Extravasar todo mundo consegue. É coisa de faminto que quando come alguma coisa tem indigestão. O excesso.

A mágica da vida, não só enquanto sobrevivência, não só enquanto estrutura, não só enquanto estética... A mágica da vida está em perceber as necessidades! Onde eu desejo o vazio? Que o texto precisa... que o ator precisa... mesmo que tenha que deixar 10 caminhões de fora!!! É um espaço consciente. Precisa espaço pro ator, pra luz, pro público, precisa espaço... inerente ao excesso de material e às vezes inerente à falta de material, e aí: seja gênio.

Porto Alegre não está preparada para isso... O showbusiness não precisa muito: plataformas, escadarias, colunas e mais nada muito. Quanto tu fazes um texto que gira em torno da controvérsia, das relações humanas, aí sim é confuso. Não é a novela das oito que põe o carro do ano, o sofá do ano, a cortina do ano, o esmalte e a roupa do ano e as atrizes falam o texto do ano. Teatro é diferente, teatro é outra coisa. E o espaço do teatro precisa antes do vazio do que das coisas. Só o espaço vazio poderá te pedir os objetos, as imagens para determinada cena. Às vezes as pessoas confundem a cenografia do showbusiness com a cenografia do teatro. A primeira é receita pronta e enche os olhos, a segunda é uma receita que temos que descobrir ouvindo o texto e o espaço, no silêncio e no vazio.¹¹⁵

Este espaço “consciente” que a artista define relaciona-se com o poder de dissipação da potência da imagem e de extenuação das potencialidades do espaço, dois dos recursos estudados por Deleuze na obra de Samuel Beckett. A criação não se dá em função do material disponível, mas em função das necessidades do texto, do espaço, da montagem, dos personagens. A criação cenográfica é, assim, mais um processo de contenção das possibilidades expansivas do espaço do que de aglomeração de materiais, de supervalorização dos planos e níveis. Ao contrário, ao subtrair as funções espaciais óbvias como suporte da cena, emergem as potencialidades criativas

115 Zoé Degani sobre o espetáculo “A Lição” em que foi obrigada a acatar animais empalhados no meio de sua cenografia quando os considerava demasiados para a montagem, em 10 de dezembro de 2010.

que pertencem à linguagem plástica de Zoé Degani, modos de operação que o filósofo vai chamar de língua III, a língua das imagens e dos espaços.

O espaço goza de potencialidades na medida em que torna possível a realização de acontecimentos: portanto, ele precede a realização, e a potencialidade pertence ao possível. Mas não será esse também o caso da imagem, que já propunha uma forma específica de esgotar o possível? Pode-se dizer, desta vez, que uma imagem, tal como ela se sustenta no vazio fora do espaço, mas também à distância das palavras, das histórias e das lembranças, armazena uma fantástica energia potencial que detona ao se dissipar. O que conta na imagem não é o conteúdo pobre, mas a prodigiosa energia captada, prestes a explodir, fazendo com que as imagens nunca durem muito tempo [...] a imagem dura o tempo furtivo de nosso prazer, de nosso olhar [...] a energia da imagem é dissipadora [...] e o mesmo vale para o espaço: se a imagem tem, por natureza, uma duração muito pequena, o espaço talvez tenha um lugar muito restrito. (DELEUZE, 2010, p.84- 86)

Então se, para pensar o texto, a sua respiração manifesta na pontuação é fundamental ou se, no diálogo, o mais importante são as pausas, como afirmava Nelson Rodrigues, no espaço, talvez o vazio desvende muito sobre a cenografia. Segundo Zoé Degani, *trata-se muito de como administrar: a escassez, a fatura, a efemeridade, o dia da pesca e o do pescador, o material, o prazo, o espaço...*¹¹⁶ Esta administração, se considerada à última consequência, é o que delineará a cena.

Agora, se a cenografia pode ser encontrada nas ruas da cidade onde quatro pilares revestidos de céu emolduram as cenas do cotidiano ou então em concepções espaciais que adquirem um caráter cenográfico pela invasão dos corpos, o que diferenciaria a cenografia assinada pela mesma artista, os cenários, das suas propostas com teor cenográfico? A cena. Eis o mundo para o qual se destina este filho parido. Se o cenário destina-se à cena é porque parte dela sua intenção, seu motivo, sua origem criadora. Ao contrário dos outros exemplos que até podem adquirir um teor cênico por estar em confronto com o mundo, o cenário criado e erguido para esta finalidade não tem um teor cenográfico, aliás, desvencilha-se dele para ser cena por inteiro e, nesta empreitada, fazer suspender o tempo e criar um espaço inédito.

116 Conversa presencial em janeiro de 2013.

ESPORTE E CULTURA

Um viaduto para combater as drogas

Central Única das Favelas do Rio Grande do Sul promove ações de prevenção até sexta-feira sob elevada do centro da Capital

CRACK
NEM PENSAR.

Viadutos são, com frequência, associados a problemas urbanos como drogadição, prostituição e mendicância. Ao menos até sexta-feira, o viaduto Imperatriz Dona Leopoldina - que une dois pontos da Avenida João Pessoa, passando sobre a Avenida Loureiro da Silva, na Capital - é um local para reflexões, prevenção ao consumo de entorpecentes e atividades culturais e esportivas.

A Jornada Preventiva, série de atividades promovidas pela Central Única das Favelas do Rio Grande do Sul (Cufa), reúne crianças e adolescentes de escolas da Região Metropolitana, bem como turmas das Cufas de municípios do Interior para troca de experiências em oficinas e apresentações de teatro, música e dança. Conforme a coordenadora institucional da Cufa-RS, a baiana Ivonete Pereira, a intenção da entidade é tornar o local um espaço de cultura, com ações regulares. O viaduto funcionaria como um ponto de partida para as intervenções que já são feitas em comu-

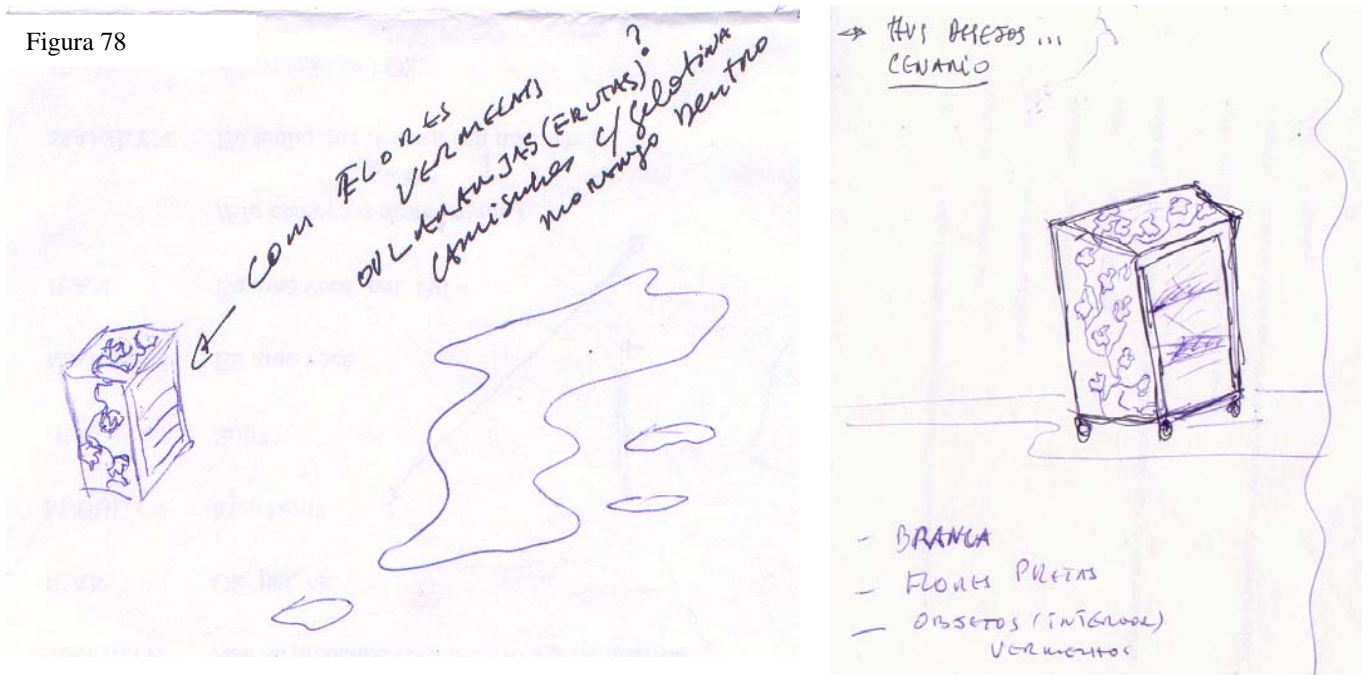


Crianças e

Figura 77
A obra “Céu”, em espaço público, possui um teor cenográfico, alterou a vida e a aura espacial sob o viaduto. Apesar disso, não é um cenário, não se destina à cena, mas ao espaço da cidade. Assim, apesar de deslocar o céu, não se alia a outros autores como no ambiente cênico, a operação da obra é plástica, não agindo no tempo como fará no palco.

Voltemos novamente a “Teus Desejos em Fragmentos” para observar as imagens das cenas que a compunham e traduziam plasticamente e o que resta de substancial, que não se perde entre o croqui e a cena. Notemos a geladeira, primeiro objeto criado e concebido para o cenário, o objeto sacrificado enquanto criava o espaço da encenação, segundo conta a artista:

Figura 78



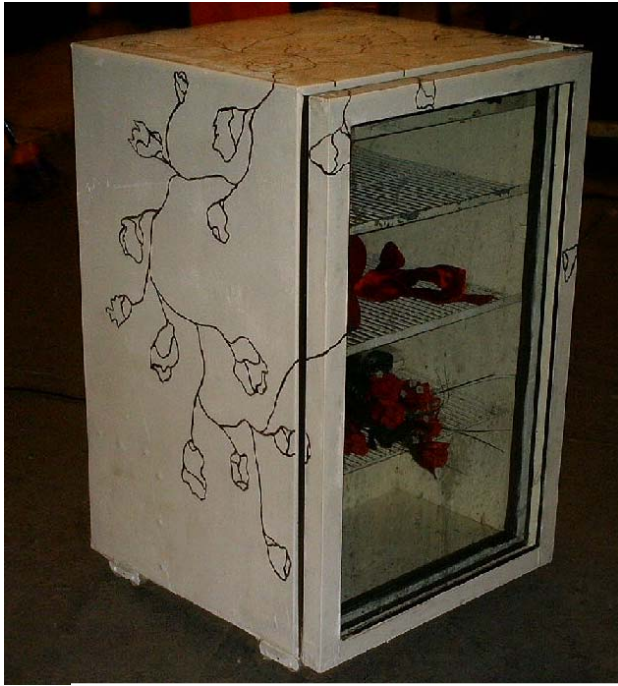


Figura 79 - Na página anterior, estudo do objeto cênico. Acima, a peça que foi para a cena.

Saturado neste único objeto em que está todo o universo do espetáculo que, no percurso criativo, derivou-se em elementos pelo espaço, o pensamento plástico sobre a cena se edifica neste experimento. É pictural, é cênico, é gráfico e, na encenação, é coadjuvante, é apenas uma geladeira sem função alguma perdida no espaço. Mas a imagem que suscita é signo que requer decifração e o elemento, assim, adquire valor fundamental quando situado nas relações tempo e espaço da cena, já que estará compondo o conjunto da obra.

Mas, se este elemento é apresentado aqui é somente para que se possa observar o restante do cenário como derivação daquele primeiro sumo criativo. As camisinhas com gelatina e as frutas deram lugar ao vazio: para que preservativos se as colunas fállicas dançavam pelo espaço (p. 61)? Ao compor espaços e imagens, a cenografia pluraliza a cena e interfere irremediavelmente no tempo e espaço em que opera.

A imagem formada pela cenografia (a imagem que é a cenografia), ao evocar sentimentos, atinge o que se encontra a seu redor, abrangendo tudo em um mesmo espaço. Redondo Jr. questiona qual deve ser o papel da cenografia e cita Raymond Cogniat para responder: 1) situar o lugar e o tempo nos quais se desenvolve a ação; 2) oferecer ao encenador e aos atores elementos para facilitar sua influência sobre o público; 3) colocar o público em estado de receptividade e nas melhores condições de compreensão. Assim, [...] a função da cenografia é criar uma atmosfera favorável, oferecer o máximo de sugestão e obter adesão coletiva. A cenografia é o mundo criado especificamente para uma encenação; ela é particular à montagem, é gerada pelo encontro do texto com o diretor e com os atores. Um mesmo texto pode ser montado de diversas maneiras, por diversas pessoas, e nunca terá a mesma cenografia. (CRITÓFARO, 2010, p.2 e 3)

Com recursos e procedimentos que só se cumprem no encontro com os demais elementos, este aqui isolado vem se desdobrando em pistas de sua operação e será definitivo na pluralização das possibilidades espaciais e na edificação da distância entre o tempo sensível e o tempo cronológico. Segundo o crítico Renato Mendonça a respeito da montagem, “o cenário de Zoé Degani ambienta um universo de imagens plásticas e conceituais. Transforma o espaço cênico de 250 metros quadrados em um labirinto negro de portas, transparências e praticáveis.” (Mendonça. Fragmentos de Medos e Fantasias. Jornal Vaia, 2006). Além de transparências e praticáveis, o que as breves palavras do crítico não notam são os túmulos e camas, macas e pontes, as fechaduras gigantes e rodopiantes, o cactus disposto atrás das portas, sempre visível, ou a UTI concebida como um aquário, único espaço branco e luminoso na imensidão cinza e preta. Ora, tudo isso: paredes que se revelam repletas de túmulos, túmulos que são janelas para os personagens, a geladeira hora exibindo luminosa seu interior vermelho, outra compondo a imagem com seu verso branco pintado de flores pretas, fazem é interferir no universo de signos, na irrupção do percepto. Aliando-se à cena, seu motivo de existência, a cenografia opera a irrupção do tempo, arrancando os perceptos e os afectos, suspendendo-os pela ação cênica, alheia a qualquer reconhecimento temporal compreensível, mas conservando-se pelos pilares sobre os quais se sustenta: tempo desdobrado e redescoberto; espaço inusitado, compartilhamento espacial conjunto e paralelo. Na denúncia do tempo decorrido (apresentado à página 102), estas peças cênicas compõem juntamente com o elenco, com a sonoplastia, com as imagens que armam este outro tempo, a notar, o tempo suspenso do acontecimento cênico. A geladeira, as fechaduras, as radiografias, as portas e camas, flores e lágrimas, enfim, o labirinto negro como espaço plástico do acontecimento dramático reúne-se com os demais elementos e erguem a obra sensível, desta vez no teatro.



Figura 80

O cadáver coberto com a lona deixava visível apenas a forma do corpo. Solução para resolver as pias da cozinha do espaço, os tubos se conectam agora à forma humana.

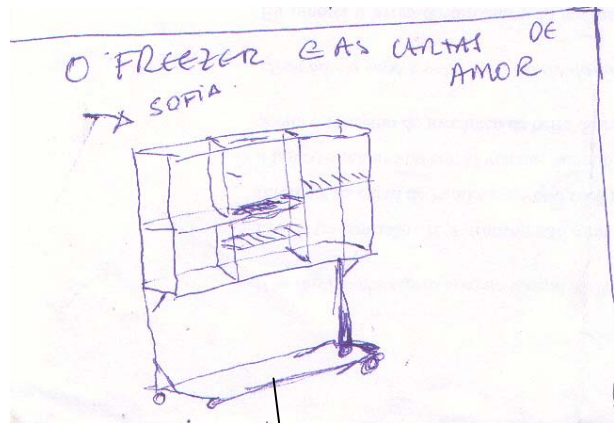


Figura 81



A geladeira, peça gráfica e pictórica, é coadjuvante na cena.

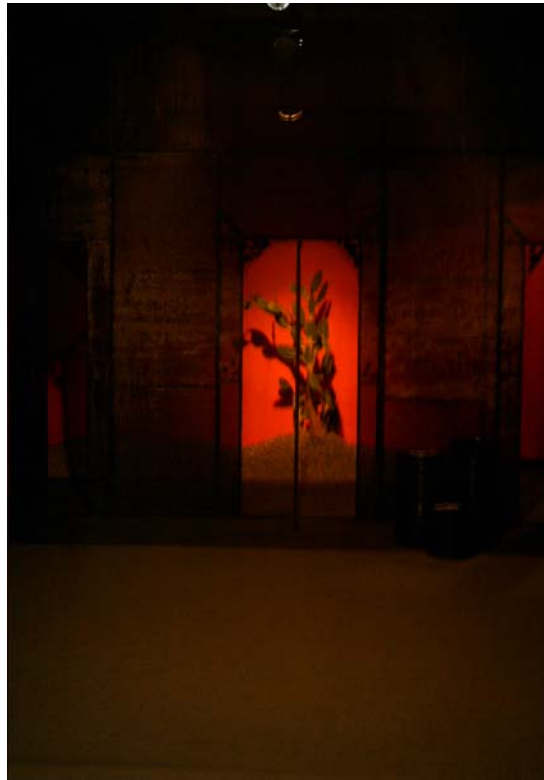


Figura 82

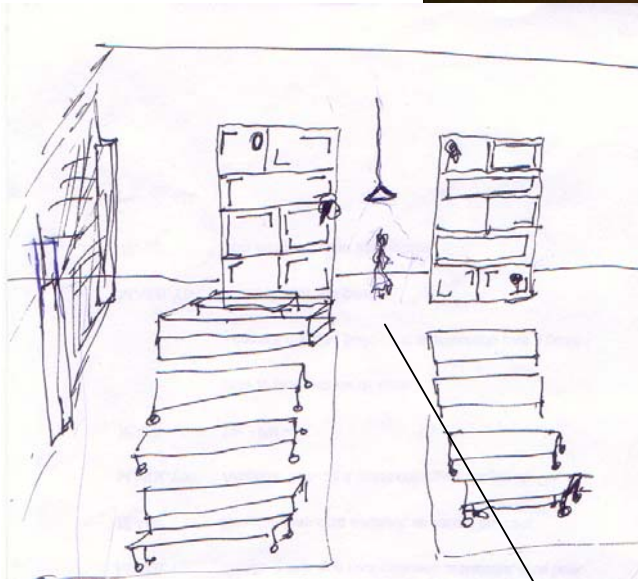


Figura 83



O protagonista sob a luz no fundo do espaço, situado entre as paredes de túmulos.

O público compartilhava o espaço cênico...

As flores que pendem lágrimas imóveis (de resina) cooperam para a suspensão do tempo na cena.



Figura 84

As imagens dispostas com a intenção de ilustrar os recursos cenográficos que contribuíam para a suspensão do tempo na cena não compreendem a cenografia amplamente, mas indicam algumas das estratégias operativas que faziam com que a encenação não compartilhasse do tempo mundano, justamente erguendo um tempo outro, próprio da obra de arte, neste caso, a arte da cena. Aliando dados realistas a uma concepção que subverte o óbvio, os túmulos preservam algo de sua natureza real, assim como a geladeira, mas na cena este realismo estará abandonado, servindo apenas à capacidade de reconhecimento, mas sendo já outra coisa: um túmulo janela, uma geladeira tela, flores que choram, mas cujas lágrimas não se precipitam ao chão, estão congeladas no ar pendurando o tempo, apesar da ampulheta que não deixa esquecer a sucessão infinita dos segundos. A cenografia presentifica, assim, o paradoxo constante do tempo que decorre e do tempo suspenso, ambos situados na encenação a partir da composição do espaço, pluralizado pelos demais elementos que o originaram sob determinado aspecto. Como se pode notar, o nome dos atores está nos croquis da cenografia, é para eles que se criam algumas peças e situações, atores que sobrepõem seu corpo real e seu personagem fictício, o duplo que está também no espaço, na sobreposição dos tempos, na imbricação de camadas poéticas.

O palco não mais operará como uma repetição do presente, não mais re-presentará um presente que poderia existir em qualquer lugar e precedente a ele... um presente cuja plenitude seria anterior a ele, ausente a ele... A não-representação é, assim, representação original se a representação significa também o desdobramento de um volume, um ambiente multidimensional, e a experiência que produz seu próprio espaço. A espacialização, quer dizer, a produção do espaço que nenhum discurso pode sintetizar ou compreender... desse modo recorre a um tempo e deixa de ser aquela, assim chamada, linearidade fônica. (DERRIDA in: ARONSON, 2005, p. 108)¹¹⁷

E se a cena é operação de tempo e espaço, à parte do seu caráter visível que apela ao sensível aqui investigado, nos bastidores ou na contrarregragem, o tempo cronológico será definitivo para a criação dos mundos e tempos suspensos semeados na encenação. A narração da artista sobre sua atuação em uma ópera popular exemplifica este universo invisível que será definitivo para a situação aparente das encenações: *Salve Nossa. Senhora dos Navegantes, e os fiéis: Saaaallveeeee!!!! Eu passei por isso, eu já muito passei por isso: aquela multidão imensa e tu ali, sendo atropelado pelos fiéis e aí tinha que passar assim* (ensaia um gesto de passar

117 The stage will no longer operate as the repetition of a present, will no longer re-present a present that would exist elsewhere and prior to it... a present whose plenitude would be older than it, absent than it. Nonrepresentation is, thus, original representation if representation signifies, also, the unfolding of a volume, a multidimensional milieu, and experience that produces its own space. Spacing, that is to say, the production of space that no speech could condense or comprehend... thereby appeals to a time is no longer that of so-called phonic linearity.

apertada entre uma multidão, se retorcendo com muita agilidade) *muito, muito, muito rápido para subir por uma escadinha que estava solta, ninguém podia entrar ali, era proibido, justamente porque a escadinha estava solta do concreto, era uma escada caracol de madeira completamente bamba. E aí tu passas correndo entre os fiéis, sobes a escadinha numa velocidade e precisão necessárias, chegas lá em cima, na lajezinha que ninguém podia ir, e tu encontras uma meia dúzia de cinegrafistas que sabe lá como chegaram ali, e aí vai pedindo licença, dizendo “pelo amor de Deus, eu preciso soltar esta cordinha aqui”... em trinta segundos eu tinha que fazer tudo isso e puxar a cordinha... (suspense) ...e aí caíam muitos metros de pano, e depois descia a corrente com a âncora. Isso era o manto da Nossa Senhora. Porque o menino Jesus que ela leva, desce da mão dele uma corrente com uma âncora... e eu quis fazer isso gigante, igual ao manto da Nossa Senhora, era lindo, ninguém nunca esperava aquilo. Os metros de pano azul e depois desciam as correntes galvanizadas pendendo a âncora de navio.*¹¹⁸

Nesta passagem está implícito novamente o apelo público de alguns dos trabalhos da artista como “Eternizando a Memória” (ver cap.1, item 1.5), rebatizada “Sala de Sal”, ou “A Gema”. Sua participação durante dois anos como cenógrafa da ópera de N.Sra. dos Navegantes, evento que reunia enorme número de fiéis da igreja católica em uma das maiores festas populares da cidade,¹¹⁹ levava a encenação para o seio popular.

to. Cenários e figurinos foram criados pela artista plástica Zoé Degani, que realizou um trabalho em cima de objetos, como um barco que acaba se transformando na própria igreja.

Figura 85- (Jornal do Comércio, Porto Alegre. 1º e 2 de fevereiro de 2002.)



118 Zoé Degani em conversa presencial com a autora em 02.02.2013.

119 A Procissão de N.Sra. dos Navegantes acontece na cidade de Porto Alegre desde 1871. O dia dedicado a ela, 02 de fevereiro, é feriado municipal, cerca de 600.000 pessoas participam da cerimônia.

E se este subcapítulo reúne a encenação precisa de “Teus Desejos em Fragmentos” e a ópera popular de Nossa Senhora dos Navegantes é porque, apesar da natureza distinta destas encenações, algo comum a ambas fornece os dados para a análise aqui empreendida. Quer dizer, se na primeira as peças cênicas possuíam o caráter plástico capaz de, ao aliar-se ao elenco, à luz, à sonoplastia, suspender o tempo; na segunda, o manto de aproximadamente vinte metros seguido das correntes que pendiam a âncora ganhavam a atenção da massa de fiéis e, de forma similar, aliavam-se aos motivos da festa, aos signos objetivistas da imagem ovacionada para, de forma plástica, promover a prece, aproximar a procissão da obra de arte. O azul do manto e a amplitude da síntese dos elementos atribuídos à imagem da santa, ao serem adotados como cenografia móvel da ópera, apelam à sensibilidade, a ópera popular aproveita a reunião de mais de seiscentos mil fiéis e os transforma em público. A passagem narrada pela artista resgata o esforço nos bastidores para que o manto pendesse no momento preciso planejado, naturalmente uma empreitada que está por trás de qualquer cena que tem sua maquinaria operada longe das vistas do público. Desta forma, o tempo e a operação que desenham a cena estão de um lado aparentes e subvertendo o tempo cronológico e, de outro lado, escondidos e atrelados a ele.

O potencial do espaço da Cia. Stravaganza que se tornou um labirinto negro para abrigar a encenação de “Teus Desejos em Fragmentos” calcou no vazio do espaço as peças que o habitariam, que desenhariam a cena pelo viés plástico. Na ópera popular, foi o potencial espectral das centenas de pessoas reunidas que justificava a montagem. Se na primeira a cena originava os objetos cênicos, o espaço inteiro que partiu de uma geladeira-experimento, na segunda o manto gigante assaltava os fiéis pelo ineditismo da ação. Em “Teus Desejos” o vazio suscitava as peças; na ópera, a aglomeração populacional fomentou a necessidade de respiro que o manto pendendo da torre proporcionava. Tanto em uma quanto em outra, a cenografia parte da necessidade de fôlego, constrói no espaço a respiração poética desdobrada por uma composição plástica que é humana, é cênica, é espacial e gráfica, pictórica e compartilhada.

E se, como afirma a pesquisadora e cenógrafa Lídia Kosovski, “o cenógrafo é um comprador de sonhos alheios”¹²⁰, seja criando o espaço labiríntico para o personagem que ruma para a morte (“Teus Desejos...”) ou pendendo o manto e a âncora que sintetizam a santa, Zoé Degani alia seu sonho espacial, poético, composicional aos anseios da direção, complementando a dramaturgia ou realizando artisticamente a profecia de fé da população devota. Um sonho

120 Contribuição em ocasião da banca de qualificação, 04 de setembro de 2012.

somado a outros sonhos que, a partir da peculiaridade com que se assenta sobre a cena, sobre as situações, pluraliza os encontros, ensaia novas perspectivas sobre os mesmos temas. A morte é só mais uma jornada diante de tantas passagens a que os atores foram submetidos pela composição do espaço. Cada porta que gira ou flor que chora na encenação, ou o manto que escorrega sobre a multidão, são entendidos aqui como fendas físicas do espaço que, na analogia com o texto de Lispector (p.146), operam como respiros espaciais, como rupturas plásticas que são tomadas de fôlego na composição visual do espetáculo ou na peregrinação cega da fé.

A cena, neste sentido, como operação de tempo e espaço, fornece os elementos à artista que esculpirá seu entendimento poético e filosófico para que o espaço torne-se vivo, um espaço em devir: devir-cemitério, devir-UTI ou um manto que devém santa. Nesta etapa, a grande descoberta alcançada está na frase da artista que revela ouvir o texto no silêncio e perceber o espaço no vazio (p.147), apesar do aparente paradoxo, este segredo confesso expõe uma coerência imprescindível para que não se sufoquem as potencialidades que somente as pausas, os respiros, revelam ao artista. Se as vírgulas eram a respiração de Clarice, a geladeira pode ser considerada a inspiração inicial da cenografia observada. Inspiração como entrada de ar nos pulmões, pois o sopro só se efetiva pela tomada de fôlego: o silêncio para o texto, a pausa para o movimento, o vazio para a cenografia. Se Clarice Lispector inicia uma narrativa com dois pontos, subvertendo a construção textual óbvia, pode-se entender que a cenografia não necessariamente parta do croqui, da maquete, mas possa partir mesmo de uma geladeira que estava abandonada no espaço, ou de um muro derrubado que, na ausência do que dividia, resultará no cenário que define a linguagem visual da encenação.

Assim, a cena como operação de tempo e espaço está desdobrada nas instâncias temporais subversoras que a edificam, mas também no tempo preciso das ações alheias à vista do público que serão fundamentais para que as composições conjuntas funcionem, seja um foco sobre o ator, um objeto cênico que “surge” ou uma troca de figurino necessária à composição coletiva. O cais do porto como cena exige o desdobramento de tempos e de espaços para que cada espectador conduza seu próprio navio, encontre seu próprio norte. Se, nos bastidores, o cronômetro e a bússola definem as operações, na cena, ambos perdem os ponteiros, estão à deriva de um tempo sensível, de um espaço em composição constante.

2.7 DESEMBARQUE

(A Dança dos Objetos e a Expressividade das Coisas)

A obra cênica de Zoé Degani, como se pode perceber nas seções anteriores, parece exibir a consolidação de uma linguagem que revela questões inerentes à cena, a qual a artista interage pela inserção de coisas na encenação e pela impressão no espaço que vão cumprir-se na composição maior. Ao atribuir relevo ao objeto, articula um teatro que insere um corpo de baile de coisas, como componentes de um elenco que, na precipitação com os corpos, relacionam-se como figuras, ganham vida pelo jogo cênico ao mesmo tempo em que o fazem por tratar da morte. Juntamente à relação das coisas sugeridas, do aspecto que formam, de com que velocidade ou como se realizam, estarão significando no pluricontexto semiótico da cena suas interações inteligíveis e, na decifração dos signos de uma obra em processo, desencadearão novas forças já que estas peças, em conjunto, transformam-se do discurso sobreposto dos autores no discurso sensível dos encontros que, a este ponto, não diz mais nada, afeta.

Ao aparecer com seu elenco de bacias ou de correntes em diversos trabalhos com distintos grupos, na dança e no teatro, é a encenação das coisas, desta vez, que ganha o foco: o objeto como protagonista da análise, mesmo que na cena ele ainda esteja em segundo ou terceiro planos. Então, ao dirigir seus objetos na encenação ou coreografá-los na dança, estas peças-máquinas enaltecem o homem, a condição humana, a vida, no redimensionamento das relações que se firmam. São as partituras de coisas, de formas e texturas que apresentam propriedades para compreendermos a cena pela perspectiva visual que, na particularidade com que é vivido, guiará a trajetória deste tópico. O rigor empreendido pela artista nesta esfera, apenas recentemente observada com o devido afinco, era já almejado por Antonin Artaud no início do século passado:

Tudo isso é incomunicável e deve ser demonstrado no espaço. A ideia do dispositivo cênico que poderei transmitir a você não terá valor a não ser pelo modo como ele for preenchido de deslocamentos, gestos, cochichos e gritos. Tenho ideia de toda uma técnica sonora e visual que não poderá emergir se tentarmos descrevê-la em volumes recheados de raciocínios verbais, girando todos em torno do mesmo ponto cem vezes retomado [...] materialmente, objetivamente, vejo a encenação restrita a alguns objetos e acessórios indispensáveis e significativos, sempre com um certo número de níveis e planos cujas dimensões e perspectiva interferem na arquitetura do cenário. [...] Tudo isso com movimentos, gestos, atitudes, regrados com o mesmo rigor que os movimentos de um balé. Para mim é este rigor, relacionado a todas as ordens de expressão possíveis sobre uma cena, que constitui o teatro, enquanto em nosso teatro europeu ainda nos ligamos apenas ao texto. (ARTAUD, 2004, p. 144)

Então, nesta “ordem de expressão” comprovadamente possível sobre a cena que se refere a este balé ensaiado de peças ordinárias, este segundo ou terceiro plano da encenação, a

cenografia, não está mais restrito ao papel secundário ou coadjuvante que originalmente possuía. Especialmente sob a perspectiva do “encenador da sala”, quando se tem este olhar aguçado sobre a plasticidade que define a imagem da cena, o relevo das coisas é destacado: “a cadeira não precisa ser um objeto, ela é um ator”, afirma o encenador Robert Wilson.¹²¹ Zoé Degani, assistindo à entrevista deste, responde para a própria televisão: *mas é claro, é o que eu digo. Como aquela garrafa térmica de Bagdá Café*¹²², *aquele objeto é um personagem, é uma mulher, uma mulher bem gorda e quente. Alguns dos meus objetos também são atores.*

Ao desembarcar nesta nova realidade sobre a cena, em que cadeiras, escadas, mesas, baldes, etc. são considerados atores, é esta atuação que interessa observar nos objetos dançantes e nas coisas expressivas. Wilson diz ainda que o seu teatro possui uma linguagem universal porque é visual. Zoé Degani, por sua vez, ao expressar sua paixão e afinidade pela dança utiliza o termo democrático, explicando que se trata de uma linguagem amplamente acessível. Então se o movimento e a visualidade tem em comum ultrapassar a fronteira da língua, notemos alguns objetos que são, na cena, catalisadores da linguagem cênica ao democratizar as situações traduzindo-as em imagens.

A DANÇA DOS OBJETOS

Na dança, a cenografia de Zoé Degani costuma destacar-se pelos corpos acoplados aos bailarinos, pelas novas condições de movimento que seu trabalho inaugura. Seja uma aranha que agregará pernas, outra forma ao corpo do bailarino (ver depoimento da diretora Carlota Albuquerque à página 111), ou uma onda literalmente tubular que será surfada, suspensa, etc. (exemplificada na seção 1.6), ou ainda um jardim de flores gigantes - construídas a partir de ventiladores antigos- que produzem vento e dançam sobre rodas, como compôs em “Alice Adulto” (2007). Estas peças, dentre tantas outras, não somente presentes na dança, mas também no teatro, lançam novas possibilidades sobre a definição de corpos coreográficos. Na dança, salientam o movimento, no teatro, podem ser objetos que coreografam o texto ou um cenário

121 Em entrevista ao programa Starte da emissora GloboNews, exibido em 18 de julho de 2012. Zoé Degani assistia, juntamente com a pesquisadora, à entrevista do encenador norte-americano quando formulou esses pensamentos.

122 Referência ao filme de 1987 dirigido por Percy Adlon. A garrafa térmica, no filme, marca a história da personagem, acompanhando toda a trama em situação coadjuvante, mas, pelo recurso cinematográfico de evidenciar o detalhe, adquire especial importância em passagens do filme.

dançante que exigirá a luz e a música para efetivação de uma partitura.¹²³ Às vezes sintetizam a coreografia a ponto de dispensá-la, uma parceria recorrente da artista é com o Grupo Gaia, esta aliança originou trabalhos como “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...”, de 2004, “Alice Adulto”, de 2007 e “Cinderela Fashion Week”, de 2011, o diretor das montagens, Diego Mac, comenta este caráter da cenografia:

D.M: “Me lembro de outra coisa que a Zoé trouxe no “Não se pode...” que era incrível, que eram as floreinhas... os cemiteriozinhos... as flores que morreram. Aquilo era incrível, gente. Porque, tá, elas se matam no final e daí é isso: aquele objeto que resume a coreografia, então ele é um objeto dançante. Ele é um objeto coreográfico. Ele é dança. Porque elas não faziam nada, né? Elas entravam e colocavam as floreas ali, então a coreografia está naquilo. A coreografia está no objeto, está no cenário... Isso é maravilhoso. E não é todo cenógrafo que trabalha com dança que percebe isso”.

O baile se dá então, desta vez, na mobilidade entre cenário e coreografia, suas cenografias definitivamente dançam com os bailarinos conforme já apontado nos itens 1.6 e 2.2. Mesmo quando compõe imagens com objetos fixos (desta vez não máquinas móveis), a variação é ainda denominador comum das operações da cena, a imagem compõe a dança mesmo que o objeto não esteja necessariamente implicado no movimento. Sobre isso, Carlota Albuquerque afirma: “ela (Zoé Degani) sempre me trouxe um objeto que dava essa possibilidade, que tinha esse potencial de movimento, ou, se não tivesse, a gente trabalhava com esse... com o que poderia ser de rígido deste objeto.” Voltando à aliança criativa com o Grupo Gaia, sobre “Cinderela Fashion Week” o crítico Antônio Hohlfeldt publica:

A ideia da provisoriedade parece ser o que anima a criação de Diego Mac e de Alessandra Chemello. Digo isso partindo não apenas do texto que o programa do espetáculo nos apresenta, quando o próprio espetáculo evidencia tal perspectiva. Numa espécie de carrossel, que se desdobra, sempre a mostrar novas imagens e movimentos novos, *Cinderela Fashion Week* cumpre à risca aquilo que seu título evoca: é um sonho multicolorido - espécie de baile como aquele a que Cinderela ansiava ir - extremamente bonito e bem produzido (fashion) e que, de certo modo, tem a duração de uma semana, pois que os espetáculos são apresentados apenas aos finais de semana - e vi muita gente que estava voltando à Sala Cecy Franck, da Casa de Cultura Mario Quintana, que já

123 Em “Valsa Nº6” a artista dispôs placas de radiografia como as oitavas de um piano. A iluminação e a sonoplastia eram definitivas para a efetivação da proposta cenográfica. O movimento das oitavas luminosas em consonância com o som das teclas dançava a cenografia.

vira o espetáculo antes, mas que fazia questão de ali retornar para reencontrar-se com o trabalho que, diga-se de passagem, por suas próprias características, por mais roteirizado que se encontre, certamente terá muito de improviso e de variação. (HOHLFELDT, 2011) ¹²⁴

Responsável por compor a passarela deste desfile coreográfico, tendo resolvido as limitações da sala (já que a sala Cecy Frank é um espaço para ensaios – com barras e espelhos - e não apresentações, sendo necessário arranjar a acomodação do público e da cena na pequena sala, para só então se pensar a criação visual), o forte apelo pela cultura popular e pelo mundo *fashion*, marcas do grupo, dialogam com a plasticidade empreendida pela artista. Ao forrar os anjos com plástico transparente (que, por ter recebido calor, adere-se à forma do anjo, revestindo-o), e suspendê-los com ganchos de açougue pelas asas, o objeto infiltra-se no texto cênico e violenta a perspectiva corriqueira sobre o desfile proposto. Na união destes universos, a moda e a dança, soma-se o universo plástico de Degani que compõe um cenário sucinto, apelando a poucos elementos e uma divisão precisa de cores (apesar das duas esculturas, suspensas uma em cada ponta da passarela, erguido com um orçamento modesto). O anjo não precisa dançar, seu movimento estará operando primeiramente sobre o cognoscível desta combustão de mundos e, em seguida, violentando o olhar ordinário sobre um fato recorrente na sociedade atual: os desfiles de moda. E, porque alia o conto de Cinderela à passarela *blasé* do maior evento de moda do mundo, os anjos abandonam a auréola para ganhar cílios de pregos em apenas um olho, a única parte aberta no plástico translúcido.

Pode-se pensar que essa imagem dança mais no pensamento do que propriamente na ação, ele (o anjo) redignifica o movimento dos bailarinos, o baile de máscaras das passarelas. Se a passarela ganha status de mundo, o anjo suspenso num misto de condenação e salvação passa a ser a denúncia do fato, o catalisador da situação. O anjo como signo-força, além do que denota, dança pelo estatismo agressivo que paira sobre os corpos atléticos e bem trajados que se arrastam nas partituras coreográficas ao som da trilha populista. A presença constante do anjo marca sua força no espetáculo. Os cabides suspensos com smokings completos traziam o mesmo anjo numa versão miniatura em lugar da flor de lapela. Atrás dos assentos brancos dedicados ao público, faltava ao smoking os corpos que se moviam na cena. Esta disposição ao mesmo tempo em que integra o público na ambientação da sala, lhe delega a autonomia de criação sobre a composição

124 Jornal do Comércio, Porto Alegre, publicado em 05 de agosto de 2011. Diego Mac, à página 109, confirma a provisoriade como característica do grupo e a participação da artista como atravessador desta condição variante. Disponível em: <http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=69505>. Acessado em: 12/01/2013.

destes elementos. O diretor do trabalho destaca ainda as passagens que a artista agregou à sala como inserções coreográficas: “Este cenário tem uma aparência imóvel, mas ele é móvel, ele traz a mobilidade. Ele contém, em sua estrutura, a mobilidade. Ele é imóvel num sentido objetivo da coisa, mas ele contém a sua dimensão da mobilidade. Ele propicia a passagem: tem uma configuração cênica que dava a ver a passagem. O que é mais movimento, o que é mais mobilidade do que a passagem?”

Conforme citado pela crítica, a variação intrínseca ao caráter da obra reconduzia os espectadores às apresentações, em que cada observação sobre o espetáculo era capaz de notar novas configurações e possibilidades das cenas. A dança dos objetos, assim, pode ser a falta de movimento do objeto na dança, pois a coreografia é a combinação alternada entre movimentos e pausas, variações de velocidade; e a cenografia, por sua vez, uma composição plástico-espacial destinada a ser dançante, mesmo que em repouso, ou abrindo a sala para que os corpos sumam e ressurgam, através das passagens mencionadas pelo diretor, quando a configuração da sala redesenha a coreografia.

Figura 86



E se, na dança, a artista dispõe o repouso sublime do anjo, no teatro, é o movimento ágil das peças que ingressará na ação dos atores, solicitando-lhes o impulso para que se componha a coreografia dos objetos, desta vez. Em “Toda Nudez Será Castigada” uma escada espiral que não leva a parte alguma é recurso de várias cenas. A estrutura da escada dá corpo à casa e, de outro lado, ao bar, altera-se pela ação dos atores, assim como as mesas-giletes que rasgavam as cenas. A velocidade empreendida pelas rodas contrastava com o texto denso rodrigueano, a coreografia estava então no cenário. Assim, na expressividade dançante das formas concretas colaborava para a construção da cena teatral redirecionada à sua “destinação primitiva” como queria Artaud: “Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc. é devolvê-lo à sua destinação primitiva...” (ARTAUD, 1999).

E, observando a análise Deleuzeana sobre os recursos protéticos do pintor Francis Bacon que promovem a queda, o escoamento dos corpos, nota-se na proposta da cenógrafa em 2001, o que Kantor já experimentava em seu teatro numa coincidência operativa que em tudo impele ao presente: “... a escada não leva a parte alguma... é uma forma de subida e de queda, mas antes de tudo é presente” (KANTOR, 2008, p. 9).



Figura 87 – à esquerda, a escada como precipitação ao solo, suporte para as ações que ocorriam na casa de Herculano (Nelson Diniz) e das tias (Lisa Becker e Vanise Carneiro), à direita, a escada como bar é subida para Geni (Liane Venturella). O movimento alternado da escada era constante na encenação, o que reforçava sua dança e escancarava sua presença.



Figura 88

Ainda no campo das estruturas dançantes (mesmo que estáticas, uma vez que o contraste é já um movimento de perspectiva), uma cama elástica (cujo esboço se apresenta à página 88 e que integrava anteriormente “A Família do Bebê”) compunha o cenário de “E La Nave No Vá”, releitura do filme de Federico Fellini (“E La Nave Va”) coreografada por Carlota Albuquerque. Com ferros, borrachas, elásticos, o artefato era protagonista do espetáculo e a coreografia fora desenvolvida a partir da experimentação dos corpos ao esqueleto do objeto. Se antes servia à cama gigante do bebê, agora se prestava ao navio inerte da cena, desta vez uma “nave que no va”. O não- movimento está no próprio título, já que a dança propunha-se a desdobrá-lo.

E o que dizer da “Árvore de Natal da Usina do Gasômetro” (2003 - apenas uma desculpa para fazer sua pirâmide giratória, segundo a artista)? A obra girava por exatos cinco minutos reorganizando os tubos de alumínio da estrutura de 22 metros de altura e sobre a qual, entre as frestas da própria armação, os bailarinos da Companhia Ânima, orientados pela coreógrafa Eva Schul¹²⁵, dançavam sem pressa em movimentos estendidos, numa simbiose entre os corpos e o esqueleto metálico. As dimensões desta obra faziam os corpos parecerem peças de jogos, o movimento rigoroso da peça formava um baile lúdico, muito próximo de uma imagem de sonho, a pirâmide gigante parecera um imenso pião de cabeça para baixo em câmera lenta. E, na base, os bailarinos enredavam-se na forma, ao “substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento”. (ARTAUD, 1999, p.129)



Figura 89 – Cena de “E La Nave No Vá”, Cia Terpsí.

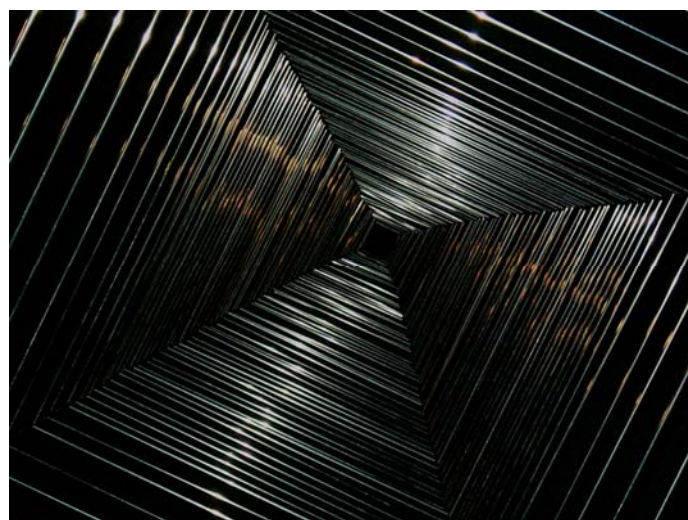


Figura 90 – “A Árvore de Natal”, ângulo interno da estrutura.

125 Eva Schul é um dos principais nomes da dança moderna no Brasil e diretora da Ânima Companhia de Dança
Fonte: wikidanca.net Acessado em: 05.04.2013

A dança dos objetos parece desenvolver-se pelo reordenamento constante, ou melhor, o desordenamento do lugar das coisas, que promove, no confronto com os corpos, o desencadeamento de fluxos, “a resignificação dos outros mundos de signos”, através dos signos da arte (DELEUZE, 2003), neste caso, a arte da cena, especialmente propícia ao presente. O cuidado plástico da imagem que se cria na dança e no teatro, seja com anjos suspensos em ganchos de açougue e correntes, em escadas móveis que não levam a lugar nenhum, ou com o navio imóvel que é palco das situações, ou mesmo com uma forma geométrica que suspende o tempo enquanto gira, é promotor de forças, de signos eleitos para coabitação, e, ao aliarem-se à atuação, ao texto ou ao movimento, ganham vida pela cena, pelo instante de interação com o gesto ou pela imagem breve que suscitam num espaço muito restrito.

Apesar das semelhanças descritas nestes exemplos quanto ao papel do objeto, da estrutura ou da forma, observando o ângulo cenográfico das interações, não se pode negligenciar o fato de que cada obra distingue-se pelo universo de origem, pelo campo a que pertence. “Cinderela Fashion Week”, “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...” ou “E La Nave No Vá”, apesar de dança contemporânea, distinguem-se pela prática dos grupos e das naturezas dos trabalhos: o navio imóvel-suporte, o anjo imóvel-estandarte; em “Toda Nudez...” a escada é teatro, mesmo que dance, está atrelada inequivocamente ao texto de Nelson Rodrigues e ao desencadeamento das ações no espetáculo; já “A Árvore” era uma instalação que recebe a dança, obra do acaso e da sensibilidade, como conta a artista: *Foi um acaso, um acaso lindo. As coisas são muito inusitadas e isso é o melhor, é o mais interessante, é quando eu consigo... [...] eu não sabia que era o grupo da Eva, que eram eles que iam dançar lá e, quando chegaram, foi maravilhoso. Porque a gente sempre quis, mas nunca conseguiu trabalhar junto, e o acaso nos permitiu este encontro, os bailarinos dela dançando enquanto a árvore girava foi uma das coisas mais lindas que eu já vi. Que nem “nas maçãs...”: não estava combinado que a Daggi (Daggi Dornelles é bailarina e coreógrafa, ilustração à página 85) ia dançar lá, ela simplesmente viu a instalação e perguntou se podia fazer uma coisa ali e eu disse: “é claro”. Que é essa coisa da obra entregue, como a “sala de sal”, isso que sempre acontece no meu trabalho e eu acho a melhor parte: é as pessoas se apropriarem e fazerem o que quiserem com a obra. Eu nunca proibi ninguém de pichar ou pegar um trabalho meu. Tanto que todas as minhas obras sempre*

*foram roubadas, todinhas. Levavam o sal, as sementes, um pedacinho do cenário, sempre aconteceu isso...*¹²⁶

Neste sentido, se poderia inclusive pensar uma ampliação das possibilidades desta dança dos objetos: quanto mais se investiga, mais arraigado está o caráter migratório da natureza desta obra. Mesmo que preserve as qualidades do seu campo de origem, ou melhor, de destinação, sendo cenário-dança, cenário-teatro, escultura-instalação, e, a partir daí, reordenando o lugar das coisas, as peças protagonistas, quando observadas deste lugar, são só catalisadoras de situações, de quedas, de impulsos, de forças deslocadoras, sendo objeto dançante mais no que promove do que necessariamente no que se move.

A EXPRESSIVIDADE DAS COISAS

A qualidade coreográfica das peças que compõem os cenários ou a capacidade de estimulação do movimento através da configuração das salas desmembra-se num outro viés: a expressividade das coisas. Seja pela inerência do material ou das formas, os objetos cênicos observados na análise são expressivos na medida em que foram criados para correlacionar-se com os corpos, o texto, etc., mas também porque são fruto de uma saturação de afetos, de situações sociais e, desta forma, carregam uma expressão herdada dos motivos que o originaram.

As mesas-giletes, reveladas a partir da pergunta da designer gráfica Kátia Ozório (colega do espetáculo “Teus Desejos em Fragmentos...”), aparecem como exemplo desta precisão cirúrgica na escolha e confecção das peças cênicas. Em visita ao ateliê da artista, Kátia pergunta a Zoé Degani: “Da onde tiraste aqueles ferros curvados das mesas? (aponta para as mesas de “Toda Nudez”) Tu mandaste fazer?”

Ninguém conseguia retorcer os ferros como eu queria, ninguém conseguia fazer aqueles “S”. Então eu comprei várias mesinhas de televisão da década de 70, porque eu precisava do S, deste formato do ferro, para mim o S era muito importante, o S como curva, enquanto escultura. Tenho ainda várias gradinhas das mesas, usei algumas em vários cenários, mas eu comprei as mesas só por causa dos “S”, porque eu precisava do S de Sexo. Estas mesas eram do cenário de “Toda nudez será castigada”, do Nelson Rodrigues, as mesinhas de televisão da década de 70 não só me traziam o S como todo o universo do Nelson, a década, a televisão e o S que eu

126 Conversa presencial em 17 de fevereiro de 2013.

precisava tanto, de sexo e de sangue. Tive que comprá-las. E em cima do S pus as giletes. Este espetáculo estreou no teatro studio, onde o público assistia à cena de cima, quando estas mesas entravam em cena, com a velocidade promovida pelas rodas, eram giletes que entravam na cena rasgando o espaço, o público as via de cima e, abaixo das giletes, eu tinha o S de Sexo dos dois lados, sustentando as giletes, explica a artista.



Detalhes dos ferros retorcidos que traziam o “S” buscado pela artista para a sustentação das giletes.

Figura 91



Figura 92

Esta qualidade que transmuta as formas preservando algo de seu caráter anterior, de sua característica que situa uma época ou um evento (como apresentado na explicação da artista: década de 70 - televisão), relaciona-se com uma influência construtivista investigada por Wagner Cintra na obra do encenador Tadeusz Kantor:

...o Construtivismo em Kantor se direciona não no sentido da concepção ou da fabricação de coisas socialmente úteis, mas na objetividade do processo que transforma a matéria e a reinterpreta em novas formas e novos significados sem se desvencilhar da forma anterior. Nesse sentido, podemos até perceber, em função da multiplicação dos significados, principalmente através da constante incidência do humor e da ironia nas imagens que se formam na cena, questionamentos ideológicos, sociais ou políticos. Esses elementos, caso existam, tratam-se unicamente de leituras posteriores, não do objetivo de Kantor. Uma das principais preocupações de Tadeusz Kantor, se não for a principal, reside na sua preocupação, no seu desejo de valorização do artista em sua individualidade de criador. (CINTRA, 2008, p. 43)

Ora, a valorização da individualidade do criador é um dos pilares que sustenta esta pesquisa, a devida inclusão da cenografia não meramente como área técnica, mas como zona criativa, autoral e decisiva na linguagem visual da encenação. Outro exemplo agregador à investigação sobre a expressividade das coisas, retomando a força da “cadeira-ator” de Robert Wilson ou da “garrafa-térmica personagem” que Degani identifica em Bagdá-Café (p.159), está nas cortinas e telas de “Nossa Vida Não Vale um Chevrolet”, em que a artista utiliza borrachas de câmara de pneus - permanecendo no ambiente da borracharia-, subvertendo a condição do material para ressignificar na cena, prendendo os personagens às suas vidas medíocres pela incidência da sombra na trama (figura 93). Mesmo que, depois, o espaço feito para o teatro seja invadido por profissionais da moda que notaram na expressividade do cenário o ambiente para dispor suas criações estilísticas (figura 94), a origem das peças está na dramaturgia, ou melhor, na encenação:



Figura 93



Figura 94

O cenário nos remete ao interior de uma oficina mecânica constituindo um espaço único de encenação com diversos focos de atuação, pequenos universos que em determinados momentos dialogam. Os elementos espalhados pelo espaço são uma reinvenção de artefatos metálicos, que se transformam em objetos de cena. Esses elementos juntamente com os figurinos formam uma estilização urbana de um ambiente soturno, que esconde as aspirações secretas de cada personagem.¹²⁷

Neste sentido, a expressividade estaria arraigada às qualidades inatas do material, mas, além disso, à capacidade de desdobramento da peça agora cênica, relida, metamorfoseada, ofertada à encenação. As antigas câmaras abandonadas nas borracharias preservam seu cheiro, sua cor e textura, mas são, na cena, cortinas, grades. Apesar de não abandonar sua origem, adquire um novo caráter, não necessariamente recognoscível pelo espectador, mas irremediavelmente presente na composição cenográfica.

A força da matéria-prima empregada justifica, talvez, o apreço da artista pela criação com material reciclável. Mesmo que a aquisição de peças, engrenagens, parafusos, tintas, seja inevitável e revitalize o material, algo dele permanece. Assim é o caso da cadeira de “A Lição” (p. 96) feita sobre uma cadeira retirada de sala de aula, ou a mesa de “Nossa Vida não Vale um Chevrolet”, cuja surdina antiga serve-lhe de sustentáculo, ou ainda as ataduras e radiografias recorrentemente utilizadas pela artista em diversos cenários, servindo a outras peças, mas preservando a fragilidade do esqueleto, a transparência da carne.



De certa forma, a expressividade das coisas vem sendo tratada ao longo de todo texto, mas neste tópico a análise empreendida sobre este dado é amplificada e reforçada. Algo da subversão do clichê está impregnado neste caráter expressivo, necessariamente atrelado a uma semiologia das peças que são signos tanto em si próprios como na relação que estabelecem na cena. Ademais, o signo-força novamente está impregnado remetendo os objetos cênicos tanto ao seu passado-material como ao seu presente-significante e à relação-variante. Esta expressão, portanto, é marca sobre a coisa e sobre a cena, como o “S” que sustenta as mesas-giletes, mesmo

127 CABRAL, Jeferson. Disponível em: poemcena.blogspot.com.br. Acessado em 05 de abril de 2013.

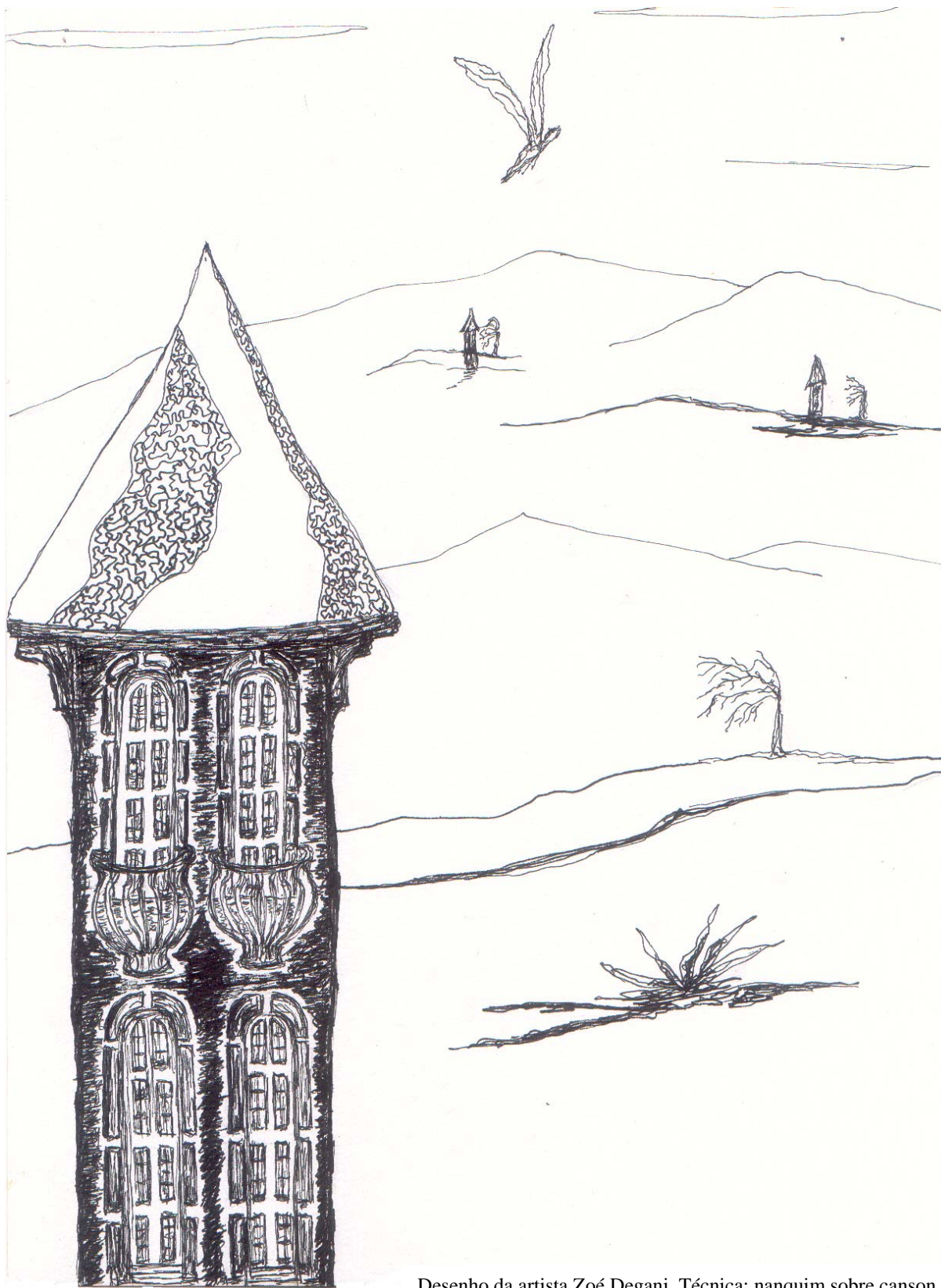
que não seja notado como tal, distingue o suporte, define as mesas da época do autor do texto, mesmo que ignorado, está ali. O objeto, assim, marca sua presença como almejou Kantor, desembarca nas relações entre as conexões criativas, entre as possibilidades dramáticas e de movimento. A força dos objetos na sua expressividade é o que faz com que instalações sejam palco da dança ou cenários teatrais ambiente para a moda, afinal a expressão é, antes, sensível.

Por fim, para arrematar este capítulo que se iniciou guiado pelo comandante e que finda com o desembarque no cais do porto, é preciso dizer que a bússola desta investida aponta para a cena: cena contemporânea, espaço cênico, prática singular que se desdobra nesta cenografia plural observada. As entrevistas que se preferiu chamar depoimentos pelo caráter mais íntimo da palavra, apontam os olhares, as experiências compartilhadas, as sensações da obra. Uma tripulação migratória: ora co-criadores, ora público. A cabine, pretendendo verificar a criação conjunta que é solitária, mas também coletiva, define um dos paradoxos que marcam este campo de estudos.

A proa, cenografia que se instala, e o convés que nomeia o espaço cênico como templo da cenografia dão corpo às análises mais específicas sobre o objeto destacado. Mas, é importante lembrar, que este navio, mesmo desmembrado como se apresenta neste capítulo, é um corpo único que reúne estas instâncias dissecadas numa navegação sensível: concreta pela matéria-prima de que se apropria a artista, mas pluralizada de forma abstrata pelas qualidades cênicas relacionais que provoca e pelas reverberações minimamente apresentadas com o fito de apontar a amplitude multiplicadora que se tem descoberto nesta prática.

Quando o navio some no horizonte do oceano cênico, o olhar se volta novamente para a praia, mas a este ponto, a areia não é mais levada pelo vento, está compactada pelo barro esculpido em castelos, encaminhando-se para o fim conclusivo da pesquisa, mesmo que a prática notada não conclua ou responda coisa alguma, mas prolifere as perguntas, as questões, os espaços... Tendo desembarcado, portanto, nos objetos dançantes e nas coisas expressivas, é possível rumar para os pontos (in)conclusos que retomam a efemeridade, a cena, e os objetos: notadamente a matéria essencial do trabalho observado que esta pesquisa permitiu descobrir.

3. CASTELOS DE AREIA



Desenho da artista Zoé Degani. Técnica: nanquim sobre canson, 2009.

3.1 A ONDA APAGA E O VENTO COBRE

(Efemeridade: Condição para Deparar o Inevitável)

*“A repetição do lugar-comum: Se você soubesse como comprimir a maior parte do tempo do calendário, você já não seria capaz de evitar o encontro com a eternidade e a morte.”*¹²⁸

“Quanto tempo dura a eternidade?” pergunta Alice na história de Lewis Carrol, ao que o coelho responde: “às vezes um segundo”.¹²⁹ Esta é a medida da duração do tempo de acordo com a perspectiva da presente pesquisa, o que Deleuze vai chamar de monumento de sensações. Federico Fellini diz que “um escritor, um pintor, que conseguiram fixar numa página ou num quadro um sentimento das coisas do mundo, uma visão que durará para sempre, comunicam-lhe uma emoção profunda” (KEEL e STRICH, 1976, p.98).

Todo acontecimento cênico é uma operação no tempo, uma ruptura na percepção do tempo decorrido (arrancando-lhe o percepto, além do perceptível). O ato performático está necessariamente implicado da violação do *chronos* em termos de propor não uma nova realidade, mas uma realidade paralela que transcorre à margem do tempo mundano, desenvolve-se no tempo suspenso da prática cênica (“um mundo efêmero, mas verdadeiro, tangente ao real”, segundo Artaud, ver seção 2.4, p.131). Pode-se facilmente pensar nos deuses da mitologia grega Chronos e Kairo, o primeiro a personificação do tempo seqüencial, cronológico, enquanto o segundo refere-se a um momento indeterminado no tempo, em que algo especial acontece.

O tempo da arte, por sua vez, transcorre em distintas dimensões, primeiramente o tempo da criação, imensurável. Em seguida o tempo da realização artística, aquele em que a dança dos pincéis sobre a tela, ou os corpos dos atores sobre o palco, ou um instrumento que emite seus acordes, reage à ação humana que lhe dá forma. Por fim, o tempo da agregação, da entrega que não será recebida¹³⁰, mas apropriada, adotada, integrada além da ressignificação, no realizar-se atravessando forças. No fechamento de um elo, ao encontrar o espectador, dá-se a operação no Kairo que é determinante para a efetivação do próprio sentido da arte. Todavia a indiscernibilidade entre criação, obra e recepção deve ser considerada como premissa para

128 KANTOR, 1990b, p. 55: Cena 3 de *Wielpole/ Wielpole*

129 CARROLL, 2009.

130 A pesquisa contemporânea em artes cênicas entende o espectador não mais como receptor da obra, mas participante, apesar de haver ainda problemas quanto à nomenclatura que define este público. A este respeito ver: MASSA, Clóvis. *Redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral*. In: Revista Sala Preta, nº8. São Paulo: ECA/USP, 2008.

compreender este universo tangente à realidade, onde as instâncias se retroalimentam. Tudo é processo variante, não existe o resultado, mas uma operação eternamente mutante.

Assim, debruçados sobre este tempo artístico que podemos minimamente apreender para análise em três distintas operações (o criar, o realizar e o encontrar), deflagraremos algumas questões de sua teorização e prática, tendo como base para tal o conceito de força, fundamental para o objeto artístico, indispensável ao encontro profícuo com a obra de arte. Assim, se “em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (DELEUZE, 2007, p.62), no teatro como na dança, as práticas contemporâneas exercitam o deslocamento da representação dando lugar à apresentação, em que as forças se instalam, a presença é praticada e requerida, como asseguram as pesquisas acerca do pós-modernismo e do teatro pós-dramático.¹³¹ Assim, se a pintura é a captura de forças, podemos pensar o teatro e a dança como o lugar onde as forças se declaram.

Segundo o filósofo Gilles Deleuze, a força é condição da sensação. Temos observado justamente de que maneira a plasticidade da cena dramática se compõe de forças visíveis que interagem com os demais elementos da cena – sonoridade, movimento e imobilidade dos corpos, imersão no espaço (já que a luz, os corpos e o próprio espaço estão diretamente ligados à sua visualidade), fazendo emergir forças invisíveis que são relações de tempo e intensidade.

É assim que a música deve tornar sonoras forças insonoras, e a pintura, visíveis forças invisíveis. Às vezes essas forças são as mesmas: como pintar ou fazer ouvir o Tempo, que é insonoro e invisível? E forças elementares como pressão, inércia, peso, atração, gravidade, germinação? Às vezes, ao contrário, a força insensível de uma arte parece antes fazer parte dos “dados” de uma outra arte: por exemplo, como pintar o som e até mesmo o grito (e, inversamente, fazer ouvir as cores?) (DELEUZE, 2007, p.62)

Apresenta-se que a operação cenográfica de um espetáculo contém um subtempo da cena, aquele que a antecede, que concebe os objetos para a habitarem, mas ainda um subtempo coadjuvante dela, aquele que se desenrola à parte da ação dos atores, mas ainda assim dialogando com eles, conforme apresentado no item 2.6. Há, portanto, o tempo do texto dramático, o ritmo da encenação, o desenvolvimento rítmico dos corpos e vozes, o tempo do encontro com o público e, à margem deles, o tempo da visualidade cênica que opera inserida numa linguagem própria, naturalmente acoplada a um tempo expressivo que lhe é inerente. De fato, estas instâncias dissecadas do teatro estão continuamente alterando-se entre si, pois é deles que as artes cênicas se

131 LEHMANN, 2007; DERRIDA, 1973; LYOTARD, 1981; entre outros.

alimentam; entre tempos distintos, da criação à próxima criação reverberante, ao presente indiscutível que é destinação. O filósofo Gilles Deleuze comenta esta cisão do tempo com a imagem de círculos convergentes e divergentes (real e virtual) que remetem de um a outro infinitamente:

Contudo, em todos os casos, a distinção do virtual e do real corresponde à cisão mais fundamental do Tempo, quando este avança diferenciando-se segundo duas grandes vias: fazer passar o presente e conservar o passado. O presente é um dado variável medido por um tempo contínuo, isto é, por um movimento que segue supostamente numa única direção: o presente que passa que define o real. Mas o virtual aparece por sua vez num tempo mais pequeno do que aquele que mede o mínimo de movimento numa única direção. É por isso que o virtual é efêmero. Mas é também no virtual que o passado se conserva, uma vez que esse efêmero não cessa de continuar no mais pequeno seguinte, que reenvia para uma mudança de direção. O tempo mais pequeno que o mínimo de tempo contínuo pensável numa direção é também o mais longo tempo, mais longo que o máximo de tempo contínuo pensável em todas as direções. O presente passa (à sua escala), enquanto o efêmero conserva e se conserva (na sua). (DELEUZE, PARNET, 2004, p.184-185)

A indicação do encenador italiano Carmelo Bene introduz uma noção importante: “Os verdadeiros grandes autores são os menores, os intempestivos. É o autor menor que dá as verdadeiras obras-primas, o autor menor não interpreta seu tempo, o homem não tem um tempo determinado, o tempo depende do homem” (DELEUZE, 2010, p.35). A implicação deste tempo que é atravessamento, potência, quando se materializa no ambiente cênico, percorre vetores não lineares, é um tempo que opera em distintos níveis e é proporcionado por encontros que somente se materializarão uma única vez, já que a cena é seu instante – encontros de tempo operando no macrocosmo da cena e no microcosmo de cada corpo.

Para tal, pensamos o signo da cena além de seu caráter semiótico. Não se trata mais de códigos, visto que o tempo não responde mais ao sistema *chronos*, mas de um tempo vivido, retomado e desdobrado, próprio do plano a que diz respeito, um tempo intenso da obra de arte. Tempo aprendizagem como o do narrador de “Em Busca do Tempo Perdido”¹³², um tempo que é saturação de um átomo, retomando Virginia Wolf: “incluir no momento o absurdo, os fatos, o sórdido, mas *tratados* em transparência” (ver referência à p.53).

Quando o terreno não é mais a literatura, a pintura ou a música, mas o teatro, a complexidade das forças que arrancam os *perceptos* das percepções e os *afectos* das afecções¹³³ (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.223) ganha vigor. Afinal, este solo é também o literário, o plástico, o sonoro, acrescido de todos os demais elementos que lhe constituem. No que se refere à

132 Obra-prima de Marcel Proust publicada entre 1923 e 1927 que inspirou Deleuze a desenvolver a noção de tempo aprendizagem no livro “Proust e os Signos” (2003). Título original: *À la Recherche du Temps Perdu*.

133 “A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos.” (DELEUZE, 1992, p.88)

criação para o teatro e a dança, a reunião de artistas operando em distintos aspectos da encenação promove um embate de forças e linguagens direcionadas a realizar o feito cênico que multiplica os signos sensíveis¹³⁴, catalisa a comunicação: não se trata mais de dialogar, mas de um acontecimento, e se efetivará no que é devir tanto da cena – pelo encontro entre seus elementos, quanto do público – pelo encontro com a cena. Esses artistas, por sua vez, são autores de sua obra. E o que é um autor? Michel Foucault responde: uma assinatura. Assim, a sensação que se conserva de uma obra, de um espetáculo, de um acontecimento cênico, é a que o criador, enquanto assinatura, faz perdurar. De fato só podemos nos deter de forma aproximada, já que a efemeridade garante o inapreensível que é próprio da natureza desta arte, mas autorizados porque não é à unidade que estamos ameaçando tendo em vista que a encenação é um composto de níveis, de camadas e planos, sendo, inevitavelmente, reunião de fragmentos. Os agenciamentos cênicos são eles mesmos frutos de assinaturas sobrepostas, choque entre mundos e expressões, entre visões de mundo e linguagens: micropoéticas sob uma combustão aparente. Do microscópico universo onde reside a criação de cada artista para o telescópico evento teatral.

Segundo Nietzsche, os senhores são os *Intempestivos*, aqueles que criam, e que destroem para criar, não para conservar. Nietzsche diz que sob os grandes acontecimentos ruidosos, há pequenos acontecimentos silenciosos, que são como a formação de novos mundos: também aí é a presença do poético sob o histórico. (DELEUZE, 2006, p.169)

Se a encenação for considerada como um grande acontecimento ruidoso, a cenografia, por sua vez, pode ser tomada como pequeno acontecimento silencioso, formação de mundo, que está sob este acontecimento maior. Do croqui-embrião à cenografia viva que habita o espaço da cena. Objetos e estruturas se relacionam com os corpos, tratam do texto extraindo-lhe sua plasticidade, dançam sua partitura própria e coadjuvante, até o momento que cumprem seu destino e, na possibilidade de desnudá-los de sua aparente função, no vazio, adquirem novo valor e significação, fazem-se ver. Desta vez, não um destino que é moldura da ação, mas uma precipitação poética a partir da relação com os demais elementos e da subversão de sua funcionalidade na cena, servindo não somente aos movimentos, às personagens, mas adquirindo autonomia, contornando-se como figuras e inextricavelmente marcando sua presença diante de todo o universo cênico, o momento em que “... os objetos começarão a falar. Em vez de fazer

134 “Apenas a sensibilidade apreende o signo como tal” (MACHADO, 2010, p.149)

parte do cenário, a luz assumirá a aparência de verdadeira linguagem, e as coisas da cena, palpantes de significação, se ordenarão, mostrarão figuras” (ARTAUD, 1999, p.141).

O acontecimento cênico é uma obra *in extremis* por essência, faz parte de sua natureza existir nos seus únicos instantes, é irrepitível, “irrepresentável”. Cabe à sua conservação, portanto, a qualidade do que é devir. É por isso que o teatro deve ser operado com precisão cirúrgica, como diz Deleuze a respeito da obra de Carmelo Bene; pois a arte traça um plano de composição sobre o caos e, no teatro e na dança, há uma convergência de composições sobre um mar furioso de caos, o Tempo está fora de sua materialidade precisa, de sua palpabilidade legível, age nos corpos, numa permuta constante entre realidade e virtualidade, o que é próprio das artes cênicas, aí onde nos escapa: *O tempo é uma janela aberta de um carro que anda a 200 km por hora, tudo passa muito rápido...*¹³⁵. A realização do virtual e a decorrência do tempo sentenciam o inevitável: o primeiro esgota as possibilidades enquanto o segundo denuncia a finitude.

Martha Graham disse que “nenhum artista está à frente de seu tempo. Ele é o seu tempo; o que acontece é que os outros estão atrás de seu tempo”.¹³⁶ Então, se o artista vive e imprime em sua obra este tempo presente, no objeto específico observado, alguns recursos dão conta de evidenciar este tempo que passa e, assim, transforma. A esta altura é possível identificarmos na obra de Degani trabalhos como “A Gema” ou “Não Existe Culpa na Semente da Maçã”, instalações cuja materialidade tratava-se, na primeira, da germinação, na segunda, da putrefação; na dança, “Percurso Infinito” tematizava essencialmente o triângulo vida-morte-renascimento e o próprio título tornava inequívoco o caráter passageiro, eternamente mutante da vida, da mesma forma, as composições cenográfico-coreográficas com o Grupo Gaia traziam a provisoriedade, a efemeridade como dado constante das obras; no teatro, a ampulheta sob a cama-maca de “Teus Desejos em Fragmentos” denunciava o tempo que corre, a transitoriedade da vida, em “Mamãe foi pro Alaska” as flores plásticas que morrem (contrariando a letra da música de Paulo Miklos, Sérgio Britto, Charles Gavin e Tony Bellotto da banda Titãs) evidenciam o tempo do espetáculo. Recursos como o mofo presente nas flores de “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...” (detalhado no tópico a seguir) ou na parede de “Nossa Vida não Vale um Chevrolet” também são marcas pictóricas que fazem emergir a ação do tempo.

135 Zoé Degani em depoimento transcrito: 25 de setembro de 2009

136 “No artist is ahead of his time. He is his time; it is just that others are behind the time.” Fonte: KISSELGOFF, Anna: *A Revolutionary in Dance*. New York Times, April 2, 1992.

Disponível em: www.nytimes.com Acessado em: 13/01/2013

Mas, afinal, o que pretende esta artista denunciando a efemeridade na dança, no teatro, nas artes plásticas? Escancarando que tudo passa, parece trazer à tona a condição para emergir à epiderme o inevitável: a passagem perene de tudo, a morte (que realça a vida). A mutação do objeto, o envelhecimento dos corpos, o que não se pode impedir, pois é maior e mais forte, torna-se então material para a obra. Daí que a força, conceito tão caro a esta pesquisa e especialmente neste tópico, provém da qualidade comum a tudo que está no mundo: o ferro, a madeira, os corpos, de forma mais ou menos intensa, estão todos expostos à ação do tempo. A ação que transforma e transmuta tudo, a aceitação de que somos passageiros parece dignificar a existência.

A arte é uma manifestação da vida. A coisa mais preciosa é a vida, alguma coisa que voa, que passa. A vida é uma corrida. Aquilo que fica para trás, mesmo que se transforme em mitos, atrapalha esta corrida. Apenas aquilo que acompanha a vida, esta corrida do instante, aquilo que *passa*, apenas isso é precioso. (KANTOR, 2008, p.100)

Tornando visível a passagem do tempo, portanto, evidenciando a (nossa) efemeridade, os cenários observados realçam a impermanência e, ao tratar disso, fazem é ver a vida, antes da ilusão, salientam a realidade, sendo esta última a passagem inevitável de um estado a outro, tanto do homem quanto do objeto. Neste sentido, é possível resgatar a frase de Tadeusz Kantor que requer o “traço da morte como fonte de conhecimento” (KANTOR, 2008, p.218). Há mestre maior do que a própria vida? Parece-me que a peste artaudiana anunciava já o contágio: a sucessão dos segundos, o que domina a todos de forma avassaladora. Mas, o que naturalmente passa ou corre, como as nuvens e as lágrimas, a artista os congela num viaduto ou num espetáculo teatral, e o que não necessariamente precisaria mover-se, Degani faz correr: as mesas, as lâminas, etc. - seus objetos sobre rodas ganham a velocidade que o uso ordinário lhes impede. Tanto a mobilidade das peças quanto a imobilidade das nuvens ou lágrimas tratam do mesmo artifício: operar na sensação¹³⁷ - uma das variedades dos compostos de sensações apontada pelos filósofos é “o *enlace* ou o *corpo-a-corpo* (quando duas sensações ressoam uma na outra esposando-se tão estreitamente, num corpo-a-corpo que é puramente energético” - 1992, p.218). A cenografia, ao propiciar passagens labirínticas (como em “Teus Desejos”) ou cíclicas (como em “Cinderela Fashion Week”) aos corpos, está atuando sobre o estado mutável das coisas. Os espaços, ao transformarem-se, são também variações de si mesmos, provando a arquitetura como

137 “Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes.” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 217).

corrente, mutante. Afinal, “nada é permanente, salvo a mudança” dizia Heráclito. (ZAVAM, 2012)

A desconstrução, assim, é condição do que é vivo, o navio ilustrado à página 75 exhibe a ação do tempo ao longo de quarenta anos. O navio encalhado, objeto sem vida, a adquire pela exposição, pelos moluscos que o habitam, pelo abandono à beira-mar que o torna abrigo para as criaturas daquele habitat. Nas artes cênicas, caracterizadas pela brevidade, por ser próprio da expressão desta arte a condição temporal de estar sendo, ser e deixar de sê-lo, exige que nos detenhamos não no tempo que a aprisiona, mas justamente no tempo que a liberta, já que o eterno não está no tempo, mas na ausência dele. Assim, a cenografia observada, quando catapultada esta evidência fatídica da decorrência vivível, acopla-se a esta arte não como adorno, mas como elemento que não somente a pluraliza como reforça. Eis a força que nada pode deter: a força do tempo que escorre infinitamente. Por isso os castelos de areia são esplêndidos até que a onda os dissolva, como ocorre com tudo que é presente: em breve passado. Por isso a sensação é condição da obra de arte, para que ela não dure no tempo furtivo do encontro, mas na intensidade que a justifica.

E o material é tão diverso em cada caso (o suporte da tela, o agente do pincel ou da brocha, a cor no tubo), que é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação, de fato; a preparação da tela, o traço do pêlo do pincel fazem evidentemente parte da sensação, e muitas outras coisas antes de tudo isso. Como a sensação poderia conservar-se sem um material capaz de durar e por mais curto que seja o tempo, este tempo é considerado como uma duração [...] Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, *na eternidade que coexiste com esta curta duração* [...] A sensação não se realiza no material, sem o que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.216 e 217)

Ora, eis o motivo pelo qual não se poderia falar da cenografia sem abordar a efemeridade, caráter das artes cênicas, como premissa conclusiva sobre o tema. É da presença-ausente do tempo que se ergue o trabalho observado, um tempo a ser suspenso na obra e que só se efetivará, em comunhão com a cena, ao ingressar na sensação. Na criação, na construção e na cena de fato, este empenho sempre criativo e multiplicador se efetiva no encontro: da matéria expressiva com os corpos cênicos. É por isso que correntes, madeiras e ferros, bacias e bonecas, flores e lâminas traduzem não somente a assinatura da artista como as sensações que sua obra, apesar de singular, em cada encenação, pluraliza. A efemeridade como material da obra faz deparar com o inevitável: a vida, mesmo que seja a partir do antagonismo que a realça: a morte.

3.2 MENSAGEM NA GARRAFA

(Cena: Narrativa e Presença Pictórica)

Se, de um lado, é possível notar um discurso imagético na obra de Zoé Degani, por outro lado, é a presença gráfica, pictórica e diagramática que se faz ver. Utilizaremos dois recortes como suporte para esta reflexão, o primeiro oriundo de um espetáculo de dança, o segundo de uma instalação que corresponde ao período aqui chamado pré-cênico da artista. No intuito de “reconhecer o valor da imagem como vestígio da ação, ela faz emergir o processo artístico vivo do quadro rígido da imagem.” (KANTOR, 2008, p.103). Perseguindo a questão da presença cênica ante a contemplação plástica, propõe-se a seguinte análise:

Espectáculo: Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo... (Nelson Rodrigues)
Montagem: Grupo Gaia, 2005.
Direção Artística: Diego Mac, Coreografia: Alessandra Chemello
Elenco: Alessandra Chemello, Cíntia Bracht, Caru Arízio
Cenário: Zoe Degani, Figurino: Raquel Capelletto, Iluminação: Carmem Salazar
Espaço: Sala Álvaro Moreyra, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS.

Figura 98



Neste espetáculo dramático o corpo não está para ele mesmo, narra a decepção e o abandono feminino. Inspirado em Myrna, personagem de Nelson Rodrigues, a criação do grupo parte do melodrama e permanece atrelada à criação dramática que requer o texto, pretende narrar uma história. Apesar disso, o cenário de Zoé Degani resgata ou antecipa atributos da cena pós-dramática utilizando deslocamentos de signos e elementos, construindo um redimensionamento no espaço que questiona o lugar das coisas ao mesmo tempo em que amplia o sentido primeiro requerido.

Sob a direção de Alessandra Chemello¹³⁸, três bailarinas faziam parte do elenco. A trilha escolhida para o espetáculo, que era narrado somente pelo movimento coreografado, não poderia ser mais facilmente reconhecida pelo público, tendo sido selecionadas somente músicas de teor nostálgico, amplamente conhecidas, de diversas décadas, e que fazem parte do repertório popular. Para adentrar este espaço, somos recebidos com uma cortina de flores ressequidas, mofadas, bonita, ainda colorida, mas que perdera a cor. Tomamos nosso lugar na plateia, então começa o espetáculo.

Zoé Degani parece estar de braços dados com Nelson Rodrigues quando se unem para evidenciar a patética fragilidade feminina narrada nas letras das músicas e amplamente presente na obra do dramaturgo. Enquanto Maria Bethânia ressoa pela pequena sala de pouca luminosidade, a bailarina está a uma mesa de bar, sofrendo, sentada sobre um botijão de gás. Ela executa os movimentos debruçada entre a mesa, um copo de bebida e o botijão. O botijão, por sua vez, é extremamente cuidado: preto, com rendas em relevo e assento confortável (fotos), sobre a mesa redonda está uma bandeja cheia d'água de mesma cor e circunferência, portanto imperceptível.

Figura 99

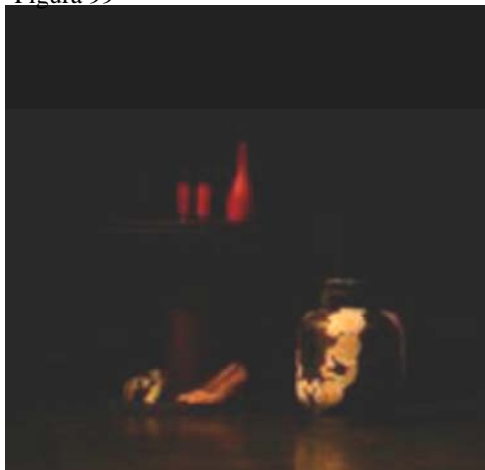


Figura 100



Cada vez que a bailarina levantava o copo, as lágrimas deslocavam-se de seu rosto para o espaço, pingando deliberadamente sua choradeira abaixo do copo por sobre a mesa. Retira os sapatos, e adere ao banco-botijão, à mesa e ao copo com intimidade, acentuando a função catalisadora dos objetos com que se relaciona e expandindo a possibilidade de leitura da cena.

138 Alessandra Chemello é bailarina e coreógrafa. Assina a direção do grupo Gaia de dança contemporânea, ao lado de Diego Mac.

Três bacias pendem ao fundo suspensas por arames galvanizados esculpidos como os caules das flores, cujas folhas têm saliência. Cada uma delas traz velas acesas. À esquerda da cena está suspenso um quadro (retirado da própria sala da artista, pintura sua de 1996, que traz formas abstratas



Figura 101

em tons quentes e onde, de longe, se veem como rasgos escuros na tela branca) este quadro entrará posteriormente na coreografia, sendo empurrado por uma das bailarinas e dançando com ela no seu movimento pendular horizontal, noutro momento transforma-se no guarda-roupa de onde uma das intérpretes retira com raiva roupas masculinas atirando-as ao chão. Há em cena também uma cortina de flores cinza-coloridas (mofadas) como a que nos recebeu na entrada.

Este é o quadro, sem nunca esquecer que ele tem movimento, em se tratando de um espetáculo de dança, ele é puro movimento. Porém, para muito além dos corpos, o movimento se manifesta no conjunto dos elementos dispostos na cena e apela ao nosso entendimento do lugar das coisas, recorre ao que intimamente conhecemos. Extrai do cotidiano tanto os movimentos estendidos da bailarina como a interação estendida das formas que dialogam com o corpo. A ironia da mulher que sofre sobre o botijão de gás reforça profundamente sua dor ao mesmo tempo em que a coloca de volta à cozinha. Questiona o sofrer e o alimenta simultaneamente. Desta forma, atrai ao espectador o poder de eleger por qual caminho de codificação pretende seguir, ou por todos eles ou por nenhum: enaltece a função paralógica da relação dos elementos dispostos na cena.



O quadro arranhado balança enquanto Maria Bethânia canta Fera-Ferida¹³⁹, formando imagens em cascata através de nosso reconhecimento e imediato estranhamento. A mulher chora sobre sua condição de lar, sobre uma bomba prestes a explodir, ignora sua situação ou lamenta por ela? As velas trazem as rezas, as milhares de moças de Santo Antônio, o funeral de cada traição, o abandono cavernoso e o jantar à luz de velas. As flores têm e não têm cores, a cortina quer ser ambiguidade, ao mesmo tempo em que encobre, revela o que está por trás. O quadro, as chamas, a cortina têm movimento e interação no espaço com os corpos. O botijão, a mesa, o copo e as bacias são estáticos, servem somente de apoio ou moldura aos corpos, deixando o movimento para eles e as lágrimas. É impossível não identificar a trilha dor-de-cotovelo que orienta os passos, os quadros sucessivos transformam-se pela incidência da luz ou a eminência da penumbra. Os elementos estéticos fornecem certezas e dúvidas, estabelecendo o diálogo entre a certeza das letras, a intimidade duvidosa da pequena sala, a linguagem escrachada de Nelson Rodrigues, a retórica dos corpos, e o que trazemos de vivência para ajudar a compor as pistas que justificam o título da obra, “revelando através de associações de imagens e ideias, novas possibilidades de leitura desse imaginário” (FERNANDES, 1996, p.295).

Neste exemplo temos os objetos dotados e desprovidos de sua conotação. Ele é suporte da cena e multiplica as possibilidades interpretativas, mas antes disso ele é simplesmente objeto, elemento do quadro, apela “primeiro à nossa sensibilidade sem nenhuma determinação conceitual, onde reside o belo na obra de arte” (LYOTARD, 1981, p.22). Zoé tem especial prazer em agregar beleza nas cenas mais densas, horríveis ou cruéis da dramaturgia, porque pode ser doloroso, mas é permitido também que seja belo¹⁴⁰, diz a artista. O francês Jean-Guy Lecat define a cenografia como “agregar beleza, novos limites, novos centros de gravidade ao jogo”.¹⁴¹

Na construção das imagens que compunham o espetáculo, encontramos uma premissa que Walter Benjamin usava para descrever o teatro épico, mas que bem se aplica a esta obra: “A organização dos elementos... é feita de forma que eles possam criticar-se dialeticamente para permitir que o espectador descubra as situações sociais, os ‘estados de coisa’.” (BENJAMIN, 1978, p. 11) No presente caso, a artista contempla a situação social agregando-lhe ironia e respeito. A mesma dor que é autêntica é também ridícula, e cabe ao espectador redigir seus

139 Título da música de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, de 1982. Disco: Maria Bethânia Ao Vivo, 1995, Universal.

140 Não é o caso, neste trabalho, de apresentar a gama de questões implicadas na (difícil) conceituação do “Belo”, o termo é empregado aqui apenas com o objetivo de ilustrar as preferências estéticas da artista e sugerir uma possível relação destas com a noção de sensibilidade tal como descrita por Lyotard.

141 Giving beauty, new limits, new gravities center to the play. (apud HOWARD, 2009, p.16)

próprios motivos pelos quais “não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...”, sendo leitor das cenas e autor de seu próprio espetáculo - embarcando na ilusão da personagem que esvazia o guarda-roupa ou evidenciando a concretude do quadro que somente pendula atrás de uma intérprete que finge sofrer.

A obra completa de Zoé Degani é recorrente e autorreferente. Pode-se por vezes encontrar uma única narrativa em obras que em princípio não se assemelham. As relações entre algumas de suas obras migram no tempo e no espaço e este é o caso da instalação “... E o colar de pérolas no dia seguinte...” (1996) concebida muito antes da montagem do espetáculo de Nelson, mas que não somente amplifica o sentido das cenas do próprio espetáculo como redimensiona o sentido dos elementos que encontramos nele.

Parece que Zoé já desenvolvia o tema da solidão feminina, do abandono e da multiplicação (questionamento?) do sentido antes de ser convidada para criar a cenografia de “Não se Pode Amar...” Esta instalação plástica não somente dialoga com o cenário do espetáculo de dança como, de certa forma, faz parte dele. Poderia ser o colar de qualquer uma das personagens que sofrem em cena, ou um presságio do que seria sua dor, um alerta das chagas futuras, ou somente mais uma constatação do que sobra depois da felicidade fugaz.

Entretanto, este colar não traz a dor em si, mas pode suscitar exatamente o oposto: a evidência concreta de uma noite de amor à beira mar. Exatamente como opera o pensamento: presente e futuro, dor e satisfação, ontem e hoje, medo e ousadia, lágrimas e pérolas, luz e escuridão, anseio e quietude, morte e vida – coexistem. “... E o colar de pérolas no dia seguinte...” traz o passado e o



Figura 102 -...E o colar de pérolas no dia seguinte... (1996)

presente no próprio título, a ambiguidade dos fatos na própria obra. E fala tanto da mesma como de outra coisa ao ser relacionado com a montagem apresentada oito anos depois.

Zoé parte da ideia do colar de pérolas enquanto encarnação de feminilidade. Via de regra, um presente associado à transformação da menina em mulher. O colar é, de certa forma, também uma coleira, o que rende interpretações sobre a histórica condição feminina de submissão. O dia seguinte é o colar arrebitado. Signo de separação. Segundo Zoé, é aí inspirada no clássico gesto, em brigas, de arrancar-se o colar da mulher. A disposição do colar, feito de balões de aniversário, arrebitado à beira-mar é uma volta à origem das pérolas. Para a artista as próprias águas do mar são imbuídas de uma certa feminilidade. (KRAWCZYC, 1996)

A cena muda do colar de pérolas tem sua própria retórica. As cenas sucessivas do espetáculo são mutantes e cumprem outro tipo de linearidade, de espectação sensível. A instalação, por sua vez, não se altera, exige contemplação e passividade enquanto a interdependência dos elementos cênicos co-alteram suas funções e sentidos progressivamente sendo, desta forma, comunicada, atualizada, e contradita. Indo além do que se pode ler, apesar de Nelson, mas uma relação de forças entre obras que preserva ainda cada assinatura, mas que entra em combustão. Além do hieróglifo, portanto, o material imanente implicado na feitura das composições faz existir o “acontecimento de pensamento, o que quer dizer que o arranjo dos componentes produz diretamente ideias” (BADIOU, 2002, p.97), neste sentido, o caso destacado requer mais que apelar à sensorialidade, requer nosso olhar presente.

Retomo a citação de Lehmann que diz que o teatro, sendo um lugar do olhar, ao permitir alcançar um ponto culminante do princípio da dramaturgia visual, “torna-se a realização ‘concreta’ de estruturas formais visíveis da cena” (LEHMANN, 2007, p.161). Zoé Degani faz uma bagunça com o lugar das coisas e afere à nossa atenção não permitindo que caíamos no reconhecimento medíocre, mas oportunamente, quando pensamos que já conhecemos tal cena ela manipula os elementos da mesma e, ao provocar nosso estranhamento, exige nossa atenção presente e nos autoriza a criar um novo sentido para o que supúnhamos já entender. Zoé arranca as lágrimas do rosto e as coloca na mesa, enfeita o botijão de gás sob a bailarina que o ignora, e quanto mais ignorado ele é, mais força adquire na ressignificação de sua existência e função.

Cada vez que adentramos o lugar-comum intencionalmente farto no espetáculo, algum elemento cenográfico rasga a certeza e nos retira de lá. Conforme vamos sobrepondo as “camadas de ilusão” (LEHMANN, 2007, p.179), próprias do teatro dramático, vem uma referência deslocada e nos redireciona à realidade, não conseguindo penetrar por completo na dramaticidade da narrativa, mas compreendendo que há mais na dor do que sua óbvia amargura, que a

feminilidade não é tão frágil ou evidente e que o mesmo espaço que virtualmente abriga a felicidade contém em potencial o abandono - da mesma forma que o sonho os elementos com que trabalha colocam lado a lado o fato e seu antecessor, assim como o presente e sua atualização contínua pelo olhar do espectador. Estamos imersos no espetáculo/narrativa, mas nossa atenção é dispersa por um elemento contido nele, seja o balançar do quadro que não pretende simular um guarda-roupa, senão pela ilusão da personagem ou pelo mofo das flores de onde emerge a simultaneidade do buquê de casamento, da flor roubada do namoro ou do fúnebre abandono (além da passagem do tempo).

O mais interessante de encontrar recursos pós-dramáticos no território ainda dramático, narrativo e figurativo, é vê-lo coexistir e presenciar o processo paralógico que nos conduz a uma prática pós-dramática iminente. Derrida (1973) sustenta que o pós-moderno está contido no princípio moderno, pois que se alimenta largamente de seus conceitos. Como vimos, é possível, portanto, que aspectos do pós-dramático estejam contidos em narrativas essencialmente dramáticas. No caso apresentado, este aspecto é o deslocamento de signos provocando uma nova leitura da composição da obra que agregam uma densidade profícua, ampliando nosso olhar sobre o sentido e significância do conjunto do espetáculo – onde a ilusão é premissa, mas paradoxalmente nossa presença que a desmente é requerida. A criação cênica da artista em “Não se Pode Amar e Ser Feliz ao Mesmo Tempo...” recorre ao mesmo elemento de pensamento, mas a outro espaço expressivo. A praia promovida à galeria requer a passividade, a quietude plástica que permite que a obra erga sensações; enquanto a disposição no espaço dos elementos cênicos, na composição das imagens do espetáculo de dança, exige a presença dos corpos. A relação das bailarinas com a cenografia delineada na sala preta dá à obra da artista o tom de imediatismo que o colar atirado à beira mar exercita sob outro prisma. O colar também é efêmero e trata da passagem do tempo, mas a bailarina em movimento sobre o botijão de gás age pelo contraste do corpo com o objeto, em que a escultura justifica-se pela interação que inflige, a amplitude do espaço em que age está restrita à intimidade da sala e é determinante no jogo.

Trata-se de uma relação íntima desenvolvida entre o objeto e a imagem, a execução fragmentária que atribui peças à cena se relaciona com a realidade ao fazer transbordar os espaços pela precipitação do encontro, no plano de composição da artista encontramos a aplicação das fronteiras da pintura e do teatro que Kantor ilustrou:

Parecia que a relação entre a realidade, ou, se se preferir, o objeto e o quadro limitado da imagem, estava fixado de uma vez por todas e imutável. Os papeis e as competências estavam divididos com autoridade. O objeto era um modelo, esse quadro era o campo de ação que se esforçava em reproduzir o objeto, em repeti-lo, em dispô-lo em um esquema total realmente obrigatório. Com o objeto em si mesmo, em diferentes épocas, realizaram-se manobras diferentes, ele foi fixado em um espaço ótico de perspectiva, na dependência do ponto estático do olho, rígido e mantido definitivamente. Esse aparelho imponente e por muito tempo fascinante tornou-se um *panóptico* sem nada a ver com a vida. A realidade, que aí não encontrava mais lugar, exigia um procedimento mais arriscado. [...] (KANTOR, 2008, p.102)

A imagem, ao adentrar o espaço cênico, redimensiona a fixidez que sua própria história lhe confinou, assim, o autor prossegue:

[...] Resultou disso que apenas têm importância as relações entre os objetos e o espaço. Não poderia ser diferente. Era essa a única oportunidade de se aproximar da verdade. Mas a imagem de fachada do objeto se revelou uma ilusão. Ela foi abandonada em meio a maldições gerais, a invectivas indignadas. A verdade real era rigorosa e exigia um grande esforço. (KANTOR, 2008, p.102)

Então, as relações entre a imagem, o objeto, o espaço e os atores, confrontando-se num novo âmbito com a realidade, ao aproximar-se da verdade rigorosa mencionada por Kantor, requerem a presença:

Sobre a imagem apareceu um objeto, que parecia quebrado, mas soldado inseparavelmente pelo espaço, de modo fragmentário, em perfis intermináveis, em cortes, em planos distantes e próximos. Uma leitura simplesmente visual dessa imagem nova tornou-se impossível. Pela primeira vez na recepção da imagem aparece a necessidade do pensamento e da imaginação. Apenas sua presença ativa poderia organizar experiências puramente visuais. (KANTOR, 2008, p.102)

No exemplo aqui apresentado, percebemos a relação com o feminino como um elemento de pensamento, enquanto o elemento cênico migrou da praia para o palco, da plasticidade conceitual para a incompletude relacional dos objetos. Se há uma potencialidade cênica na obra de 1996, em 2004, a mesma, porém outra obra restringiu-se ao espaço cênico, onde está enclausurada numa sala preta, mas multiplicada pelos encontros promovidos, aí onde requer o pensamento e a imaginação, no exercício da presença ativa que quis Kantor. Se encontrarmos uma garrafa com uma mensagem oriunda de um naufrágio, o que há de ser mais relevante: a mensagem ou a garrafa? Da mesma forma pensa-se a análise descrita: se o espetáculo contém uma narrativa (mensagem), a cenografia apresenta os dados físicos (garrafa), pois traz na materialidade a evidência da situação. Seja um botijão rendado, ou as flores mofadas, as peças presentificam a impossibilidade de amar e ser feliz ao mesmo tempo em que o espetáculo de dança se apoia.

3.3 ESCULTURAS DE AREIA

(A Fisicalidade dos Objetos da Cena)

De tudo que se há dito até agora acerca dos cenários e peças cênicas, objetos e máquinas, estruturas e espaços há uma lacuna entre as concepções criativas, as ideias, os croquis e as peças de fato: sua feitura. Este tópico trata deste interstício, da confecção mesma dos espaços, da lapidação das esculturas, da engrenagem que articula os cenários que vimos tratando. Assim, avançaremos sobre o corpóreo das peças, seu físico, que exigiu um atletismo seja do artista ou de sua equipe para efetivar-se como a cena o exhibe, ao que se denomina cenotécnica.

Observar a “zona da graxa”¹⁴² de uma cenografia, o que acontece na oficina, a transmutação da matéria, a deformação das formas, parece ter muito a esclarecer sobre este campo da encenação:

O ensino e a prática da cenografia passam necessariamente por muitos ofícios (ateliês) e disciplinas [...] Algo de "sujo" deve aparecer, para que o objeto por si nos conte do seu vir a ser. A camuflagem, por vezes explícita, nos deixava a ver navios, a contemplar uma beleza, um invólucro para consumo. A Cenotécnica, que contém o gesto, a atitude do fazer, seus materiais e ferramentas, estava esquecida na oficina de algum país distante. (MARÉS; KOSOVSKI, 2007)

Com a devida atenção, portanto, para esta área que, mesmo que tardiamente abordada, não pode ser negligenciada, espera-se tratar da cenografia aqui observada considerando esta parte suja, da dor articular, do esforço físico, geralmente insalubre que está por trás de todo trabalho cenográfico abordado até então. Cada peça apresentada no presente estudo, bem como cada espaço transformado pela cenografia, arrasta sua história mais ou menos poética, intensa ou dolorosa. O cheiro da tinta, a adaptação da forma pelo uso do serrote, da lixa, da lima na madeira, no plástico, no ferro, a furadeira insistentemente abrindo furos, o martelo e seu retumbar que fixa fragmentos dando corpo a um todo. A escada que migra pelo espaço das salas, ou os andaimes quando esta não dá conta de alcançar o pé direito. Arames que seguram, retorcem-se, dão forma, emolduram, sustentam. O lisolene, material barato de funcionalidade servil para encobrir áreas; o linóleo, necessário para uniformizar o chão e estabilizar os pés que bailam na dança ou os passos do teatro. O E.V.A, as borrachas, o silicone, o M.D.F, o compressor, pregos, grampos, parafusos, porcas, roldanas, arruelas, rocama: o mundo paralelo das artes cênicas que não está na dramaturgia, na atuação, na coreografia ou na direção, mas neste universo singular da criação dos espaços, que necessita de um arsenal de materiais para erguer-se.

142 Aproprio-me aqui do termo utilizado para denominar a equipe de construção de sets de filmagem.

Conforme já indicado no item 2.7 acerca da antiga cadeira de estudos que originou a cadeira de tortura de “A Lição” ou as borrachas de câmara de pneus que definem o espaço de “Nossa Vida não Vale um Chevrolet” (página 168) e no item 1.6 acerca dos objetos cênicos de “A Família do Bebê” (página 82), a sucata oferece à cenógrafa materiais de uso comum descartados, abandonados, ignorados pela funcionalidade obsoleta, o “lixo” é potencialmente material de suas peças. Isso exige uma peregrinação constante por ferros-velhos e entulhos na investigação destes objetos esquecidos que, tanto pelo que carregam de história como por uma atitude ecológica, integram encenações. A este ponto podemos identificar em quase todas as peças apresentadas este caráter comum, do orelhão-banheira de “Toda Nudez Será Castigada” à onda-duto de “O Banho”. Mas, o que interessa aqui é o esforço empreendido para transmutar estas peças ordinárias e reerguê-las como peças de arte, partículas cenográficas. Miro¹⁴³, que trabalha com a artista desde 1999, tendo integrado diversas equipes cenotécnicas em muitos trabalhos, conta a surpresa que teve quando, ao conhecer a artista e ingressar na sua equipe, ela lhe delegou o trabalho de lavar milhares de tampinhas de garrafa pet. Este depoimento serve para sustentar o fato de que trabalhar com sucata exige primeiramente o esforço de transformar o lixo em material e, depois, o material em peças.

Esta característica constante no trabalho da artista de recorrer a materiais inusitados (como os balões para confecção do colar de pérolas – p. 183, ou feijão e arroz para construir seu piano – p. 37) revela uma filosofia da ação. Impossível não pensar na frase de Gilles Deleuze em aula de 1976 que diz que “se deve trabalhar com um saco e, ao encontrar alguma coisa que sirva, botar no saco”, Roberto Machado diz que “é evidente que há um critério para que alguma coisa sirva: a diferença.” (MACHADO, 2010, p. 36). E, se Deleuze constrói sua filosofia coletando de outros pensadores o material para o desenvolvimento de seus conceitos (Nietzsche, Bergson, etc.), a artista observada, ao catar nas ruas e lixeiras estes objetos desdenhados, desenha cenicamente um pensamento operativo, quer dizer, está impregnando as encenações do passado das peças, de sua transmutação, da deformação que empreendeu sobre as formas fartamente conhecidas. O teor filosófico que encontramos nesta operação caracteriza-se pela apropriação para desenvolver o que lhe serve: se Deleuze andava com um saco para recolher conceitos e ideias, Zoé Degani recolhe utensílios, materiais que servirão à sua filosofia no espaço cênico

143 Valmir Rodrigues de Lima. Depoimento colhido no ano de 2010.

quando, a partir da transformação desta matéria, as encenações estarão recheadas de ideias, de conceitos, de imanência neste plano de composição espacial.

Voltando à questão da força sobre as formas, a formação e especialização cenotécnica é carente, até onde se verificou, de instrução adequada.¹⁴⁴ A própria artista investigada conta que seu *know-how* provém, primeiramente, do ambiente em que cresceu (seu pai e avô construíam barcos numa oficina própria para tal) e, em seguida, dos meios que se embrenhou: aos dezoito anos ingressou como assistente em uma oficina mecânica para descobrir o funcionamento das engrenagens, posteriormente oferecia-se para trabalhar voluntariamente em ateliês, montagens e desmontagens de exposições e aproveitava estas oportunidades para observar e aprender, conta Degani.¹⁴⁵

É que, além da técnica que compreende a construção mesma das peças como soldagem, marcenaria, metalurgia, enfim, a edificação, o cenotécnico deve necessariamente conter uma sensibilidade que diz respeito aos signos que cada objeto contém e promove e ao conjunto da encenação, geralmente ignorados por profissionais que se dedicam às especificidades citadas. Muito comum é confundirem a atividade cenográfica com a cenotécnica, a primeira refere-se à criação espacial enquanto a segunda à construção deste espaço. Naturalmente, até pela carência de profissionais habilitados para a cenotécnica, não é raro o cenógrafo empreender também esta atividade que se segue à criação, no caso da artista investigada, todos os cenários que cria são também construídos por ela (com ou sem equipe para auxiliá-la).

O termo cenografia tornou-se extensamente utilizado no Brasil pelas gerações mais novas com o significado alterado desse processo criativo cênico muitas vezes confundindo-se com a cenotécnica. [...] Poucos conseguiram condições adequadas para executar o cenário como haviam projetado. Esta escassez de verbas voltadas à área de criação e produção, bem como a falta de profissionais habilitados para a cenotécnica, fizeram do cenógrafo um faz-tudo cênico. O cenógrafo é o profissional que se especializou em criar todos os elementos visuais de um espetáculo utilizando métodos projetivos e construtivos somados à tecnologia disponível em um lugar e tempo específico. (URSSI, 2006, p. 14 e 15)

144 O iluminador João Acir Ferreira de Oliveira elaborou um projeto para formação de técnicos nas artes cênicas, tanto em cenotécnica como em iluminação (projeto pioneiro pelo que se pode verificar). Infelizmente, até hoje, a ideia não foi implementada. Duas publicações de sua autoria são o “Manual de Cenotécnica” (Porto Alegre, Editora Movimento, 1997) e o “Glossário Ilustrado da Caixa Cênica Italiana” (Porto Alegre, Casa de Cultura Mario Quintana, 1999).

145 Depoimento para a turma de Linguagem Visual do Teatro (Departamento de Arte Dramática, UFRGS), no ano de 2012, como convidada pela pesquisadora para explanação sobre sua formação e prática. Além disso, diversos cursos com renomados artistas de múltiplas áreas, montagens de bienais, projetos coletivos, e a convivência com atores, diretores e produtores de diversos países, nas montagens de espetáculos em turnê pela capital gaúcha, também são apontados pela artista como fundamentais para o aprimoramento de sua prática.

Mas, além do déficit de profissionais habilitados para tal, o cenógrafo tornado um “faz-tudo cênico” o é também pela corporeidade que imprimirá no corpo da peça. Zoé Degani esclarece: *Tem uma coisa maior que é de corporeidade com os objetos. Eu poderia desenhar e mandar alguém fazer, mas é diferente quando estou eu colocando um parafuso, realizando os encaixes, pensando e construindo... Assim, agrego uma corporeidade a cada objeto que, se fosse construído por outro, não teria, seria somente um objeto construído e não um objeto corporeificado. A minha ideia deve passar pelo meu corpo para se realizar, é diferente eu simplesmente criar e repassar para outro fazer, não corporeifica a criação, somente a constrói, o que é bem diferente.*¹⁴⁶

O construir, ainda segundo a artista, faz com que o corpo se relacione de outra forma sobre/com o objeto. Assim, por vezes, todo o elenco tem chance de executar as ações físicas que dão corpo à sala no exercício que trabalha a relação com o objeto na sua adequação para a cena (nas imagens desta página, elenco e direção de “Teus Desejos em Fragmentos” juntam-se à artista para pintar os módulos que corriam pelo espaço; abaixo a diretora e a pesquisadora passavam cordão por centenas de rodas plásticas que viriam a ser as colunas fálicas e dançantes do espetáculo). De outro lado, a pegada do artista passa necessariamente por um esforço, nesta parte, físico, em prol do estético. O risco autêntico apresenta-se nos estudos de Tadeusz Kantor através do valor à crise da forma e à necessária demolição para criação do novo (quando o excesso torna-se ridículo e a manifestação pura do objeto readquire seu status):

Depois de algumas dezenas de anos o ambiente venerável que acompanha a criação de uma obra de arte está sistemática e conseqüentemente minado pelo MOVIMENTO, pelo AUTOMATISMO, pelo ACASO, pelo INFORME, pelo EQUÍVOCO DO SONHO, pela DESTRUIÇÃO, pela COLAGEM, etc... Daí resulta uma CRISE DA FORMA, ou seja, desse valor que exige que a obra de arte seja efeito integral do esforço do artista, que deve modelar a forma, imprimir aí sua pegada, ao extrair o interior,

Figura 103



146 Zoé Degani em conversa em 30 de abril de 2011.

estigmatizar, construir, etc. Um pouco de tudo isso sendo ridicularizado, a participação exagerada do artista na criação de sua obra tem facilitado uma nova revelação do objeto. (KANTOR, 2008, p. 140 e 141)

Esta análise atrelada à revisão de 19 anos da obra de Zoé Degani permite notar os modos pelos quais a artista escapou da sistemática e consequente estagnação e, de forma similar ao que escreve Kantor, agarra-se ao objeto para fazê-lo ressurgir nos cenários com a força renovada, com o impulso vital à criação, livrando o ato, o gesto, do automatismo que ancora o artista e sucumbe a criação. Desta forma, cada objeto ensaiado e redescoberto é como um filho criado para o mundo: a cena. Compartilhando com atores e direção, técnicos e iluminadores, operários e especialistas esta interação com as coisas, com as formas e cores, renova os olhares sobre as mesmas situações ou materiais: na construção de seu mundo plástico-cênico cuja feitura está arranhada à superfície das formas e, ao repartir o processo da construção, mais uma vez, um mundo multiplicado.

Na busca pelos registros da obra da artista quando seu acervo não dispunha de fotos dos espetáculos ou de ângulos de determinados objetos, recorri a profissionais que se dedicam a registrar a produção cênica na capital gaúcha e a preocupação generalizada dos fotógrafos que acompanham a trajetória cênica da artista era a de conferir se a utilização das imagens estava autorizada pela mesma. Segundo eles, Zoé Degani é conhecida pela seriedade em relação à própria obra e confessavam ter até medo de fornecer as imagens caso a artista desconhecesse a presente pesquisa. Só mais um fato que confirmava o que eu presenciava no ateliê: o perfeccionismo estético e a responsabilidade que vê imbuída em seu trabalho a fazem parecer uma leoa com as peças que cria. Muitas vezes a artista ensina aos atores e bailarinos como se relacionar com determinado objeto, que possibilidades sensíveis ele possui no interior do espetáculo, além de como preservá-lo e manipulá-lo. Divide os motivos criativos que originaram tais elementos e vê nascer na cena o fruto oriundo de seu esforço criativo e braçal, agora entregue ao fato,



Figura 105 - Registro dos bastidores da construção do cenário de “Teus Desejos em Fragmentos...”.

ao público, para exhibir-se naquele instante, na interação delicada que os signos introduzidos por ela sugerem.

É que cada peça, como revela o depoimento da página anterior, é produto de um empenho não somente criativo como construtivo: não bastasse criar o espaço, construí-lo, impregna a encenação deste corpo que parafusou, martelou, lixou, pintou, etc. Poder-se-ia pensar que a artista, através de seu elenco cenográfico, está também na cena, em uma fragmentação física de seu corpo que ficou desmembrado nos objetos ou nos espaços. Esta qualidade imprime uma organicidade à cenografia (verificada pelo diretor Júlio Saraiva, ver p. 144) e relaciona-se com a injeção de forças no espaço háptico. Conforme mencionado à página 15, o háptico está para o tátil como o ótico está para a visão.

Se a representação está em relação com um objeto, essa relação deriva da forma da representação; se esse objeto é o organismo e a organização, é porque a representação é antes de tudo orgânica, é porque a forma da representação exprime antes de tudo a vida orgânica do homem como sujeito. E é assim, sem dúvida, que se deve precisar a natureza complexa desse espaço ótico. Pois ao mesmo tempo que ele rompe com a visão “háptica” e com a visão próxima, ele não é simplesmente visual, mas se refere a valores tácteis, mesmo que os subordine à visão. De fato, o que substitui o espaço háptico é um espaço tátil-óptico em que se exprime não mais a essência, mas a conexão, quer dizer, a atividade orgânica do homem. (DELEUZE, 2007, p. 126 e 127)

Esta conexão mencionada pelo filósofo em análise sobre a pintura, ao ser considerada no espaço cênico, permite refletir este elo entre o corpo criativo-construtivo e o corpo construído: o primeiro, o corpo que imprime forças para efetivar a criação do croqui, a ideia do cenógrafo; o segundo, o corpo do objeto que trará o ato da ideia e da força, do sujeito criativo e da fisicalidade que o definiu como se exhibe na cena. Notemos as imagens:

Figura 106



O Objeto em cena. Acima, um ensaio fotográfico para editorial de moda no cenário da artista. (Desta vez, a moda invade o espaço criado para o teatro).



Figura 108

Cadeira bruta no ateliê da artista: primeiro estudo...

...cadeira na oficina de soldagem...

...de volta ao ateliê...

..ganha os tubos de silicone, algemas, o enforcador, etc....

... no palco, os últimos reparos...

Figura 108



O anjo trabalhado pela artista no ateliê...

...na cena de “Cinderela Fashion Week”

Estas ilustrações pretendem apresentar as operações sofridas pelos objetos no processo que os dota de força, que os transforma em signos cênicos, investindo- lhes de aura artística, tornando-os corpos cênicos, corpo de baile, elenco cenográfico. Se os objetos adquirem vida é porque estarão relacionados na encenação, mas também porque sua feitura desenha, pinta, molda, esculpe delicadamente os detalhes que os diferenciarão no palco, nas salas, nos mais diversos espaços das encenações. Estas peças, assim, transformam-se pelo olhar artístico e pelo processo variante que os distinguirá de mais uma mesa, mais uma cadeira, mais um anjo. E se o cenógrafo dedica-se, além de criar, a desenvolver estes objetos é porque o processo de criação estará ainda em continuidade em cada parafuso, encaixe ou pincelada, às vezes reorganizando, redesenhando a ideia inicial.

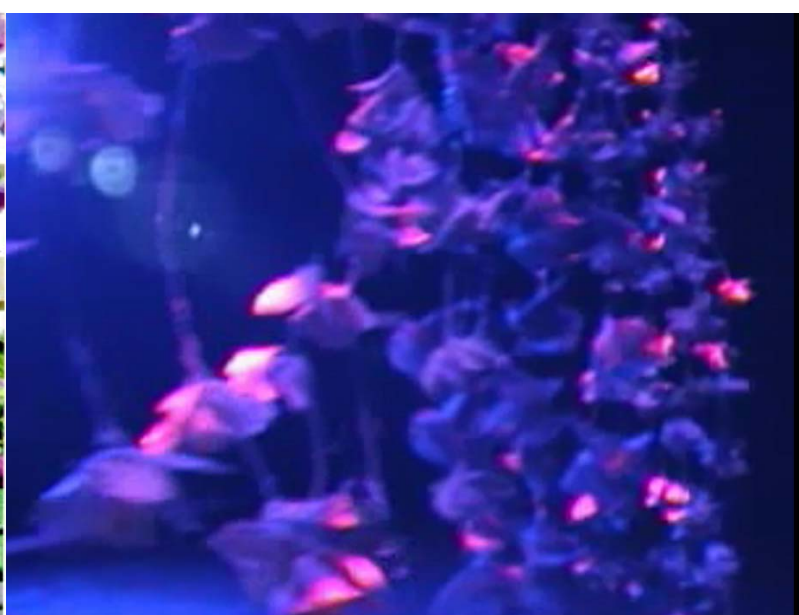
Hoje, aqui, infelizmente, a grande arte cenotécnica está desaparecendo, substituída, por incompetência, pela carpintaria das feiras comerciais ou pela marcenaria das novelas. Se você é um cenógrafo de verdade, estou certo de que encontrará os caminhos que fizeram da cenotécnica um *grande artesanato criador*. (RATTO, 2001, p.14)

É por isso que a cenotécnica, em certo sentido, pode ser entendida como parte ainda do processo de criação, porque neste “grande artesanato criador”, como diz Gianni Ratto, se desdobram as ideias, se adaptam as peças à realidade, que não é mais intenção, mas uma

realização do virtual, uma atualização da concepção cenográfica às possibilidades e limitações dos materiais, das salas, às adaptações da direção, dos atores. Marca, assim, a distância entre a ideia e a possibilidade de fato. Se a criação primeira confronta o universo do autor ao da cenógrafa, o desencadeamento que reside entre esta concepção inicial e a versão final da cenografia confronta os diversos mundos de cada ser criativo sobre a cena. O cenotécnico é, assim, a fase dos ajustes, que reorganiza as intenções e reage às (im)possibilidades da verba, do material, do fôlego necessário que deixa em cada peça a digital, a assinatura de quem a desenhou ou construiu,



Zoé Degani “mofa” as flores coloridas para habitar o palco de “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...”



A cortina de flores mofadas, na cena, reage à iluminação.

Tendo acompanhado a construção de diversos cenários, assistindo à angústia pela tinta que não seca acelerada pelas estufas, ou o sangue da perna da artista porque a serra escapou da madeira, o martelo que pesa sobre as articulações do braço, ou vivendo juntamente à sua equipe a correria para a entrega dos objetos a tempo de serem ensaiados, ou a peregrinação nas ferragens em busca do parafuso certo, da dobradiça adequada, etc., é impossível não perceber nas imagens das cenas que se tem apresentado a força impressa pela artista, o desgaste físico empreendido para que a cenografia nascesse como temos mostrado. Independentemente do reconhecimento do público sobre as forças que moram nos bastidores das encenações, a análise não poderia furtar-se a exibi-las e falar sobre elas: as forças transformadoras das formas, forças que colorem ou descolorem (como no caso do mofo pictórico), forças que riscam, que derrubam, que pregam, que

lixam, que erguem, enfim. Os espaços, embrenhados nas cenas, dissolvem-se, uma vez que é próprio da cenografia ser “a coluna vertebral invisível do espetáculo”, retomando a citação de Yannis Kokkos, mas a investigação deste tempo que antecede a encenação deixa claro que a visualidade das cenas é fruto do empenho cenográfico e cenotécnico que constrói os espaços para este fim dissoluto.

É por isso que este tópico intitula-se Esculturas de Areia, porque ao mesmo tempo em que os objetos possuem um caráter físico e expressivo inequívoco, estão também tão entregues à encenação, que se dissipam no mar furioso da criação coletiva, estando redimensionados, tensionados, ofertados ao objetivo maior que lhes originou e ao qual se destinam. Assim, a fisicalidade dos corpos cenográficos investigada neste tópico é paradoxalmente tão irrevogável quanto instável, equilibrando-se no limiar das relações significantes e variantes da encenação.

PROCESSOS ILUSTRADOS

Figura 110

Zoé Degani e equipe na construção do cenário de “Teus Desejos em Fragmentos...” (2006) Na foto acima, Paulinho (agachado) e Miro, dois artífices que acompanharam a artista na montagem de diversos trabalhos.



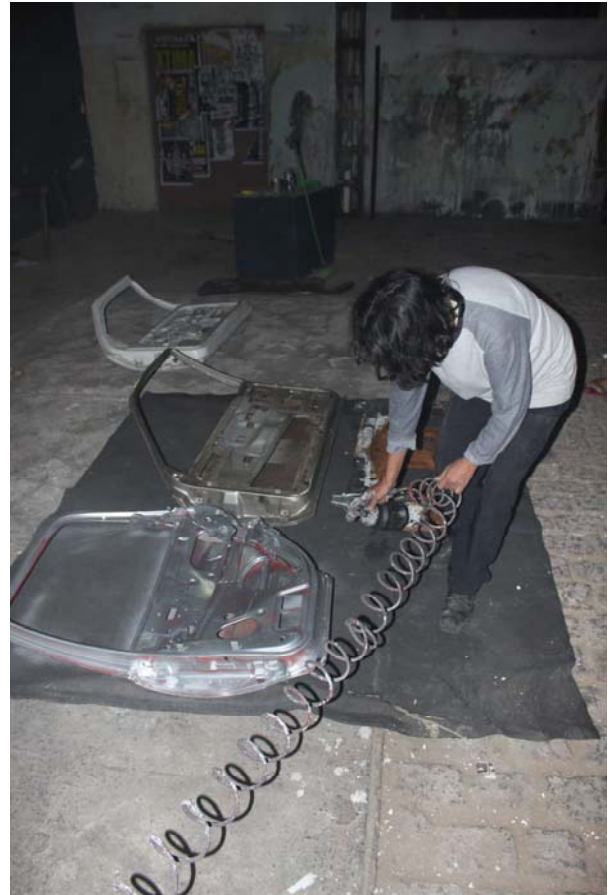
Figura 112

Figura 111

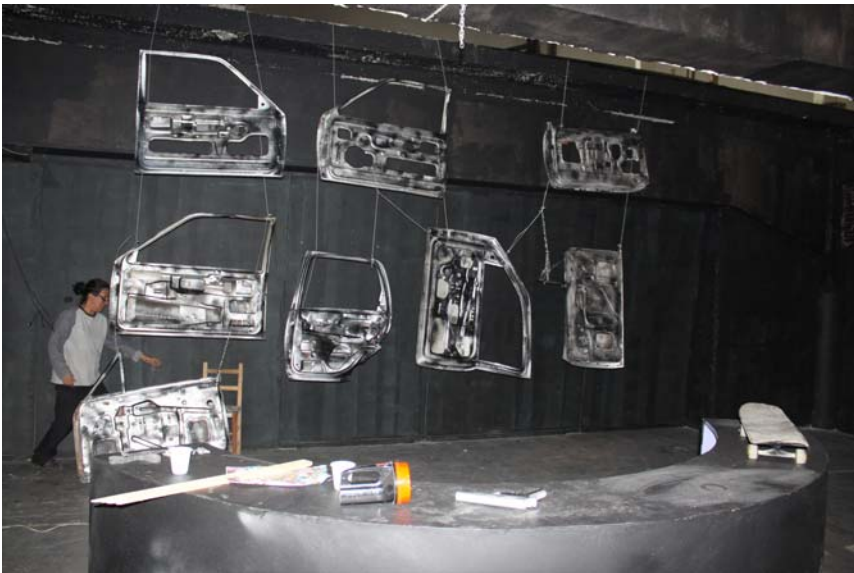
O jovem artista Cassiano Stahl também integrou a equipe cenotécnica de “Teus Desejos em Fragmentos...” auxiliando a artista nos acabamentos das peças. Na foto, uma das sete portas giratórias do espaço permite observar a relação entre os corpos: o corpo humano e o corpo do objeto.



Figura 113



Compressor e pistola para dar o aspecto às portas.



Portas em “Nossa Vida não Vale um Chevrolet”: textura para a parede, passagem para os atores.



Cassiano Ranzolin no espaço teatral



A modelo no editorial de moda

3.4 MARÉ ALTA

(Conclusão: Por uma Cenografia Plural)

A pesquisa que resultou no presente texto descobriu em seu percurso dados reveladores sobre o que inicialmente se propunha, a notar: o espaço cênico e a criação visual para a encenação a partir da prática de Zoé Degani, mas também elementos não previstos que se desdobram em muitas outras questões impossíveis de serem compreendidas no corpo desta dissertação. Assim, arremata-se agora a investigação iniciada, já que este corpo discursivo desmembra-se em braços passíveis de prolongar a jornada pelo mar de signos cênicos e plásticos, materiais e imanentes, sendo esta, portanto, a primeira conclusão a ser apontada: as reticências – porque as possibilidades da obra são variantes, cada signo destacado é antes um disparador de novas perguntas, um propulsor de processos de derivação. Apesar disso, crê-se que este documento alcançou dados das relações entre plasticidade e performatividade cênica, entre teatro e imagem, movimento e forma, praticados através de uma intimidade com o espaço que permitem alargar o entendimento sobre esta zona da encenação. Esta forma de praticar a cenografia revelada pela artista neste documento pode instrumentalizar seus pares - os demais criadores da cena, bem como pesquisadores ou espectadores a quem interesse observar o teatro e a dança a partir de um dos lugares menos tradicionais de análise: atrás do ator e do diretor, do bailarino e do coreógrafo – a cenografia fez-se pivô do discurso. A encenação é um mundo em si, o apuro para ampliar as questões referentes à criação das imagens da cena contemporânea, ou para o espaço das encenações, responde a uma necessidade urgente descrita em pesquisa sobre a área datada de 2008 sob o título “A Criação da Cenografia” que diz que

...depoimentos estão dispersos em livros e revistas, onde se encontram também estudos conceituais sobre a cenografia e análises de cunho histórico e artístico. Não encontramos publicações que tratem de informações específicas sobre o processo criativo na área da cenografia. (BULCÃO, 2008)

O presente estudo esforçou-se em fornecer subsídios para preencher esta lacuna, uma vez que trata da cenografia observando sua prática, o processo criativo e seus apêndices a partir da obra destacada. Aliás, não se pode concluir coisa alguma sobre o trabalho apresentado sem dizer que a obra, objeto foco deste estudo, revelou-se uma vida-obra, sendo impossível precisar quando termina a vida da artista e começa sua obra: vicissitudes uma da outra.

Teria a sua experiência como atleta, cujo obstáculo é o tempo, incitado a artista a salientar os segundos denunciando a efemeridade na cena (seja demonstrando o presente-passado

através de uma ampulheta ou opostamente congelando o tempo em cachoeiras e lágrimas imóveis)? Variando a sensação impressa, não mais presa ao cronômetro como numa prova, mas totalmente liberta dele, arranja modos operativos de trazer à epiderme a sensação do tempo presente através de inúmeros recursos plásticos no seio das artes cênicas. Por ter crescido junto ao mar é que o arrastou consigo e encheu de sal os espaços: das galerias ao mercado público, passando pelo cais do porto na dança? Por isso leva suas conchas - as bacias; seus navios - as correntes, os extintores náuticos antigos, o cais do porto de “O Banho” e de “Babel Genet”? Ou ainda pelo fato de evidenciar suas feridas – desde as ataduras de “Colunas” às investidas cênicas de Nelson Rodrigues: em “Toda Nudez Será Castigada...”, “Valsa Nº6” e “Vestido como Parece”¹⁴⁷ – é que se vê a vida na obra? A sobreposição de experiências vividas aos recursos praticados nos espaços do teatro e da dança distingue uma linguagem cênica operada de modo visceral que não suscita a experiência senão conhecendo-a intimamente.¹⁴⁸ Aparentemente, o maior legado da artista provém de uma escola não ortodoxa, como diz, mas de uma análise instigada sobre a vida e suas relações. Se for possível perceber a atleta, a motoqueira ou a litorânea é porque antes de tudo é o artista que está bebendo dos signos que apreende, relendo o mundo o tempo inteiro. Porque a criação cenográfica observada se alimenta da vida, intensifica sua força, retomando o que é próprio do teatro e da dança:

São os acontecimentos e fatos, pequenos e importantes, neutros e cotidianos, convencionais, tediosos, são eles que criam o impacto da realidade. Eu os afasto do caminho do encadeamento cotidiano, eu lhes dou autonomia (na vida, isso se chama inutilidade) eu privo-os de motivos e de consequências, eu os viro e reviro, e nessa ação repetida eu os estimo a levar uma vida independente. Por isso a questão “isso já é arte?” ou “não se trata ainda da vida” não tem importância para mim. (KANTOR, 2008, p. 140).

Os materiais de que se serve a artista (sementes, grãos, sal) prestam-se à variação, germinam, deslocam nas instalações forças performativas, atraem os corpos, vão-se junto com o espectador. Retomando Deleuze quando diz que “a sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto” ou que “toda a matéria se torna expressiva” (ver p. 178), é disso, portanto, que se trata esta apropriação das coisas do

147 Ilustração no anexo 1.1.

148 Outro exemplo é a obra “Toalha de alfinetes”: com a mão direita inflamada em função de uma mordida de gato, a artista passa um ano com o órgão podre, mau cheiroso e com muita dor. Zoé Degani conta que cada finção que sentia na mão direita, ela aliviava fincando um alfinete na imensa toalha branca com a mão esquerda. A instalação, integrando posteriormente a encenação de “O Banho”, está ilustrada à página 84.

mundo.¹⁴⁹ De outro lado, nos espaços cênicos, o uso do objeto na habilidade de promover a “encenação da sala” (sempre profundamente atrelado aos corpos expressivos), resgata qualidades fundamentais da experiência cênica ao presentificar situações. A cenografia atravessa a cena, está incorporada e é incorporante, esta dualidade relaciona-se ao duplo teatral e está aparente na indiscernibilidade do processo: cenografia e cenotécnico, obra e vida, o gráfico, o pictórico e o cênico, na demolição das limitações, no confronto entre ilusão e realidade. Através da materialidade, ergue-se esta zona de expressão irreversível e pluralizadora sobre a cena, manifestamente presente e contradita.

Esta longa viagem através da informe e gaguejante matéria, roçando o vazio nos arredores de zero, chega-se ao lado inverso do objeto, onde nenhuma divisão entre realidade e arte existe mais. No momento em que a arte contemporânea reencontrou o objeto e pôs-se a mexê-lo como uma bola ardente que tinha à mão as questões: *como exprimir, invocar, interpretar*, tornaram-se, nessa situação excepcional, muito loquazes, pedantes e ridículas. O objeto É simplesmente, eis tudo! (KANTOR, 2008, p. 141)

A criação analisada, ao imprimir na cena a assinatura da artista (forças plásticas que reiteram a condição cênica) prova a pluralidade que reside tanto no princípio agregador do teatro e da dança – reunião - quanto na obra que requer a multiplicação própria das artes cênicas para instalar-se, sem saber ao certo se foi o teatro e a dança que chegaram ao trabalho de Zoé Degani ou suas criações que se destinaram à cena. O processo proliferante foi o ponto convergente encontrado nesta união de universos. Os estudos de Tadeusz Kantor autorizam esta perspectiva de análise sobre a cena, enquanto o pensamento que persegue a diferença, o impulso mutante da obra, sustenta a reflexão navegante, mais interessada no que se move e migra do que no que se fixou na/sobre a obra da artista.

É importante, todavia, ressaltar a diferença decisiva entre Kantor e Degani, bem como entre esta e Bob Wilson, também utilizado neste estudo no que se refere ao pensamento sobre os objetos-atores: o fato de estas autorias responderem à encenação, enquanto Degani permanece no campo da cenografia, os distancia de forma crucial. Se Kantor pensava o objeto já com seu destino preciso dirigido ao ator, ou se Bob Wilson substitui atores por objetos ou por imagens, a artista investigada, por sua vez, fixa-se à cenografia, insere-se à cena pelo viés plástico e nele permanece. Este dado intensifica ainda mais a destinação plural desses objetos, já que serão sempre entregues, regidos em conjunto, distante dos arranjos ditatoriais do encenador polonês ou

149 Uma artista cartográfica, conforme sugerido no item 2.4 (p.124 à p.127).

de uma autonomia sobre a obra do diretor norte-americano. É necessário considerar o fato de que a permanência de Zoé Degani neste campo da encenação fortalece a entrega da obra à mutabilidade, suas cenografias são possibilidades a serem descobertas, criadas, neste sentido uma obra cênica germinal.

Além disso, outro aspecto que se revelou central, tendo sido uma descoberta não premeditada, refere-se a uma intimidade cênica com o(s) espaço(s) que em tudo se relaciona com o fazer e o pensar teatral contemporâneo, desde uma emancipação do espectador (RANCIÈRE, 2010), até uma relevância à efemeridade que salienta a presença e delega a todos os corpos uma qualidade cênica, desta vez através dos corpos dos objetos. A obra observada, mesmo quando não integrava uma criação coletiva como as composições cênicas, mas, de forma oposta, quando a autoria da artista era a obra inteira, o apelo do acaso, a necessidade de ressignificação pelo público, seu caráter cênico antes mesmo de estar num espaço teatral, apelava ao inusitado, evidenciava o efêmero e apontava esta qualidade cênico-visual num devir compartilhado com o espectador, o qual era requisitado pelo próprio processo da obra. Diz-se isso porque o germe da necessidade dos demais sempre esteve na obra plástica de Zoé, esta imprescindibilidade de relacionar-se, de promover forças a partir das imagens delineadas, sempre de forma precisa no palco e fora dele. O público com frequência tomou parte da obra e era provocado ativamente como descreve a crítica, suscitando uma atitude performática pela natureza da matéria que realça:

Doze maçãs, suspensas em ganchos metálicos, tem a intenção de representar a vida, a morte e a alma. A exposição de Zoé Degani no saguão do Centro Municipal de Cultura, “*Não Existe Culpa na Semente da Maçã*”, provoca o público e, na sua simplicidade, não passa despercebida. As reações são muitas. Do olhar desconfiado e surpreso do recepcionista do local à vontade das crianças de, ao constatar que a fruta é de verdade, tascar uma boa mordida. Expostas desde o dia seguinte da abertura da mostra, em 12 de novembro, as maçãs já apresentam os sinais da passagem do tempo, da vida à morte. O renascimento será representado no dia 13 de dezembro, encerramento da exposição, quando Zoé devolverá as sementes de 50 maçãs, ofertadas pelo seu público na vernissage.¹⁵⁰

Ao fragmentar a obra e dissecar a cena, estabelecendo critérios para a análise, resultou que processo, obra e encontro alternam-se continuamente entre os coadjuvantes e o protagonista da pesquisa. Ao verificar onde as forças que raspam os clichês para criar e devir se dividem (ver página 38), vê-se que cada etapa ergue conceitos, pois a obra está arraigada às

150 Maçã Inocente. Zero Hora, Porto Alegre, 25 de novembro de 1998 - Segundo Caderno.

motivações/imanências que a geram, ao que efetiva e ao que imediatamente provoca, é sempre renovação, portanto, a prática e a postura de vida são uma única coisa.

Assim, nesta pesquisa, ao revisar os métodos e coordenadas que a definiram, é possível notar uma elocução sistemática que dá conta de apreender o material coletado, selecioná-lo segundo a força a que pertence: eliminação do clichê, criação ou encontro/derivação, analisá-lo segundo esta fonte primária tendo em perspectiva constante a rota de análise que assegura sua posição/delimitação contextual e histórica. O amadurecimento desta metodologia, se utilizada em outros campos da criação artística, poderia apontar desdobramentos destas possibilidades analíticas e originar, talvez, novas interfaces desta raiz metodológica que se aproxima e distancia do objeto com o devido cuidado para não sufocá-lo ao mesmo tempo em que o comparte e investiga-o com avidez.

O que se pretendeu realizar nesta dissertação foi um ajuste de lentes sobre o espaço cênico que, mesmo de forma fragmentada, exprime dados sobre este campo da linguagem cênica. Com movimentos de aproximação e afastamento deste objeto, o corpus da pesquisa se delineou sobre uma prática que tem, na sua especificidade, a variação como prisma constante da obra, sendo o espaço da cena suporte à criação ou, ao contrário, suportando a dança e o teatro, a performance ou a manifestação do público. A frase de Zoé Degani para a amiga Arlete Cunha, atriz com mais de trinta anos de carreira, diz que “para ver o teu projeto tu tens que te distanciar e olhar”¹⁵¹, resumindo o percurso da pesquisa que, por sua vez, avista de longe, com particular estranhamento, as questões sobre o espaço cênico vividas tão intimamente pela artista. Da mesma forma, ao tratar de similitudes entre processos e artistas, obras e pensamentos, o plano de fundo se faz atemporal e desterritorializado, encontrando distintas associações e alianças; apesar disso, uma força que retoma a origem, o contexto, a aldeia, está constantemente lembrando que esta obra se realiza a partir de um ponto específico do planeta com suas condições peculiares. Neste sentido, situada no sul do Brasil sobre uma prática que se consolida ao seu lado, a pesquisa abandona e retoma seu entorno, parte porque o que encontra remete a uma corrente que pensa a variação como similitude, a obra de arte como o destino do aprendiz, a aprendizagem através dos signos, e parte porque a obra observada está limitada à realidade de produção de seu contexto, com as alianças possíveis neste tempo (1993 a 2012) e espaço próprios: o molecular e o molar, o macro e o microcosmo em alternância constante. Desde o campo a que pertence, portanto, a obra

151 Registro videográfico, 23 de setembro de 2009.

adquire ainda mais força diante da singularidade com que marca sua linha distinguível. Comentando a prática teatral em Porto Alegre, o ator Luis Paulo Vasconcellos diz que:

O teatro de Porto Alegre, hoje, de certa maneira, com as honrosas exceções, se acomodou. Tenta corresponder ao que julga ser o gosto do público, ao que julga ser o gosto da mídia, ao que julga ser o gosto do patrocinador, ao que julga ser o gosto de *n* entidades, que não o artista criador. Quer dizer, foi perdida uma certa rebeldia jovial ou, pelo menos, está amortecida uma certa rebeldia, e, por isso, esse teatro deixa de ser instigante. Se o público é pouco – e eu acho que o público é pouco -, é porque o teatro se tornou chato, previsível. E acho que não estou falando só de Porto Alegre, acho que estou falando um pouco de Brasil. (apud GARCIA, 2002, p.204)

Acredito que a prática de Zoé Degani pertence às honrosas exceções citadas por Luiz Paulo, pois a rebeldia é característica constante do trabalho da artista que, como vimos, não pretende corresponder a nada, mas provocar, agregar, deslocar, redimensionar – vivendo intensamente a qualidade cênica, mesmo que com corpos estranhos, propondo movimentos alargados ou desafiando a velocidade do que deveria pesar ou a imobilidade do que se supunha correr. Voltar os olhos para o exercício do teatro numa terra de acomodados ou onde predominam as investigações sobre outras áreas da encenação, em que a cenografia tem pouca ou quase nenhuma notoriedade, pretende ainda registrar a passagem desta artista pelos palcos gaúchos com o devido respeito, já que as cenas que promove retiram o teatro das suas armadilhas “chatas e previsíveis”, opõe-se à prática comum que a rodeia. Isto porque não consegue restringir-se ao que não germina, o previsível é a morte da criação. Artista e obra têm a necessidade de ser livres (da mídia, do patrocinador, da expectativa, do automatismo, etc.): se a galeria já não pulsa, vai-se à rua; se o teatro amornou, dancemo-lo no espaço, lembremo-no nos objetos que transpiram o texto construindo uma linguagem própria; se a dança estagnou, impulsioná-la adiante.

Faz-se necessário ainda introduzir um esclarecimento sobre a ausência do vento que atrita a areia fina à pele, que entra nos olhos provocando incômodo.¹⁵² “Onde estão os atritos, os incômodos desta investigação?” Este mar de que tratamos não é calmo e límpido, nele formam-se ondas gigantes e violentas em tempestades furiosas, navios naufragados, mortes por afogamento, a água turva e gelada, este mar responde também a paisagens nada belas e navegações frustradas, já que “a realidade da criação de uma obra coletiva é feita de tensões, de frustrações, de concessões.” A aparente calma que abdicou dos fatos menos admiráveis dos processos, das difíceis interações da trajetória da artista: suas frustrações, obras mal utilizadas, violadas,

152 A relação entre os atritos da criação coletiva e a areia fina levada pelo vento foi sugerida pela Prof. Dra. Marta Isaacsson, aproveitando sua experiência de infância na mesma praia do Cassino. As citações entre aspas foram mencionadas pela professora durante banca de defesa desta dissertação.

corrompidas, seus trabalhos menos atravessadores e atravessados, o fez porque o processo de investigação passa necessariamente por inevitáveis escolhas e entende-se que os dados destacados, selecionados a partir do critério de cumprimento das obras (quando a artista teve mais liberdade de criação, conforme descrito à p.105) revelam o trabalho, o processo, a criação singular. A justificativa do soterramento dos conflitos, de “como a artista lidou quando não lhe foi dada esta liberdade”, provém da necessidade de preservar as intimidades dos processos e dos artistas envolvidos. Apesar disso, a aparência de uma obra cenográfica que tem seu espaço garantido na encenação esconde a luta da reivindicação por este espaço, as batalhas frustradas da artista, as empreitadas e conflitos dos encontros menos felizes com atores, diretores, bailarinos, coreógrafos, iluminadores e figurinistas. Este texto ressalta uma perspectiva sobre a obra e o processo em detrimento de outra que poderia narrar todas as tentativas mal sucedidas de criação para a cena que Zoé Degani enfrentou. A origem dos vícios, dos medos e fobias, a paralela destinação conturbada desta trajetória foi aqui negligenciada por se acreditar que ofuscaria o real objetivo do estudo que pretendeu mostrar a obra, suas relações com o espaço, esta criação plástico-cênica. Contudo, é preciso dizer que os naufrágios, os embates, os mergulhos em que a artista ou seus pares engoliram muita água salgada existiram e existem e marcam também a molecularidade do ofício, do contexto e local em que se realizam, quando o grau de dificuldade encontra nos próprios pares criativos, na produção, nas condições de realização das obras verdadeiros *icebergs*. Porque muitas vezes estes *icebergs* intransponíveis fazem sucumbir a obra é que abstraímos tais particularidades em prol de revelá-la.

Talvez seja prematuro arrematar qualquer conclusão investigativa, mais certo é afirmar que o atracadouro deste navio não é seu objetivo, mas, como aponta nosso próprio objeto de estudo, é o navegar que tem se mostrado muito mais interessante:

Mais uma vez, repito: o teatro, seu labor, é um estado de alma; como num campo de trigo a foice é o instrumento da colheita, no teatro o grande instrumento é a criatividade interpretativa [...] Alguém, quando começou, não tinha livro nenhum e foi tentando, descobrindo e construindo. Numa época, como a que estamos vivendo (no mar revolto de informações e de acontecimentos que, por serem tantos, passam a ter a mesma – ou até menos – importância da cotação do dólar), parece-me necessário redescobrir o prazer de navegar. Os horizontes estão abertos: é só querer chegar lá. (RATTO, 2001, p.14)

Foi exatamente assim que se construiu o documento que se apresenta, navegando em uma direção, mas sendo desviado pelos ventos e correntes; descobrindo, na peregrinação investigativa, a necessidade de ajuste da rota, mudança de foco, adequando continuamente as lentes de análise. Também em função disso, os espetáculos contemplados estão dispersos pelo texto servindo ao

pensamento, em detrimento de dedicar um capítulo ou item a cada encenação, o que faria com que o pensamento servisse a documentar as obras, antes de ser guiado pela força destas. E o que o pensamento sobre a obra - no conjunto de documentos, imagens, depoimentos, vídeos, vida - encontrou de sólido é a natureza fugaz autorizada por encenadores e pensadores ao longo da reunião bibliográfica utilizada que destaca continuamente que “apenas aquilo que acompanha a vida, esta corrida do instante, aquilo que *passa*, apenas isso é precioso” (Kantor, ver p. 177).

Ao impregnar os objetos cênicos e as estruturas da própria vida, a artista distingue sua assinatura e enriquece o conteúdo alcançado da pesquisa com a singularidade que pluraliza a cada novo trabalho, a cada nova investida cênica, as possibilidades não somente de vivência da obra como de considerações sobre ela. A cenografia é, assim, vivida de forma visceral, desorganizando o corpo edificado do teatro e da dança, promovendo intensidades no corpo das encenações e, cada vez mais, objeto complexo que desafia qualquer observação simplista.

Detivemo-nos, portanto, no que a artista riscou e multiplicou através de seu trabalho nas cenas observadas. Foi preciso dissecar as encenações para que a análise pudesse verticalizar-se, por um lado, traindo a essência das artes cênicas que se faz pela reunião de seus elementos, mas por outro lado, sendo esta a única forma encontrada de apresentar os dados na sua particularidade operativa, no esforço de observar as cenografias por completo: da sua origem à sua destinação, tendo em vista que, na encenação, se caracterizarão por sua incompletude relacional, necessitando texto, ação, gesto, movimento, luz, etc. para cumprir-se. Desta forma, nestas partículas analíticas, cada item que integra esta navegação investigativa apresentou sua conclusão parcial: da chegada à praia ao mergulho nas relações cênicas; da comandante, passando pela fragmentação das partes do navio, ao desembarque; e, agora, na instabilidade que dignifica os castelos de areia, encontramos na maré alta que encobre a praia, eleva o navio e destrói os castelos.

Além disso, a sobreposição dos âmbitos de uma encenação (e da criação para ela, de seus processos) faz com que cada capítulo ou item dedicado a determinado tema avance por outros assuntos também. Assim, para falar da cena, tratamos do tempo, para falar do tempo se abordou o material, continuamente as seções do texto interferem umas nas outras, apartando-se do subtítulo que as define e adiantando ou retomando questões tratadas noutros tópicos.

Mas, no campo em que se situa a pesquisa, apesar do desafio de apreender num texto o inapreensível, bem como pretender tratar da criação que jamais poderá ser compreendida em

palavras, certo fracasso é premissa desta empreitada, mesmo que consigamos arrematar algumas questões que esclarecem as relações entre a cenografia e a encenação, é necessário aceitar que o objeto desta pesquisa escapa-nos o tempo todo, sendo alcançados apenas níveis de seu processo, de sua ação, na certeza de que a cenografia se faz em cena:

Não acredito que uma encenação seja problema de texto e possa ser feita sobre o papel. É qualidade distintiva das coisas de teatro não poderem elas estar contidas nas palavras, ou mesmo em esboços. Uma encenação se *faz* em cena. Ou somos homens de teatro ou não somos. A mim parece absolutamente impossível descrever um movimento, um gesto ou sobretudo uma entonação cênica se não os fazemos. Descrever uma encenação de maneira verbal ou gráfica é o mesmo que tentar fazer um esboço, por exemplo, de um certo tipo de dor. (ARTAUD, 2004, p. 143 e 144)

Apesar disso, desafiando as prerrogativas que sentenciam o insucesso desta jornada, acredita-se ter aclarado certas relações pertinentes ao espaço cênico, bem como documentado esta prática que se provou digna de um olhar atento pela complexidade com que se realiza, jamais adornando, mas sempre multiplicando as relações cênicas, como vimos. Assim, é impossível fazer um esboço de um certo tipo de dor, como coloca Artaud, mas é possível falar de como dói, qual o quadro que origina a dor ou em que lugar ela se instala (ou migra) no corpo. Foi isso que se tentou fazer nestas páginas, não sobre a dor, evidentemente, mas sobre a criação dolorosa e extasiante, pendulando entre a individualidade criativa e o encontro caótico sobre a cena com os demais elementos. Tratar da combustão inapreensível para defini-la como tal, justifica esta empreitada, ao relevar o caráter fugidio do objeto tratado, revela-se o que foi possível deter, mesmo que incompleto,¹⁵³ esclarecedor sobre este campo.

Afinal, o que se fez aqui foi pensar a obra de arte, distante de tentar traduzi-la. Pois se a manifestação artística termina por efetivar-se no encontro e será reescrita por cada espectador, cada ator, diretor, coreógrafo, iluminador, não é o alfabeto que intencionamos definir, mas de que

153 Lamenta-se deixar de fora um tópico que se chamaria O FAROL, contemplando a relação íntima entre cenografia e iluminação. A artista confirma que seus cenários só se cumprem com a iluminação certa e destaca a importância do iluminador João Acir no seu trabalho e experiência no teatro: *Ele me alertou muito mesmo para as coisas, ele me ajudou muito e ele foi um pai para mim. Ele não dava amém para o trabalho de ninguém e me respaldou o tempo todo. Especialmente neste meio de técnicos, todos vieram a me respeitar porque ouviam o que ele dizia. (A artista imita a voz nasalada do iluminador) “Respeita, respeita que isso é profissional.”, ele saía dizendo pelos teatros. E tudo que nós fizemos juntos foi muito exitoso... foi uma convivência grandiosa, honesta, foi a relação mais profunda que eu vivi no teatro gaúcho.* O iluminador faleceu em 2011, aos 79 anos, a pesquisa não teve tempo de coletar uma entrevista sobre a sua relação com a artista e suas impressões sobre a obra de Zoé Degani, mas sabe-se que muito do que ele proferiu está diluído nas histórias dos colegas, de artistas, que compartilharam momentos de criação com a aliança Acir-Degani. Alguns contam que o primeiro encontro do iluminador com a cenógrafa (em 1999 no espetáculo “A Família do Bebê”), se deu sob apostas da área técnica que duvidava quem mataria o outro primeiro. A história ficou famosa, pois, traindo a expectativa destes, os dois se encontraram e formaram uma parceria que realizou inúmeros trabalhos no teatro e na dança, sempre num acordo profundo que salientava a criação para a cena.

forma ele transforma-se em linguagem e como esta se relaciona. A notar, no presente estudo, uma linguagem plástico-performática, cênico-visual que se funda sobre a efemeridade, o mutante.

Desta parte que coube investigar os processos e procedimentos, as operações cênicas promovidas pelas cenografias observadas, procurou-se monitorar as interpretações e análises a fim de que se preservasse o vívido da obra, sua maior qualidade, aliás. Apesar de compreender a certeza de que debruçamo-nos sobre dados mortos, uma vez que a efemeridade é condição constante do próprio objeto do estudo e que a interpretação, por vezes, domina esta análise posterior já impregnada de reflexões sobre o objeto. Estivemos, ao dissecar a cena, querendo observar entre suas camadas, seus fragmentos, a fim de melhor compreender sua plenitude que não se finda no ator ou bailarino, ou nas elaborações da direção ou coreografia, mas na relação de elementos que a define.

Ainda a certeza de que “o artista está muito ocupado em criar a sua obra, ele não precisa e não lhe interessa pensar sobre ela, não há tempo para refletir porque ele já está criando seu próximo trabalho, uma obra após a outra, então nós, pesquisadores, estamos aqui para pensar estas obras”, conforme afirma José Da Costa¹⁵⁴, reunir estes dados mortos a fim de resgatar a historicidade, a força, o contexto e as operações cênico-filosóficas, imagético-teatrais ou plástico-coreográficas, cumpre o objetivo de registrar e proliferar, agora no campo acadêmico, esta obra que, como não poderia deixar de ser, marca-se pelas sucessivas criações, superando a inércia e germinando em distintos suportes e experiências, consonâncias e diferenças sempre geradoras de novos mundos.

Se foi preciso incluir depoimentos da artista (por acreditar que são propagadores de seu processo criativo e visão de mundo), coletar entrevistas de co-criadores ou reunir as manifestações de ressonância da obra (pela necessidade de verificação do olhar e sensações de quem a encontra), elaborar uma rota de análise limitada à cronologia, ou conferir em jornais, revistas e rede a incidência do nome da artista, foi porque cada descoberta conduzia a uma nova necessidade, cada dado estava sempre por completar-se adiante, tendo sido impossível alcançar todos os resquícios que o oceano cênico da artista respingou neste período, mas concluindo que mais valeu navegar por esta cenografia plural, sempre incompleta pela natureza de seu material e relações, instâncias e conexões, a nunca tê-lo feito. Se a pesquisa está ancorada a datas e dados

154 DA COSTA, José. Palestra proferida no Second International Conference on Architecture, Theatre and Culture, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2012.

pela natureza que exige este plano de coordenadas (23 obras destacadas em 19 anos), ou o pensamento está fragmentado para construir-se, ainda assim, este estudo esforçou-se para preservar a qualidade instável de um corpo fluido.

A vida-obra está à deriva e é isso que, essencialmente, promove: a desorganização plástica sobre um estado de encenação organizado, uma catalisação dos signos que instiga o aprendiz, instalações que se desdobram em cenografia, cenografias que se diluem em encenações. O oceano cênico que dá título ao trabalho não o é somente pelo horizonte que a vista alcança, mas também pelo fundo recôndito do mar, pela força sísmica das ondas ou a leveza da espuma, distingue-se em camadas de mundo(s), de vida(s), na(s) cena(s). O horizonte é vasto – o material é o mundo – naveguemos.

O CENÁRIO COMO ORQUESTRA



Zoé Degani e a diretora Adriane Mottola em reunião de criação, a artista explica sua proposta para a cenografia da encenação. (2006)



REFERÊNCIAS

- ACIR, João. **Manual de Cenotécnica**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1997.
- _____. **Glossário Ilustrado da Caixa Cênica Italiana**. Porto Alegre: Casa de Cultura Mario Quintana, 1999.
- ARONSON, Arnold. **Looking into the Abyss: Essays On Scenography**. University of Michigan Press, 2005.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BACKES, Laura. **Anuário de Artes Cênicas: 2001**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, 2003.
- _____. **Anuário de Artes Cênicas: 2002**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, 2003.
- _____. **Anuário de Artes Cênicas: 2003**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, 2004.
- _____. **Anuário de Artes Cênicas: 2004**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, 2005.
- _____. **Anuário de Artes Cênicas: 2005**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, 2006.
- _____; TOMAZZONI, Airton. **Anuário de Artes Cênicas: 1999**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.
- _____; _____. **Anuário de Artes Cênicas; 2000**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, 2001.
- BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. Estação Liberdade, 2002.
- BANDEIRA, Filomena. **Evidentemente: histórias da educação**. Porto: Asa, 2005.
- BALESTRERI, Silvia. **A Pesquisa Impossível de Carmelo Bene**. Portal Abrace: Anais da V Reunião Científica, 2008. Disponível em: <www.portalabrace.org>
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter; LAVEAU, Paul. **Essais sur Bertold Brecht**. Paris: F. Maspero, 1978.
- BERNSTEIN, Ana. *A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico*. In: **Sala Preta** nº1. São Paulo: ECA-USP, 2001.
- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- BULCÃO, Heloisa Lyra. **A criação da cenografia**. Anais do V Congresso da ABRACE. Disponível em: <http://portalabrace.org> Acessado em: 14/02/2013
- CARROLLS, Lewis. **As Aventuras de Alice no País das Maravilhas**. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.
- CENTENO, Rosa. *Coletânea Palavras*. Porto Alegre: Ed. Ediplat, 2009. Publicação da AJEB - Associação de Jornalistas e Escritoras do Brasil.
- CINTRA, Wagner Francisco Araujo. **No Limiar do Desconhecido: Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor**. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Artes, ECA, USP. São Paulo: 2008. 587 páginas
- CORTINHAS, Rosângela. **Figurino: um objeto sensível na produção de personagem**. Orientação: Marta Isaacsson de Souza e Silva. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, UFRGS, 2010.

- CRISTÓFARO, Bruna. **A Cenografia e a Ação do Ator no Tempo da Encenação**. VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. **Proust e os Signos**. Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2003.
- _____. **Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- _____. **A Ilha Deserta: e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. vol 3. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____; _____. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____; PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio d'água, 2004.
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro – Lineamientos de una nueva teatrología**. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**, São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ECHEVERIA, Regina. **Furacão Elis**. São Paulo: Ediouro, 2007.
- FAGUNDES, Silvia Patrícia. **A Ética da Festividade na Criação Cênica**. In: Anais do 6º encontro de pesquisa em artes, Montenegro, 2011. (p. 142-156)
- FERNANDES, Silvia. **Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **Teatralidades Contemporâneas**. In: **Texto e Imagem: estudos de teatro**, Organização: Maria Helena Werneck, Maria João Brilhante. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Veja, 2009.
- GARCIA, Silvana. **Odisséia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2002.
- GIANUCA, Lindsay. **Apenas para os olhos que puderem ver: Uma abordagem da Arte como reflexão Social**. Orientação: Cristiane Gutfreind. Monografia. Porto Alegre: Faculdade dos Meios de Comunicação Social (FAMECOS), PUCRS, 2005.
- GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo, Iluminuras, 2004.
- HOUAISS, 2009.
- HOWARD, Pamela. **What is scenography?** New York: Routledge, 2009.
- JAPIASSÚ, Hilton, MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 5ª edição, 2008.
- KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Leçons de Milan**. Paris: Actes Sud – Papiers, 1990(A).
- _____. **Wielopole/ Wielpole: an exercise in theatre**. Londres: M. Boyars, 1990(B).
- KEEL, Anna; STRICH, Christian. **Fellini on Fellini**. New York: Dell, 1976.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LYOTARD, Jean-Francois. **Dispositivos Pulsionales**. Madrid: Fundamentos, 1981.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a Arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Ática, 1986.
- NERO, Cyro del. **Cenografia: uma breve visita**. São Paulo: Editora Claridade, 2008.
- _____. **Máquina para os Deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: edições SESC SP, 2009.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **A Encenação Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

- RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O Espaço do Jogo: espaço cênico teatro contemporâneo**. Dissertação de Mestrado. Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFMG, 2008.
- RODRIGUES, Nelson. **Toda Nudez Será Castigada: Obsessão em três atos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, Renato; PRESSER, Décio. **Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 2009.
- _____. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.
- SOUZA, Newton de. **A Roda, a Engrenagem e a Moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil**. UNESP, 2003.
- SOUZA, Silvana Oliveira. **Mulher e política: Amabilia Almeida, uma feminista baiana nos redutos de poder (1929-1990)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas: Salvador, 2011. 176f
- UBERSFELD, Anne. **Lire le Théâtre I**, Paris: Belin, 1996.
- URSSI, Nelson José. **A Linguagem Cenográfica**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, USP, 2006.
- WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. *[et alii]*. **Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- ZAVAM, Aurea. **Transmutação: Criação e Inovação nos Gêneros do Discurso: Linguagem e (Dis) curso**, SciELO Brasil, 2012.
- ZOURABICHVILI, François. **Vocabulário Deleuze**. Unicamp: Rio de Janeiro, 2004.

JORNAIS E PERIÓDICOS:

- BARCELOS JR., Hélio. *Ópera resgata a história da Igreja*. In: **Jornal do Comércio**: Porto Alegre. 1º e 2 de fevereiro de 2002
- _____. *Zoé Degani desmente a Bíblia*. In: **Jornal do Comércio**: 12 de novembro de 1998.
- CAVALCANTI, 2010. *O conceito de cenografia e sua produtividade na leitura e interpretação de textos*. **SIGNAL**: Estudos da Linguagem, Londrina, n. 13/1, p. 81-90, julho de 2010.
- COELHO, Álisson. *Músicos locais ameaçam boicotar a Festa do Mar porque nem todos receberão cachê*. In: **Zero Hora**, Segundo Caderno, 1º de fevereiro de 2013.
- HOHLFELDT, Antônio. *Releitura Contemporânea de Nelson Rodrigues*. In: **Jornal do Comércio**: Porto Alegre, 6 a 9 de setembro de 2001.
- _____. *Crucial dois um (cinco)*. In: **Jornal do Comércio**: Porto Alegre, 08 de junho de 2007.
- _____. *Grupo Gaia: quanto mais, melhor*. In: **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 05 de agosto de 2011.
- KARAM, Lúcia. *CCMQ celebra aniversário de Mario Quintana*. Publicação da Secretaria Estadual de Cultura, 22 de junho de 2011.
- KISSELGOFF, Anna. *A Revolutionary in Dance*. In: **New York Times**, April 2, 1992.

MACHADO, João Carlos. *TRÊS PARADIGMAS PARA A CENOGRAFIA: Instrumentos para a cena contemporânea*. In: **Revista CENA** Nº5, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS, 2006.

MASSA, Clóvis. *Redefinições nos estudos de Recepção/Relação Teatral*. In: **Revista Sala Preta**, nº8. São Paulo: ECA/USP, 2008

MENDONÇA, Renato. *Fragmentos de Medos e Fantasias*. **Jornal Vaia**; Porto Alegre, 19 de julho de 2006.

_____. *Ironia by Cazuzu*. Porto Alegre: Blog Quarta Parede, clicrbs.com.br, 2008

_____. *As Cenas de 2010 que Jamais Esquecerei*. In: relatomendonca.com.br, 2010.

MARÉS, Fernando; KOSOVSKI. *Espaço Cênico: Estudantes de todo Brasil na Quadrinal de Praga/ PQ 07*. **Revista Luz e Cena**, 14/6/2007 edição 95, 14 de junho de 2007.

PRICKLADNICKI, FÁBIO. *Deserto da Vida Real*. In: **Revista Aplauso** nº81, dezembro de 2006.

_____. *Peça "Nossa Vida Não Vale um Chevrolet" é um tratado sobre vidas sem ambição*. In: **Zero Hora**: Porto Alegre, 12 de abril de 2012.

QUILICY, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos*. In: **Revista Sala Preta**, 2011.

Revista Aplauso. *Eu Bebo Sim*. Disponível em: www.insanus.org Acessado em: 12 de janeiro de 2013.

Revista Elas por Elas, Sindicato dos professores do estado de Minas Gerais: Belo Horizonte, junho de 2008. Disponível em: <www.sinprominas.org.br>. Acesso em: 10.07.2012

ROLIM, Wiliane Viriato. *A Filosofia como discurso constituinte*. In: **Letras & Letras**, Uberlândia, 22 (47-54), jul./dez. 2006.

SANDES, José Anderson. *Nelson pós-moderno*. In: **Diário do Nordeste**: Caderno 3: Fortaleza, 29 de novembro de 2002.

SILVA, Gabriela. *Em petit poa, 2011*. In: **Revista URBE - CARTOGRAFIAS URBANAS – Cultura Visual Urbana e Contemporaneidade**, edição abril de 2011.

STEFFEN, Renata. *Toda Nudez Será Castigada*. **Revista Eaí?**: 24 a 30 de agosto – Opinião do leitor

Maçã Inocente. In: **Zero Hora**, Porto Alegre, 25 de novembro de 1998.

PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS:

Amores e Facadas. Obra inédita. Direção: Mauricio Guzinski. [Porto Alegre]: Teatro Renascença. [1991]

Banho, O. Obra Inédita. Direção: Carlota Albuquerque. [Porto Alegre]: Cais do Porto de Porto Alegre [2001]

Cinderela Fashion Week. Obra inédita. Direção: Diego Mac [Porto Alegre]: Sala Cecy Frank, Casa de Cultura Mario Quintana [2011]

Família do Bebê. Obra inédita. Direção: Carlota Albuquerque. [Porto Alegre]: Teatro de Câmara Túlio Piva, [1999]

Folias Fellinianas. Obra inédita. Direção: Airton Tomazzoni. [Porto Alegre]: Teatro Renascença, [2008]

Lição, A. Obra inédita. Direção: Margarida Leoni Peixoto. [Porto Alegre]: Teatro de Arena, [2010]

Mamãe foi pro Alaska – True West. Obra inédita. Direção: Ramiro Silveira. [Porto Alegre]: Teatro Renascença, [2006]

Nossa Vida não Vale um Chevrolet. Obra inédita. Direção: Adriane Mottola. [Porto Alegre]: Centro Cenotécnico do Estado do Rio Grande do Sul, [2012]

Percorso Infinito. Obra inédita. Direção: Thaís Petzhold. [Porto Alegre]: Sala Álvaro Moreyra, [2009]. Outras contribuições disponíveis em: <<http://percursoinfinito.wordpress.com/>>. Acessado em: 13.07.2012.

Revolução Farroupilha. Obra inédita. Direção: Ramiro Silveira. [Porto Alegre]: Teatro do Instituto Goethe, [2006]

Teus Desejos em Fragmentos. Obra inédita. Direção: Adriane Mottola. [Porto Alegre]: Companhia Stravaganza, [2006]

Toda Nudez Será Castigada. Obra inédita. Direção: Ramiro Silveira. [Porto Alegre]: Teatro Studio, [2001]

Valsa Número 6. Obra inédita. Direção: Júlio Saraiva. [Porto Alegre]: Bastidores Bar, [2002]

Vestido como Parece: A Brasilidade em Nelson Rodrigues. Obra inédita. Direção: Eva Schul. [Porto Alegre]: Sala Álvaro Moreyra, [2012]

CRÍTICAS, COMENTÁRIOS, PROGRAMAS TELEVISIVOS, DEMAIS PUBLICAÇÕES:

BENDER, Ivo. *Comentário sobre a Lição*. In: marceloadams.blogspot.com.br, 13 de novembro de 2010.

CABRAL, Jeferson. *Nossa Vida não Vale um Chevrolet*. In: poaemcena.blogspot.com.br. 20 de setembro de 2012.

Central Band de Jornalismo: *Zoé Degani arraza no céu de Porto Alegre*: Disponível em www.bandrs.com.br. Publicado em 18/09/2009. Acessado em 17/01/2013.

FONTES, Paulo. Entrevista ao jornalista Antonio Carlos Bernardes para o site do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude: www.cbtij.org.br, 20 de outubro de 2008.

MACIEL, Pedro. *A arte como destino do ser*. In: www.digestivocultural.com Publicado em: 20/05/2002

MASSA, Clóvis. *Todo Casto é um Obsceno?* In: www.bife.com.br. Publicado em 05/09/2001.

Publicação *Salão Internacional de Desenho para a Imprensa*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1995.

Publicação *XI Salão Internacional de Desenho para a Imprensa*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 200

RAMOS, Alexandre. *O Livro das Lendas*. Resenha. In: <http://www.rederpg.com.br>.

REGINA, ELIS. Entrevista aos jornalistas Maria do Carmo Bueno, Carlos Urbim e Suzana Saldanha. RBS TV, 1981. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yTRvBcVqRWI> Acessado em: 03.03.2013

ROLNIK, Suely. *O Ocaso da Vítima*. Disponível em: www.pucsp/nucleodesubjetividade Acessado em: 31 de janeiro de 2013. Conferência proferida em 2002.

WILSON, Robert. Entrevista ao programa Starte da emissora GloboNews, exibido em 18 de julho de 2012.

DEMAIS SÍTIOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS:

<http://www.artbr.com.br>
<http://www.christojeanneclaude.net>
<http://www.itaucultural.org.br>
<http://www.lygiaclark.org.br>
<http://www.moma.org>

EVENTOS CITADOS:

VII Colóquio de Artes Cênicas na Iberoamerica. Montevideo, 7 de dezembro de 2012. Organização: Roger Mirza
Second International Conference on Architecture, Theatre and Culture, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2012. Organização: Evelyn Furquim Werneck Lima

OBRAS CONSULTADAS:

ABBING, Hans. **Why are artists poor? The exceptional economy of the arts.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.
ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora.** São Paulo: Pioneira, 1980.
BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Superposiciones.** Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2003.
BORDIEU, Pierre. **A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos.** São Paulo: Zouk, 2002.
BRAGA, Eduardo Cardoso. **Arte e sensação: A natureza sintética da sensação na experiência artística segundo Gilles Deleuze.** Em Revista Art&, Nº1, 2004.
BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço.** Petrópolis: Vozes, 1970.
CUNHA, Morgada, FRANCK, Cecy. **Dança: nossos artifícios.** Porto Alegre: Editora Movimento, 2004.
DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
DUBATTI, Jorge. **El convívio teatral.: Teoría y Práctica do teatro comparado.** Buenos Aires: Atuel, 2003.
FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
GUATTARI, Félix. **Caosmose: Um novo paradigma estético.** Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
GUINSBURG, Jacó. **Semiologia do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2003.
_____; BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **O Pós-Modernismo.** São Paulo: Perspectiva: 2005.
_____; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves. **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.
KOBIALKA, Michal. **Further on, nothing.** Minnesota University, 2009
LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral.** São Paulo: Perspectiva, 2009
_____. **Teatro pós-dramático e teatro político.** In: Sala Preta nº3. São Paulo: ECA-USP, 2003.
MANTOVANI, Anna. **Cenografia** São Paulo: Ática, 1998.
MIKLASZEWSKI, Krzystof. **Encounters with Tadeusz Kantor.** USA: Routledge, 2005.
PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos.** São Paulo: Perspectiva., 2003.
PROUST, Marcel. **No Caminho de Swan.** São Paulo: Globo, 2006. – (Em Busca do Tempo Perdido; v.1)
RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
SALMÓRIA, Danielle da Silva. **O Teatro na Imprensa Cultural: uma análise da cobertura de artes cênicas no jornal Zero Hora.** Monografia. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, Porto Alegre, 2007.
SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

ÍNDICE DE IMAGENS:

IMAGENS DO DOCUMENTO:

FIGURA 1 – Praia do Cassino _____ Foto: Dimas Gianuca	11
FIGURA 2 – Matéria do Jornal Zero Hora _____ Porto Alegre, 21 de março de 2002.	22
FIGURA 3 – Matéria Jornal do Comércio _____ Porto Alegre, 12 de novembro de 1998.	27
FIGURA 4 – Matéria Jornal O Peixeiro _____ Rio Grande, 28 de setembro de 1997.	28
FIGURA 5 – Matéria do Jornal Zero Hora _____ Porto Alegre, 27 de março de 1997.	29
FIGURA 6 – Matéria do Jornal Zero Hora _____ Porto Alegre, 30 de novembro de 2001.	30
FIGURA 7 - Fragmento do Jornal Zero Hora _____ Porto Alegre, 20 de dezembro de 1999.	31
FIGURA 8 – Página da Revista do 10º Porto Alegre em Cena _____ Equipe Técnica do Festival	31
FIGURA 9 – Zoé Degani em 1961 _____ Foto: Carlos Alberto Flores Nunes	36
FIGURA 10 – Gabriela Peixoto em cena de “A Família do Bebê” (1999) _____ Foto: Cláudio Etges	44
FIGURA 11 – Obra “Céu” – Viaduto Imperatriz Leopoldina, Porto Alegre, RS _____ Fotos: Zoé Degani	44
FIGURA 12 – Carlos Ramiro Fensterseifer e Evandro Soldatelli em Cena de “Mamãe Foi pro Alaska” _____ Foto: Luciano Bergamaschi	47
FIGURA 13- Nelson Diniz e Evandro Soldatelli em cena de “Toda Nudez Será Castigada” _____ Foto: Álvaro Rosacosta	47
FIGURA 14 – Espaço do espetáculo de Dança Contemporânea “O Banho” _____ Foto: Simara Anchieta	48
FIGURA 15- Lauro Ramalho, Kike Barbosa, Sofia Salvatori e Gustavo Curti em cena de “Teus Desejos em Fragmentos” _____ Foto: Kiran Leon	48

FIGURA 16 - Público na Instalação “Eternizando a Memória”, rebatizada “Sala de Sal”	49
Foto: Zoé Degani	
FIGURA 17 - Matéria do jornal Zero Hora	50
Porto Alegre, 11 de março de 1997.	
FIGURA 18 - Cadeira (objeto cênico) do Espetáculo Teatral “Valsa Nº6”	51
Foto: Zoé Degani	
FIGURA 19 – Liane Venturella na banheira (objeto cênico) em cena de “Toda Nudez Será Castigada”	57
Foto: Álvaro Rosacosta	
FIGURA 20 – Kailton Vergara, Lisa Becker e Vanise Carneiro em cena de “Toda Nudez Será Castigada”	58
Foto: Álvaro Rosacosta	
FIGURA 21 - Kailton Vergara, Lisa Becker e Vanise Carneiro em cena de “Toda Nudez Será Castigada”	58
Foto: Álvaro Rosacosta	
FIGURA 22 – Lisa Becker, Vanise Carneiro e Nelson Diniz em cena de “Toda Nudez Será Castigada”	59
Foto: Álvaro Rosacosta	
FIGURA 23 – Lisa Becker, Vanise Carneiro, Kailton Vergara, Nelson Diniz e Liane Venturella em cena de “Toda Nudez Será Castigada”	60
Foto: Álvaro Rosacosta	
FIGURA 24 – Lauro Ramalho em cena de “Teus Desejos em Fragmentos”	61
Foto: Kiran Leon	
FIGURA 25 – Kike Barbosa em cena de “Teus Desejos em Fragmentos”	61
Foto: Kiran Leon	
FIGURA 26 – Desenho da artista Zoé Degani – estudo das colunas para o espetáculo “Teus Desejos em Fragmentos”	62
Fonte: Arquivo da artista	
FIGURA 27 – Gabriela Peixoto, Tânia Baumann e Ângela Spiazzi em ensaio para o espetáculo “O Banho”	62
Foto: Simara Anchieta	
FIGURA 28 – Objeto cenográfico do espetáculo “O Banho”: a cachoeira petrificada	63
Foto: Zoé Degani	
FIGURA 29 – Ângela Spiazzi em cena de “O Banho”	63
Foto: Cláudio Etges	
FIGURA 30 – Matéria do Jornal Zero Hora	63
Porto Alegre, 30 de novembro de 2001.	

FIGURA 31 – Desenho da artista Zoé Degani: estudo para a cenografia de “O Banho”	65
FIGURA 32 – Cenas de “A Família do Bebê”	67
Fotos: Cláudio Etges	
FIGURA 33 – Performance “Pura Morta”	67
Fotos: Simara Anchieta/ Praça da Alfândega, Porto Alegre, RS	
FIGURA 34 – Performance “Pura Morta”	68
Fotos: Simara Anchieta/ Rua Lopo Gonçalves, Cidade Baixa, Porto Alegre, RS.	
FIGURA 35 – Performance “Pura Morta”	70
Foto: Simara Anchieta/ Calçada do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS	
FIGURA 36 – A figura “Pura Morta” é abordada por policiais (Porto Alegre)	71
Foto: Simara Anchieta	
FIGURA 37 - Performance “Hawã – A Mais Bela ao Entardecer”	71
Foto: Zoé Degani/ Galeria Espaço Oficina, Rio Grande, RS.	
FIGURA 38 - Performance “Estranhos Vestíveis”, de Silvia Motosi	72
Foto: Simara Anchieta/ Mercado Público de Porto Alegre	
FIGURA 39 - Performance “Estranhos Vestíveis”, de Silvia Motosi	73
Foto: Silvia Motosi/ Simara Anchieta	
FIGURA 40 – Navio Altair, Praia do Cassino, Rio Grande RS	75
Foto 1: autor desconhecido (1976)	
Registro fotográfico realizado dois dias após o encalhe do navio.	
Foto 2: autor desconhecido (2012)	
Fotos do acervo do Prof. Dr. Norton Gianuca	
Manipulação de imagem: Renan Tarouco Fonseca	
FIGURA 41 – Anotações da artista Zoé Degani: estudo para a cenografia do espetáculo “Teus Desejos em Fragmentos...”	77
FIGURA 42 – Matéria da Revista Aplauso	78
Edição nº 81, dezembro de 2006.	
FIGURA 43 – Desenho da artista Zoé Degani: estudo para cenografia do espetáculo “A Família do Bebê”	82
Fotos dos objetos cênicos do espetáculo	
Foto de cena: Cláudio Etges/ Fotos Objetos: Zoé Degani	
FIGURA 44 – Instalação “Toalha de Alfinetes”	84
Foto: Zoé Degani	
FIGURA 45 – Daggi Dornelles na instalação “Não Existe Culpa na Semente da Maçã...”	85
Foto: Zezé Carneiro	
FIGURA 46 – Instalações “O Banho” e “Toalhas de Alfinetes” reunidas na composição do espetáculo de dança “O Banho”	85
Foto: Zoé Degani	

FIGURA 47 – Desenhos da artista Zoé Degani: estudo para a cenografia do espetáculo “O Banho”	88
FIGURA 48 - Desenhos da artista Zoé Degani: estudo para a cenografia do espetáculo “A Família do Bebê”	88
FIGURA 49 – Anotações do processo de Zoé Degani: estudo para a cenografia do espetáculo “Teus Desejos em Fragmentos...”	91
FIGURA 50 – Escrito da artista Zoé Degani	92
FIGURA 51 – Zoé Degani em 1985 Foto: Gustavo (amigo da artista)	92
FIGURA 52 – Bacia portando giz e quadro negro do cenário de “A Lição” Foto: Lindsay Gianoukas	94
FIGURA 53 – Detalhe do quadro-negro, objeto cênico de “A Lição” Foto: Lindsay Gianoukas	94
FIGURA 54 – Cadeira: objeto cênico de “A Lição” Foto: Lindsay Gianoukas	96
FIGURA 55 – Marcelo Adams e Luísa Herter em cena de “A Lição” Foto: Lutti Pereira	96
FIGURA 56 – Vanise Carneiro acoplada à máquina de tortura em cena de “Crucial 2.1” Foto: Bruno Gularte Barreto	98
FIGURA 57 – Vanise Carneiro e Marcos Contreras em cena de “Crucial 2.1” Foto: Bruno Gularte Barreto	99
FIGURA 58 - Angela Spiazzi e Geraldo Lachinni cena de “O Banho” Foto: Cláudio Etges	99
FIGURA 59 – Cadeira que compunha o “caminhão da ditadura” em “Teus Desejos em Fragmentos” Foto: Lindsay Gianoukas	100
FIGURA 60 – Evandro Soldatelli, Carlos Ramiro Fensterseifer e a mesa e cadeira alongadas da cenógrafa em cena de “Mamãe foi pro Alaska” – True West Foto: Luciano Bergamaschi	100
FIGURA 61 – Renato Velho e o triciclo em cena de “Mamãe foi pro Alaska” – True West Foto: Luciano Bergamaschi	100
FIGURA 62 – Evandro Soldatelli, Carlos Ramiro Fensterseifer e a geladeira entre as flores em cena de “Mamãe foi pro Alaska” – True West Foto: Luciano Bergamaschi	100
FIGURA 63 – Estudo da artista para a cama/maca de “Teus Desejos em Fragmentos”	102

FIGURA 64 – cama-maca-ampulheta de “Teus Desejos em Fragmentos”	102
Foto: Zoé Degani	
FIGURA 65 - Paredes translúcidas e as fechaduras gigantes em portas-rotatórias no labirinto de “Teus Desejos em Fragmentos...”: do croqui à cena	103
Fotos: Zoé Degani	
FIGURA 66 – Bonecas no espetáculo “A Família do Bebê”	104
Foto: Cláudio Etges	
FIGURA 67 – Bonecas do espetáculo “A Lição”	104
Fotos: Lindsay Gianoukas	
FIGURA 68 – Cartaz da “I Mostra Escultura e Dança”, promovida pela Associação dos Escultores do Estado do Rio Grande do Sul sob presidência da artista Zoé Degani	110
Acervo da artista	
FIGURA 69 – Gabriela Peixoto dança com as bonecas em cena de “A Família do Bebê”	111
Foto: Cláudio Etges	
FIGURA 70 – Matéria do Jornal Zero Hora	113
Porto Alegre, 10 de maio de 1997.	
FIGURA 71 – Marcelo Adams em cena de “A Lição”	117
Foto: Lutti Pereira	
FIGURA 72 – Facebook: comentários da diretora Adriane Mottola e do iluminador Maurício Rosa Marques em 14 de abril de 2012	118
FIGURA 73 –Página do programa do espetáculo “Percurso Infinito”	121
Foto: André Chassot	
FIGURA 74 -“Colunas” – Material da Obra: Ataduras e chapas metálicas. Prédio do Hotel Majestic. Atualmente a Casa de Cultura Mario Quintana. Espaço utilizado: Café Majestic	124
Foto: Zoé Degani	
FIGURA 75 – Sala do Centro Cenotécnico antes e depois da cenografia, o ator Cassiano Ranzolin no espaço da encenação	130
Fotos: Zezé Carneiro	
FIGURA 76 – Evandro Soldatelli e Carlos Ramiro Fensterseifer em cena de “Mamãe foi pro Alaska” – True West	135
Foto: Luciano Bergamaschi	
FIGURA 77 – Matéria do Jornal Zero Hora	149
Porto Alegre, 23 de março de 2011	
FIGURA 78 – Estudo para a geladeira (objeto cênico) de “Teus Desejos em Fragmentos”	149

FIGURA 79 – Geladeira (objeto cênico) de “Teus Desejos em Fragmentos”	151
Foto: Zoé Degani	
FIGURA 80 – Lauro Ramalho sobre a geladeira, Fernando Kike Barbosa e Sofia Salvatori em cena de “Teus Desejos em Fragmentos”	152
Foto: Vilmar Carvalho	
FIGURA 81 - Lauro Ramalho, Fernando Kike Barbosa, Sofia Salvatori e Gustavo Curti em cena de “Teus Desejos em Fragmentos”	153
Foto: Cláudio Etges	
FIGURA 82 – Cactus no espaço de “Teus Desejos em Fragmentos”	153
Foto: Zoé Degani	
FIGURA 83 – Desenho da artista : estudo para o espaço de “Teus Desejos em Fragmentos”/ ângulo do espaço criado pela cenografia	153
Foto: Zoé Degani	
FIGURA 84 – Detalhe do objeto cênico: lágrimas suspensas nas flores dispostas à parede de “Teus Desejos em Fragmentos”	153
Foto: Zoé Degani	
FIGURA 85 – Matéria do Jornal do Comércio	155
Porto Alegre, 1º e 2 de fevereiro de 2002.	
FIGURA 86 – Alessandra Chemello, Nilton Gaffre e Ricardo Zigomático em cena de “Cinderela Fashion Week”	162
Foto: Luciane Pires Ferreira	
FIGURA 87 - Nelson Diniz, Vanise Carneiro e Lisa Becker em cena de “Toda Nudez Será Castigada”	163
Foto: Álvaro Rosa Costa	
FIGURA 88 - Nelson Diniz e Liane Venturella em cena de “Toda Nudez Será Castigada”	163
Foto: Álvaro Rosa Costa	
FIGURA 89 - Cena do espetáculo “E La Nave No Vá”	164
Foto: Cláudio Etges	
FIGURA 90 – “Árvore de Natal” da Usina do Gazômetro: ângulo interno da estrutura	164
FIGURA 91 – Nelson Diniz e Liane Venturella em cena de “Toda Nudez Será Castigada”	167
Foto: Álvaro Rosa Costa	
FIGURA 92 – Elenco de “Toda Nudez Será Castigada” em cena do espetáculo	167
Foto: Álvaro Rosa Costa	
FIGURA 93 – Guilherme Zanella em cena de “Nossa Vida Não Vale um Chevrolet”	168
Foto: Regina Protskof	

- FIGURA 94 – Modelo segura as cortinas de borracha do cenário de “Nossa Vida Não Vale um Chevrolet” em foto para editorial de moda (March to End: cargocollective.com)_____168
Foto: Giovanni Ceconello/ Estilista: Matheus Dreher
- FIGURA 95 – Modelos à mesa do cenário de “Nossa Vida Não Vale um Chevrolet” em foto para editorial de moda (March to End: cargocollective.com)_____169
Foto: Giovanni Ceconello
- FIGURA 96 – Série Castelos: desenho da artista Zoé Degani. Técnica: nanquim sobre papel, ano de 2009_____171
- FIGURA 97 –Carú Arízio em cena de “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...”_____179
Foto: Carmem Salazar
- FIGURA 98 – Alessandra Chemello e Cíntia Bracht em cena de “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...” _____179
Foto: Eduardo Seidl
- FIGURA 99 – Detalhe do botijão rendado e objetos cênicos em “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...” _____180
Foto: Zoé Degani
- FIGURA 100 – Cíntia Bracht e Carú Arízio em cena de Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...” _____180
Foto: Imagem recortada do vídeo de Diego Mac
- FIGURA 101 – Alessandra Chemello em cena de “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...” _____181
Foto: Imagem recortada do vídeo de Diego Mac
- FIGURA 102 – “...E o colar de pérolas no dia seguinte... “, obra de 1996_____183
Foto: Zoé Degani, em Dunas Altas, RS
- FIGURA 103 – Zoé Degani, Adriane Mottola e o elenco de “Teus Desejos em Fragmentos” em mutirão para pintura dos módulos móveis da cenografia_____190
Foto: Lindsay Gianoukas
- FIGURA 104 – Lindsay Gianoukas e Adriane Mottola auxiliam na operação cenotécnica em “Teus Desejos em Fragmentos”_____190
- FIGURA 105 - Registro dos bastidores da construção do cenário de “Teus Desejos em Fragmentos”_____191
Foto: Lindsay Gianoukas
- FIGURA 106 – Série sobre a construção da mesa de “Nossa Vida Não Vale um Chevrolet”_____192
Fotos do processo: Zezé Carneiro/ Foto de moda: Giovanni Ceconello
- FIGURA 107 - Série sobre a construção da cadeira de “A Lição”_____192
Fotos do processo: Zoé Degani/ Foto artista e objeto: Lindsay Gianoukas

FIGURA 108 - Série sobre a construção do anjo de “Cinderela Fashion Week”	183
Fotos do Processo: Lindsay Gianoukas/ Foto de cena: Luciane Pires Ferreira	
FIGURA 109 – As flores mofadas de “Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo...”	193
Foto do processo: Lindsay Gianoukas/ Foto de cena: imagem do vídeo de Diego Mac	
FIGURA 110 - Zoé Degani e equipe na construção do cenário de “Teus Desejos em Fragmentos...”:	
Paulinho e Miro	194
FIGURA 111 - Cassiano Stahl na equipe cenotécnica de “Teus Desejos em Fragmentos...”:	
acabamento nas portas rotatórias	195
Foto: Lindsay Gianoukas	
FIGURA 112 – Parede translúcida do cenário de Teus Desejos em Fragmentos...”:	195
Foto: Zoé Degani	
FIGURA 113 – Série sobre a parede de portas do cenário de “Nossa Vida Não Vale um Chevrolet”	196
Fotos do processo/ espaço cênico: Zezé Carneiro/ Foto de moda: Giovanni Ceconello	
FIGURA 114 – Adriane Mottola e Zoé Degani e Processo de “Teus Desejos em Fragmentos”	207
Foto: Lindsay Gianoukas	

IMAGENS DA ROTA DE ANÁLISE:

Em ordem de aparência na “rota”:

1. Imagem do vídeo O Golem, de Zoé Degani
2. Pura Morta. Foto: Simara Anchieta
3. Escultura Efêmera. Foto: Zoé Degani
4. A Gema. Foto: Zoé Degani
5. ...E o Colar de Pérolas no Dia Seguinte... Foto: Zoé Degani
6. O Piano. Foto: Zoé Degani
7. Eternizando a Memória: Sala de Sal. Foto: Zoé Degani
8. Não Existe Culpa na Semente da Maçã... Fotos: Zoé Degani
9. Estranhos Vestíveis. Foto: Silvia Motosi
10. O Banho (instalação). Foto Zoé Degani
11. A Família do Bebê. Foto: Cláudio Etges/ Zoé Degani
12. Toda Nudez Será Castigada. Fotos: Álvaro Rosa Costa
13. O Banho (espetáculo). Fotos: Cláudio Etges/ Zoé Degani
14. Valsa Nº6. Fotos: Zoé Degani
15. Não se Pode Amar e Ser Feliz ao Mesmo Tempo... Fotos: Carmem Salazar/ Eduardo Seidl
16. Mamãe foi pro Alaska – True West. Fotos: Luciano Bergamacshi
17. Teus Desejos em Fragmentos. Fotos: Cláudio Etges/ Zoé Degani
18. Babel Genet. Fotos: Zoé Degani/ Regina Protskof
19. Percurso Infinito. Fotos: Zoé Degani/ Mike Hill
20. A Lição. Fotos: Zoé Degani/ Lutti Pereira
21. Cinderela Fashion Week. Fotos: Luciane Pires Ferreira
22. Nossa Vida Não Vale um Chevrolet. Fotos: Regina Protskof
23. Vestido Como Parece- A brasilidade em Nelson Rodrigues. Fotos: Zezé Carneiro

1. VESTIDO COMO PARECE – A BRASILIDADE EM NELSON RODRIGUES



Ataduras em mais uma composição de Nelson Rodrigues (2012)
Fotos: Zezé Carneiro

2. UMA AVENTURA FARROUPILHA



Oigalê Cooperativa de Atores Teatrais (2006)



ANEXO 2

KRAWCZYK, Flávio: trecho do artigo **QUEM TEM MEDO DE CRISTO? Legitimidade, arte, antiarte e obra de arte total**¹⁵⁵

Apresentado na Semana de Discussão Avaliativa da Produção Artística:
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais: Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre,
Setembro de 1996.

...As questões tangenciadas até aqui – especialmente legitimidade, arte e antiarte – são pulsantes no trabalho de Zoé Degani (1957). Natural de Rio Grande, na adolescência desfruta de um programa da Escola de Belas Artes daquela localidade que abre suas portas ao público não acadêmico. Posteriormente, segue alguns cursos no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre e desde 1987 participa de salões e concursos em Rio Grande, Pelotas, Porto Alegre, Florianópolis e São Paulo.

Em 1995 Zoé Degani é selecionada e premiada em segundo lugar, no 3º Concurso Estadual de Esculturas Efêmeras promovido pela Associação dos Escultores do Rio Grande do Sul. A instalação, *sem título*, consiste no símbolo da radioatividade sobrevoado por uma pomba (releitura da Pomba de Picasso). O material utilizado é feijão, grãos e farinha de milho. A idéia é aproveitar a imagem da pomba e do símbolo de radioatividade sendo devorados pelas pombas, reais habitantes da Praça da Alfândega, em Porto Alegre. Durante a montagem, um carro-forte saindo do Banco Banrisul, situado também na praça, inadvertidamente passa por cima da instalação. Zoé preserva as marcas das rodas, como pode se verificar na reprodução em anexo. As referências desta obra são diretas aos testes nucleares realizados pela França no Pacífico Oriental ao longo do ano de 1995. É portanto um trabalho de conotação política e ecológica. Uma crítica ao poder instituído esfacelando os confins do planeta com fins de hegemonia, com fins de lucro. As inusitadas marcas do carro-forte dizem muito.

Com o uso de materiais alheios à tradição da arte ocidental e efemeridade acentuada pelo devorar frenético das pombas, conjugados à mensagem de profunda crítica política, o trabalho de Zoé é umbilicalmente ligado a questão da antiarte. Antiarte no sentido de questionamento dos cânones enraizados e das instâncias historicamente conservadoras como o museu, a galeria e a academia. No sentido de não poder ser vendida no mercado. De não poder ser acondicionado no acervo de um museu. Seu destino é o mundo. Como quer Oiticica.

Sobre a visão de mundo de Zoé pesa, como pesa em Beuys, o sentimento ecológico. Em *Pura Morta*, a performance da artista aponta, simbolicamente, para o enegrecimento dos oceanos devido aos vazamentos de petróleo e seus derivados. Sob sete tiras de borracha (alusivas aos sete dias da semana, mas também pode-se pensar nos *sete mares*), bacias com água límpida são contaminadas, pela sombria e tecnológica personagem, com petróleo. Inevitável aqui a associação às criações de Beuys (como *Eu gosto da América e a América gosta de mim e 7.000 carvalhos*) onde a preocupação ecológica é obliquamente atingida. Não há uma mensagem direta, óbvia. Ou como quer Jorge Luis Borges, “pensar é fazer arte”.

A reflexão sobre a fome na humanidade também é alvo de Zoé. Em *Nada te faltará*, inscrita no Salão do Jovem Artista de 1996, o tema é levado ao paroxismo através de uma releitura da Santa Ceia. Sobre um grande círculo de farinha de trigo, os apóstolos, dispostos em linha como alvos, apresentam furos de balas. Referência à eterna perseguição dos que

155 Texto do acervo da artista, material fotocopiado cedido pelo autor.

apostam em utopias transformadoras. Entre os apóstolos, o vinho é a representação de Cristo/sangue. O material com que é feito o círculo, a farinha torna-se comentário sobre a Última Ceia enquanto insígnia da fome instaurada pelo abortar das infindáveis tentativas de mudança da condição de vida humana.

Atualmente, Zoé trabalha no projeto da instalação *O dia Seguinte*. Parte da idéia do colar de pérolas enquanto encarnação de feminilidade. Via de regra, um presente associado à transformação da menina em mulher. O colar é, de certa forma, também uma coleira, o que rende interpretações sobre a histórica condição feminina de submissão. *O Dia Seguinte* é colar arrebitado. Signo de separação. Segundo Zoé, é aí inspirada no clássico gesto, em brigas, de arrancar-se o colar da mulher. A disposição do colar, feito de balões de aniversário, arrebitando à beira-mar é uma volta à origem das pérolas. Para a artista as próprias águas do mar são imbuídas de uma certa feminilidade.

Novamente o uso de materiais não convencionais em arte se faz presente em Zoé. Assim como Schwitters se valia de tudo para criar suas “pinturas”, a artista tem a liberdade de apropriar-se das coisas, convertendo-as em objeto artístico.

Por outro lado, Zoé trata com intensidade a relação arte/vida através de sutis simbologias, projetando suas preocupações estas que são, em verdade, abstrações, visões de mundo e sentimentos da própria contemporaneidade.

Mas, podemos falar que uma produção deste gênero é consensualmente legitimada no sistema das artes plásticas porto-alegrense? Em entrevista, Zoé revela sua profunda fascinação por Christo e que adoraria realizar algum projeto semelhante aos do artista búlgaro. Entretanto, como Christo é um artista já legitimado internacionalmente, aqui sua legitimação se reproduz apenas em si. Se algum artista local produz algo na mesma linha corre o provável risco do desprezo das instâncias consagratórias. Como se houvesse um medo do novo, do não compreendido, do Christo, pairando no ar da província.

ANEXO 3

Passaredo, composição plástica na Casa de Cultura Mario Quintana transforma o espaço para comemoração do aniversário do poeta, em 2011.



O pássaro do conto infantil Pé de Pilão em releitura da artista reproduz o personagem na escultura medindo 3 metros de altura, feita em fibra (2011):

“...O passarinho saiu,
Bicho assim nunca se viu
Com três penas no topete
E no rabo apenas sete
E como enfeite ele tinha
Um guizo em cada peninha...”



ÍNDICE REMISSIVO DE OBRAS

TEATRO

- ✓ Babel Genet: p.23, p. 37, p. 42, p. 53, p. 115, p. 198.
- ✓ Crucial 2.1: p.23, p.24, p. 98, p. 99.
- ✓ Lição, A: p.23, p. 37, p. 96, p. 97, p.100, p.101, p.104, p.117, p.147, p.169, p.188, p. 193.
- ✓ Mamãe foi pro Alaska – True West: p.33, p.37, p.47, p.100, p.102, p.106, p.133, p.134, p.176.
- ✓ Nossa Vida não Vale um Chevrolet: p.23, p.28, p.37, p.42, p.80, p.127, p.129, p.130, p.168, p. 169, p. 176, p. 188, p. 192, p. 196.
- ✓ Ópera de Nossa Senhora dos Navegantes: p.154-157.
- ✓ Teus Desejos em Fragmentos: p.22, p.23, p.37, p.47, p.61, p.100, p.102, p.103, p.119, p.124, p.149, p.156, p.166, p.176, p.177, p.190, p.191, p.195.
- ✓ Toda Nudez Será Castigada: p.33, p.37, p.42, p.47, p. 55-60, p.106, p.112, p.139, p.163, p.165, p.166, p.167, p.188, p.198.
- ✓ Uma Revolução Farroupilha: p.139, p.222.
- ✓ Valsa Nº 6: p.13-14, p34, p.37, p.50, p.51, p. 100, p.138 (rodapé), p.142, p.145, p.198.

DANÇA

- ✓ Alice Adulto: p.34, p.109, p.159, p. 160.
- ✓ Banho, O: p.34, p.37, p.47, p.49, p.62-65, p.80, p.84, p.85, p.87, p.91, p.99, p.101, p.103, p.115, p. 127, p.188, p.198.
- ✓ Cinderela Fashion Week: p.34, p.37, p.127, p.160 -161, p.165, p.177, p. 193.
- ✓ E La Nave No Vá: p.164, p.165.
- ✓ Família do Bebê, A: p.34, p.37, p. 43 p. 66, p. 67, p. 82, p. 88, p.104, p.111, p.159, p.164, p.188.
- ✓ Fuga: p.102.
- ✓ Não se Pode Amar e ser Feliz ao Mesmo Tempo: p.34, p.37, p.101, p.102, p.109, p.160, p.165, p. 176, p.179-185, p.194.

- ✓ Percurso Infinito: p.37, p.119, p.120, p.176.
- ✓ Vestido como Parece: A Brasilidade em Nelson Rodrigues: p.37, p.52, p.198, p. 222.

ARTES PLÁSTICAS

- ✓ Árvore, A: p.164, p.165.
- ✓ Banho, O: p.37, p.84, p.85.
- ✓ Céu: p.21, p.37, p. 44, p.115, p.116, p.127, p.148.
- ✓ Colunas: p.124, p 198.
- ✓ ...E o colar de pérolas no dia seguinte...: p.37, p.182- 185, p.188, p.224
- ✓ Escultura Efêmera: p.37, p.223.
- ✓ Eternizando a Memória (Sala de Sal): p.29, p.37, p.38, p.49, p.50, p.113, p.155, p.165
- ✓ Gema, A: p.37, p.107, p.120 (rodapé), p.125, p.155, p.176.
- ✓ Não Existe Culpa na Semente da Maçã: p.27, p.37, p.42, p.85, p.89, p.107, p.120(rodapé), p.165, p.176, p.200.
- ✓ Piano, O: p.28, p.37, p.108, p.188
- ✓ Toalhas de Alfinetes: p.84. p.198 (rodapé)
- ✓ Passaredo: p.225

PERFORMANCE/VÍDEO

- ✓ Estranhos Vestíveis: p.37, p.72-74, p.91
- ✓ Golem, O: p.37
- ✓ Hawã – A Mais Bela ao Entardecer: p.71-72, p.89, p.91
- ✓ Pura Morta: p.37, p.39 (rodapé), p. 46, p. 50, p.67-71, p.91, p. 99, p. 107, p.223

MÚSICA

- ✓ Maria Vai com as Outras: p.87.