



# ***O teatro do mundo*, de Calderón de la Barca, a *máquina-olho*, de Victor Garcia, e a *câmera lúcida*, de Andrea Tonacci**

ISMAIL XAVIER

Professor do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP

LUCIANA CANTON BERMUDES

Cineasta, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP

**Resumo:** O presente artigo visa analisar *Interprete mais, pague mais (Jouez encore, payez encore)*, de Andrea Tonacci, que trata da viagem de um grupo teatral ao Irã e à Europa para encenar os *Autos sacramentais* de Calderón de la Barca, dirigido por Victor Garcia. Discute as questões da teatralidade e da performance no documentário, e a configuração dramática que a montagem do filme elabora com base no registro das situações vividas pelo grupo a partir do momento em que o projeto original de encenação da peça ficou comprometido.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro contemporâneo. Documentário. Andrea Tonacci. Performatividade. Teatralidade. Victor Garcia. Ruth Escobar.

**Abstract:** This paper analyzes *Act now, pay now (Interprete mais, pague mais)*, by Andrea Tonacci. The film is about the trip of a theatrical group to Iran and Europe, where it will perform Calderón de la Barca's *Sacramental acts (Autos sacramentales)*, directed by Victor Garcia. The film addresses questions concerning theatricality and performance in documentary, as well as the dramatic configuration that the film's montage constructs based on records of situations experienced by the group since the original project of performing the play had been jeopardized.

**Keywords:** Contemporary Brazilian cinema. Documentary. Andrea Tonacci. Performance. Theatricality. Victor Garcia. Ruth Escobar.

**Résumé:** Cet article se propose d'analyser *Jouez encore, payez encore* d'Andrea Tonacci, qui porte sur le voyage d'un groupe de théâtre en Iran et en Europe pour jouer les *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca, mise en scène par Victor Garcia. L'article aborde la question de la théâtralité et de la performance dans le documentaire, aussi bien que la configuration dramatique produite par le montage du film en s'appuyant sur l'enregistrement des situations vécues par le groupe à partir du moment où le projet original de mise en scène a été altéré.

**Mots-clés:** Cinéma brésilien contemporain. Documentaire. Andrea Tonacci. Performativité. Théâtralité. Victor Garcia. Ruth Escobar.

*Interprete mais, pague mais* se inicia com três planos enigmáticos no Irã: o primeiro traz a imagem do Portal de Todas as Nações, em Persépolis, com uma iconografia do poder do antigo imperador Xerxes, destacando a figura do homem-touro com asas, originalmente assíria, que é a do guardião. É uma referência telegráfica à sede do Festival de Artes do Irã. A montagem de poucos planos compõe um contraste entre a imobilidade do antigo monumento, com sinais de forte erosão pelo tempo, e a presença de uma mulher pobre com um bebê no colo e uma criança de pé a seu lado; o terceiro é o de um lagarto típico do deserto a criar o clima para a introdução do título que brilha na tela: *Jouez encore, payez encore*.

À sombra da ruína imponente, a mulher com o véu é a imagem viva e enigmática de uma tradição. Seu gesto – ela espanta moscas que a incomodam – enseja uma irônica referência ao trabalho do documentarista feita pelo próprio Tonacci (2013): “a mosca sou eu”.<sup>1</sup> É difícil não se lembrar da imagem da mosca na parede que, invisível, vale como metáfora para o ideal de objetividade que seria próprio ao olhar de um documentário do modo observacional, na tipologia de Bill Nichols (2005), em que, no limite, a ação deveria se passar sem que os filmados notassem a presença da câmera. E é também difícil não tomar a ironia de Tonacci como referência à sua atitude em seu próprio filme, no qual a câmera assume a posição de força catalisadora da ação. Ou ela é uma presença que incomoda, podendo ser expulsa da cena numa reação mais agressiva (como acontecerá mais tarde no filme), ou é uma presença que incentiva, podendo ser trazida à cena por alguém empenhado em registrar sua performance num embate, para valer, com o elenco da peça e seu diretor, no momento de crise de um projeto de espetáculo, como o fará Ruth Escobar, a produtora, na grande cena de *Jouez encore, payez encore*.

A viagem da trupe tinha como foco principal a encenação dos *Autos sacramentais*, de Calderón de La Barca, no Oitavo Festival de Artes do Irã. Ruth Escobar contratara Victor Garcia para dirigir o espetáculo, encenador de enorme prestígio internacional que trabalhava com ela pela terceira e última vez, dado que os conflitos que marcaram esta viagem ao Irã e à Europa resultaram na ruptura entre os dois.

No desfile dos créditos do filme, temos as imagens de um ensaio teatral conduzido por Victor Garcia nas ruínas do Palácio

1. Conversa informal de Luciana Canton com o cineasta, dia 28 de setembro de 2013.

das Cinquenta Colunas, em Persépolis, que trazem dinamismo ao espaço antes reduzido a uma pura memória do passado de glórias. São imagens contrastadas, luzes e sombras, do grupo de atores e atrizes brasileiros, a que se sobrepõe uma música dissonante, contemporânea. Esta cria um senso de crise, de movimento frenético, que se pode ler como alusão ao fracasso da jornada, coisa já bem sabida no momento em que Tonacci, que havia sido contratado para documentar a viagem, monta seu filme a partir do que registrou da experiência. O problema se criou pela impossibilidade de se usar, na encenação, a complexa máquina concebida por Victor Garcia para dar estrutura ao espaço cênico e modular a movimentação dos atores em viva interação com ela.

A *máquina-olho* chegou a ser testada no Brasil e funcionou, mas foi extraviada, chegando apenas cinco dias antes da apresentação em Persépolis, dia 21 de agosto de 1974. Os atores, entretanto, tinham medo de ficar a quinze metros de altura, e havia perigo de acidente quando as lâminas se movimentavam. Depois de várias tentativas mal sucedidas de consertar a engrenagem, restava a Garcia apostar na força da nudez dos atores. O corpo, elevado a primeiro plano, traria uma outra dimensão ao trabalho dos atores, para além do que, no espetáculo, estava mais diretamente ligado à enunciação do texto, garantindo um efeito maior de presença e de performance, no contexto mesmo da representação dos personagens e da palavra do dramaturgo. Tal proposta de nudez foi censurada pelas autoridades iranianas, que avisaram que, “com os personagens nus, não haveria espetáculo” (ESCOBAR *apud* RODRIGUES, 2010: 98).

Sem a máquina e sem as tensões geradas pelos corpos nus, a concepção cênica de Garcia se desarmou. Ele teve de estreiar com os atores de macacão. Foi muito mal recebido. A montagem nunca chegou a acontecer conforme prevista, nem no Irã, nem na Europa. Em Paris, onde se passa a maior parte do filme de Tonacci, o espetáculo nem aconteceu. Depois da crise documentada pelo filme, a trupe foi ainda a Veneza e a Portugal, onde conseguiu se apresentar com a nudez, mas sem a *máquina-olho*. Tonacci só acompanhou o grupo até a França, filmando o momento em que ensaios com o elenco procuram o reajuste do espetáculo às novas condições, enquanto Ruth negocia com produtores de teatro franceses para obter aporte financeiro e viabilizar o concerto da máquina.

Na primeira sequência do filme, as imagens dos ensaios ainda no Irã indicam um forte dinamismo, e o vigor da fala dos atores que, mais de uma vez, enunciam a frase de Calderón, “porque esta vida humana não é mais que uma encenação”. Ao longo do filme esta frase ecoa em nossa memória como um *leitmotiv* referido às vicissitudes de uma empreitada artística cujos bastidores compõem, na montagem do filme, um jogo de espelhos e de contrastes com as cenas de *Autos sacramentais*, tudo potencializado pela teatralidade instituída pelo efeito-câmera que cria um campo de forças e um recorte do olhar que incidem sobre a ação filmada e alteram o seu estatuto, quando não o seu desenvolvimento, tal como acontece na longa cena final em que foi atingido o ponto mais agudo da crise na relação entre Ruth Escobar, o elenco e Victor Garcia.<sup>2</sup> Tal cena, a mais importante do filme, funciona como um desfecho desafortunado para o drama vivido pelo grupo, e é o momento em que a interação de Tonacci com a cena alcança sua dimensão mais espetacular, fechando o percurso de inversão do papel do cineasta na viagem.<sup>3</sup>

Antes, ele cumprira a função de documentar os ensaios e outros lances da preparação do espetáculo quando havia busca e perspectiva de solução. Já em Paris, há uma crescente tensão, e o que Tonacci nos mostra são as estações de uma jornada pautada pela administração da crise de relações que amarga o cotidiano do grupo. Há a dimensão performativa de cada um em meio ao embate entre contratados e contratante, e há o olhar da câmera que compõe o retrato dramático daquele momento vital do teatro nos anos 1970, um testemunho contundente que Ruth Escobar, a produtora, não aprovou.<sup>4</sup> Com um mandato de prisão, quase conseguiu confiscar a única cópia do filme, salva por Paulo Emílio Salles Gomes, que deixou que confiscassem outro filme por engano, e guardou a sete chaves o original, só recebido por Tonacci depois de sua morte.<sup>5</sup>

### **1. O olhar de Deus, de Calderón de la Barca, a máquina-olho, de Victor Garcia**

Ruth Escobar e Victor Garcia vinham de duas parcerias históricas, que marcaram uma revolução no teatro brasileiro através da radicalidade de sua encenação, *Cemitério de automóveis* (1968) e *O balcão* (1969). Ambas as peças se caracterizavam pela

2. Usamos ao longo do texto a noção de teatralidade formulada por Josette Féral em seu livro *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*. Montpellier: L'Entretemps, 2011, pp. 79-138. Féral entende que a teatralidade não se confunde com o teatro em sentido próprio, pois este é apenas uma de suas manifestações. Para ela, a teatralidade também pode ser instituída por um olhar quando este recorta uma ação qualquer que observa, tornando-a uma cena com dinâmica própria (o efeito-câmera é uma instância radical de observação produtora de teatralidade). Ou ela ainda pode ser instituída por um *performer* cujo gesto se dá em espetáculo e se irradia por um espaço qualquer, alcançando uma plateia, seja em recinto fechado ou a céu aberto.

3. É importante lembrar que o documentário de Tonacci veio a ser um dos primeiros filmes captados em vídeo do cinema brasileiro. Tonacci usou a primeira câmera de vídeo da Sony, com fita de rolo de meia polegada, e transpôs o material para 16mm para ser montado em moviola.

4. O filme permaneceu por mais de dez anos interdito por Ruth Escobar, que fez Tonacci cortar meia hora de sua montagem. O documentário foi finalizado somente em 1995. In: RAMOS, F. e MIRANDA, L. (Orgs.). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: SENAC, 2000.

5. “Me mudei de São Paulo para o Rio para fugir dela na montagem. Não queria a presença dela, não era sobre ela que eu estava fazendo o filme. Essa era a condição, não ser sobre ela. Documentei o grupo, as relações, não era sobre a peça com ela. E tive problemas. Quem salvou esse

filme foi o Paulo Emilio. Ele exibiu filmes brasileiros nas aulas, um dia ele foi exibir o meu filme e a Ruth mandou a polícia, porque ela não queria a exibição. A sorte ou azar é que tinha uma cópia de um filme do André Luiz Oliveira, e levaram o filme dele em vez do meu. Paulo Emilio sumiu com a cópia, escondeu na casa dele e ficamos sem saber do paradeiro da cópia. Uma dia eu recebo um telefonema, era 1980 [sic] e pouco, e a Lygia Fagundes Telles me liga, dizendo que encontrou um pacote com um bilhete do Paulo Emilio para mim. O Paulo Emilio salvou o filme... existe a versão integral, que foi remontada. Tive de concordar com ela em tirar duas cenas para poder ter acesso ao negativo, que ela sequestrou. A fita de vídeo também desapareceu. Bem, eram cenas inconvenientes para ela e eu retirei, mas fiquei com os negativos, que não mando nem para a Cinemateca." (TONACCI In: CAETANO, 2005)

relação mais direta dos atores com o público e pelo rompimento radical do espaço cênico, seja o “palco italiano” ou o teatro de arena, com a construção de dispositivos específicos ou mesmo de toda uma nova arquitetura. A expectativa era repetir e ampliar o impacto dessas experiências de São Paulo, o que acabou não acontecendo, gerando ansiedade crescente após o espetáculo no Irã. No centro, o problema da máquina cuja solução se afigurou, já na Europa, improvável, de modo a lançar a sombra de um novo fiasco sobre o diretor e seu elenco. No compasso de espera, aumentou a convicção do grupo de que o risco do diretor na invenção de um dinamismo complexo, porém fundamental para a forma e o sentido do espetáculo, tinha seu lado de *hybris*, desmedida, que anunciava um mergulho no abismo.

O filme de Tonacci é a crônica desta catástrofe feita por um cineasta que tem de medir muito bem os seus passos a partir do momento em que o seu trabalho sob contrato da produtora não se afigura mais como registro, memória, celebração de um triunfo, mas como presença tensionada de uma câmera que não apenas dá testemunho da crise, mas tem um papel de catalisadora da atitude performativa em passagens decisivas. Digamos que este papel, embora não menos efetivo, tem uma feição mais discreta numa fase do filme em que se alternam as negociações de Ruth com os franceses e as intervenções de Victor Garcia, figura sempre mais serena diante da câmera, com uma fala que desperta interesse especial quando o motivo é a encenação e a sua insistência na função essencial da máquina, sua marca por excelência como criador, sem a qual toda a sua concepção do espetáculo e a sua visão de teatro estariam dissolvidas.

No texto de Calderón (1988: 24), estão descritos, como recursos cenográficos para uma encenação dos *Autos sacramentais*, dois globos que se abrem: “Num, haverá um trono de glória e, nele, o AUTOR sentado; no outro haverá duas portas: um berço pintado numa e, na outra, um ataúde.” No globo celeste fica Deus, o AUTOR da peça, que chama os atores para representar seus papéis através do diretor do espetáculo, o MUNDO que oferece as coordenadas em que cada personagem vai interpretar seu papel no teatro da vida. Terminado o seu percurso neste MUNDO, o globo terrestre se fecha, e os personagens comentam e lamentam sua posição transitória. Calderón (1988: 51) anota: “Fecha-se o globo da terra”, e em seguida: “O globo celeste se fecha com o AUTOR dentro”.

Victor Garcia, ao falar de sua concepção do espetáculo, numa das cenas capitais do filme, compara a sua *máquina-olho* à câmera de Tonacci, fazendo um gesto da íris ao redor de seu olho. Ele diz, em francês:

Eu tenho necessidade de um momento onde haja um estado de grandiosidade como mistério, e não quero ninguém em cima do disco, eles estão atrás. Mas o espectador é como a máquina daquele senhor (aponta para a câmera), onde nós olhamos os personagens lá dentro, é uma perspectiva. [...] No momento em que o disco se abre o máximo possível, [...] e se levanta, não há ninguém.<sup>6</sup>

6. Tradução: Luciana Canton.

A máquina é, portanto, o olho de Deus. No entanto, o princípio do espetáculo não é o de nos transmitir a sua visão, mas sim o movimento pelo qual tudo se projeta a partir daí para o mergulho dos personagens na vida mundana, neste espaço sublunar, e para o retorno, no final da vida, para o interior deste olho. A vida, no universo da peça, é “representação” no sentido barroco, para o qual o intramundano é sonho que se desvanece, teatro das ilusões transitórias, distante do teatro da verdade lá no alto, no domínio da esfera do AUTOR e de seu julgamento dos papéis que cada um conseguiu desempenhar no MUNDO, com suas vicissitudes, antes do retorno *postmortem* e inserção no registro da eternidade.

Com esta moldura barroca, não surpreende a referência de Victor Garcia ao diafragma e ao olhar da câmera de cinema, algo que se apoia na alegoria que preside a invenção da máquina-cenário como olho de Deus, figura da transcendência. A câmera de cinema, ao contrário, recolhe as ações e todo o movimento que se constitui diante dela como experiência vivida, e a transforma em cena enquadrada dentro de uma perspectiva que não é de pura geometria e transcendência, mas de uma presença em que ela está implicada no processo da interação social, a despeito de sua condição de aparato tecnológico. Aqui e agora, projeta sobre a experiência em foco uma dimensão de teatralidade instaurada exatamente por um olhar que, ao contrário do divino, é contingente, instável, concomitante à experiência com que se defronta e recolhe, não para alçá-la ao plano eterno da verdade, mas para inseri-la no arquivo incerto de uma memória inscrita no tempo e entrelaçada ao conflito dos homens.



Os ensaios para o espetáculo no Irã e os episódios da passagem do grupo por Paris que mobilizam Ruth Escobar, Víctor Garcia e o elenco dos *Autos sacramentais* se confrontam com este olhar que lhes é co-extensivo no espaço-tempo e interage com eles para produzir os nacos de vida que vão compor, pela montagem, a constelação de cenas que se articulam de forma descontínua, colocando em debate o trajeto do grupo entre Irã e Paris. Há o esforço de Ruth Escobar na tenaz procura por uma solução para o impasse, num périplo que acaba se configurando como uma comédia de erros que, a certo momento, ganha comentários irônicos do produtor francês diante de “quelle grande actrice”, quando ela sustenta a fragilidade dos seus argumentos com elegância e tenta negociar uma saída, recursos novos que viabilizem o conserto da máquina e a salvação do projeto. Mas o mote do francês é lapidar: “alors jouez encore”, algo como “então interprete mais”. Ideia que irá ecoar no confronto final de Ruth com os atores, quando ela critica as suas atuações, que vê como “um testemunho morto... eu ainda financio”. Enfim, o dinheiro segue a sua lei e escoo na proporção do trabalho, da atuação que satisfaz a quem o possui. Na visão do francês, nada de créditos antecipados, e ele faz ouvidos de mercador para os argumentos de Ruth ou do diretor Víctor Garcia, quando este intervém. Não haverá espetáculo em Paris; é o que se vislumbra nas cenas desconfortantes e melancólicas em que vemos o diretor e os atores ao lado de técnicos franceses que examinam a máquina, sem oferecer solução para o impasse que mina a unidade do grupo e dá ensejo ao ressentimento dirigido ao encenador que não faz concessões. Chega-se a temer que ele abandone a cena.

Esta é uma cisma que ganha expressão variada ao longo do filme, sendo um tópico mais explícito exatamente quando a cena envolve uma descontraída curtição, em contraste com a feição mais sombria de tudo o mais que envolve as tensões vividas. É difícil situar tal momento de curtição na ordem dos acontecimentos, no eixo do antes e depois, mas fica o impacto desta inserção peculiar de uma intimidade lúdica e irresponsável. Ruth Escobar, Maria Rita Costa e Seme Lufti estão supostamente no hotel a descansar; apertam-se na cama, jogam conversa fora, com humor e muito riso, embalados numa afetação, digamos adolescente, que não muda de tom nem no momento em que Ruth atende ao telefone e ouve, para sua surpresa, a notícia de que Víctor Garcia teria ido embora, motivo de uma reação de espanto que, desdobrada em sorriso e

comédia, contamina a todos, como se nada pudesse cortar o prazer do momento, ou como se a fala de Ruth fosse “pura invenção”, registro de um momento dionisíaco diante da câmera com outras determinantes. Momento de expiação do bode?

## **2. A câmera lúcida de Tonacci**

Recursos esgotados, prazos inviáveis... A crise gera a ciranda de atribuições de culpa: seria esta de Ruth Escobar que não saldou compromissos? Ou de Victor Garcia e sua desmedida? Há uma conjuntura de insatisfação que não elimina, no entanto, a disposição dos atores. Depois de dois meses de inação em Paris, um novo ensaio parece se encaminhar para mais uma rodada no empenho dos atores em dar tudo e trabalhar o texto, mas Ruth Escobar a certa altura intervém para um comentário contundente. De início, sua observação parece voltada para uma fala do texto, mas sua crítica é muito mais ampla, e a temperatura sobe impulsionada pela sua grande performance de produtora no centro do quadro disposta a encarnar a lei deste jogo e professar a sentença de condenação do espetáculo, conforme enuncia no ultimato, “Isso está uma merda”, para depois afirmar que não pode colocar tal trabalho “indigente” em cima da máquina.

A referência à máquina é ainda uma esperança efetiva ou pura retórica? Há oportunismo nesta culpabilização dos atores? De qualquer modo, pela sua postura, percebe-se que monta uma grande cena para o registro da câmera. Para tanto, mandou abrir a cortina, acender as luzes, como Carlos Augusto Strasser, quebrando a “quarta parede” desta encenação, denuncia:

Strasser — O André tá filmando, [...] você está fazendo um numerozinho.

Ruth — Eu não estou fazendo numerozinho nenhum.

Strasser — Você queria abrir a luz daqui para o André poder filmar.

Ruth — Eu abri a luz de cima.

Strasser — Então, você queria abrir a luz de cima para o André poder filmar.

Ruth — Até o tempo que for necessário.

Strasser — Então, você está dando um showzinho à parte pra testemunhar.

7. A frase “passar em cadeia” sugere que Ruth vê Tonacci como algo afinado ao repórter de televisão ou ao cinegrafista contratado para um documentário institucional, sem atentar para a figura de alteridade implicada no homem com a câmera.

Ruth — Exatamente, até para passar em cadeia.

Strasser — Exatamente, você vem com um padrão.

Ruth — Eu quero passar em cadeia. Isto é um testemunho vivo. O que aconteceu até agora foi um testemunho morto.<sup>7</sup>

Strasser — Você vai ganhar muito dinheiro com isso.

Ruth — Vamos tirar o dinheiro da jogada tá Carlos Augusto.

Esta intervenção de Strasser, que havia trabalhado com Ruth e com Victor em *O balcão* (1969) e ocupa agora a posição de assistente do diretor, revela as regras deste jogo de cena embalado pela fala intempestiva da produtora. Poderia se dizer que a irrupção de Ruth na cena tem a dimensão artaudiana de provocar, instaurar a “peste” e despertar uma reação viral do grupo, reclamando da falta de carne e de presença dos atores. Ao mesmo tempo, no entanto, o seu gesto de antes ordenar que as luzes fossem acesas e a cortina aberta para que a câmera pudesse filmar denota um movimento nada pulsional. É uma intervenção que cria a cena e, ao mesmo tempo, prevê o “lugar de onde será observada” (o *theatron*, no sentido grego do termo). Isto acontece toda vez que alguém interage de caso pensado com uma câmera cujo efeito, não por acaso, estamos aqui definindo como o de instilar a teatralidade na ação que se passa diante dela.

Strasser não apenas contesta os ataques de Ruth e faz a defesa do grupo; parte para o contra-ataque a esta *meneur du jeu* que se apoia na sua condição de produtora, embora ela insista em que fala em caráter pessoal. Ou seja, ele a acusa de usar o cineasta para fazer circular a sua performance, produzir a imagem desejada de sua intervenção, dar o testemunho vivo da crise e deste seu momento de protagonismo no centro da cena.

Numa mescla de explosão efetiva e jogo calculado, Ruth deflagra o conflito que envolve quase todo o elenco e, em seus lances iniciais, também a figura de Victor Garcia que está presente no espaço do ensaio. Fora de quadro, é pela sua voz que percebemos que ele ainda está lá, ele adverte: “A mi, no me hables de esta manera”, e não demora a abandonar a cena, saindo antes mesmo de se fazer visível. Não sabemos por que Tonacci escolheu não filmá-lo; talvez porque não houvesse luz

suficiente, talvez porque tenha respeitado a opção de Garcia em recusar a postura performática que traria para si o protagonismo da cena com o risco de tornar mais intenso o efeito desejado por Ruth em sua performance. O fato é que ele se recusa a atuar na cena, gerando o vazio a partir do qual a exacerbação das emoções se faz contagiante.<sup>8</sup>

Este momento catártico de explicitação dos jogos de poder evidencia o que sempre esteve lá: o efeito-câmera. O enquadre que recorta a cena cria um centro a partir do qual cada figura presente no jogo tenta se posicionar, seja na direção de um protagonismo que solicita e, ao mesmo tempo, resulta de uma centralidade no campo visível gerada pelo dueto entre ator e câmera, seja na direção de uma posição mais discreta, somada a um silêncio de observador preocupado que permanece em silêncio ou fala muito pouco. Na distribuição dos papéis, há presenças curiosas, como a de Sérgio Britto, cuja carreira e envergadura de ator se expressam pela descrição radical, pois ele se resume a comentários mínimos para sublinhar o que acha óbvio e não mereceria tanto investimento performático. Em oposição ao foco central da fala encarnado pela atriz produtora, a montagem destaca o silêncio de Leina Krespi em primeiros planos rápidos. O essencial é que há um ponto limite das tensões, quando a pulsão ganha rédea solta e o *acting out* de Maria Rita Costa (que interpreta a personagem VIDA na peça) já não passa pelo cálculo nem pela inserção codificada no jogo de cena que supõe o lugar do espectador, o *theatron*: ela entra em surto, num lance pulsional que vem logo após Strasser colocar mais lenha na fogueira, acusando Ruth de fascismo.

Maria Rita explode: “Eu não aguento mais”. E parte para a crítica ao diretor: “Ele [Victor] nunca esteve presente uma vez sequer na vida dele, nunca, nesses quatro meses [...] Isso é uma porra! Eu não fico nessa merda mais. Eu vou embora! Eu não sou louca! Eu não estou afim de enlouquecer. Eu não fico aqui... Esse palhaço...”.

No extracampo, Alice Gonçalves e Jura Otero também choram.<sup>9</sup> A montagem intervém e há um corte direto, o primeiro deles, para os ensaios da peça de Calderón no Palácio das Cinquenta Colunas, no Irã. A passagem dos ensaios escolhida por Tonacci se afina ao clima da cena do grupo. Lá, Leina Krespi, que interpreta a MORTE, fala “...vida/morte/vida”; e quando a agitação chega a seu clímax, um personagem diz: “Já que está declarada essa guerra nesta casa, que ela não se transforme numa tragédia infeliz.

**8.** Nem Ruth Escobar nem os outros atores fazem teatro, em sentido estrito, nesta cena do conflito, pois não representam uma alteridade nem se projetam em outro espaço-tempo. Ela institui, ao contrário, um modo de presença de si, uma performance que interage com a do elenco dentro de um jogo cujas regras são expostas pelos comentários de Strasser e dos atores que não esquecem o papel da câmera.

**9.** Ver Sergio Britto, *Fábrica de ilusões: 50 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Salamandra/Funarte, 1996, p. 168.

Entre o bem e o mal rivais não me atrevo a decidir qual será o meu herdeiro.” Na continuidade do ensaio, outros atores falam, uma mulher cai. É um momento de crise aguda na peça de Calderón.

Quando voltamos para o grupo em Paris, vemos os atores se abraçando em choro, e as pessoas se dispersando. Ruth perambula no palco como que administrando e refletindo sobre toda aquela situação que acaba de acontecer. Sua fala é emblemática; consciente da câmera, ela diz, em *off*: “Vê, Victor Garcia está enlouquecendo as pessoas”. Quem tenta remendar é Strasser, quando comenta que as pessoas não têm estrutura. É aí que Pedro Veras se revolta, e toma as dores de Maria Rita:

Vai tomar no cu, Carlos Augusto. Agora sou eu que vai dar *show*! Que merda. Pessoa não tem estrutura, porra? Pessoa não tem estrutura no teu cu! [...] Tão vendo o que está acontecendo, e tão pensando em estrutura. No seu cu! Ninguém tá pagando pecado que nem tu, não, que diz que é santo e tá pagando pecado nessa terra. Vai tomar no seu cu!

A revolta de Pedro, seu lance pulsional, não elimina a consciência do gesto performativo. Ele mesmo explicita: “Agora sou eu que vou dar *show*”, acusando Strasser de estar afastado da vida. Antes disso, houve a revolta de uma das atrizes contra o ato de filmar, que se revelou para eles todos um problema (mais tarde, e com enorme intensidade, para a própria Ruth). A moça diz: “Pega essa câmera! Põe essa câmera pra puta que pariu! Vem cá, menino! Pega essa câmera! Põe pra lá! Acabou a câmera.” Como que numa irônica resposta, a montagem dá o salto e insere novamente passagens do ensaio da peça no Irã.

Alternando o momento do conflito em Paris e as passagens do ensaio no Irã, Tonacci escolhe momentos-chave que, pela movimentação semelhante, sugerem a presença de um mesmo motivo dramático a marcar os dois contextos. Ou escolhe passagens do ensaio que comentam a cena em Paris — como quando Strasser fala do “numerosinho” de Ruth e a montagem, ao mostrar as cenas muito vivas da representação no Irã, põe em questão o discurso dela, que opõe a sua própria fala para a câmera, como um testemunho vivo, aos ensaios do grupo, como um testemunho morto.

Na alternância, quem traz o texto de Calderón e a encenação dirigida por Victor Garcia pela última vez no filme é Antonio Pitanga, que interpreta o MUNDO na peça. Depois de uma performance gestual em silêncio, ele canta e narra:

Iê, iê, olha lá... Ouvei o pregão do mundo, vai... já te falei... passarei ao teatro das verdades, pois essas foram cenas de ficção. Quando o homem recebe uma fortuna, tenta guardá-la feita sua sorte, mas quando menos espera tudo perde. Assim um berço em pé recebe o homem, e o berço caído é sua tumba; viver, ser feliz, tumba... eu me despeço.<sup>10</sup>

Esta fala não evoca apenas um saber referido às ironias da vida e às ilusões sublinhadas pelo barroco; no contexto, traz um comentário a aspectos do conflito vivido pelos atores onde se disputa a questão da continuidade ou não do trabalho, e Ruth explicita sua posição de produtora e reivindica a posse da LEI que definiria o destino do espetáculo. Por outro lado, Tonacci conecta novamente a interpretação de Pitanga, em seu papel de MUNDO, com o *savoir faire* que o ator evidencia nas suas intervenções no conflito entre Ruth e os companheiros do elenco. Ele é a figura que lida com a crítica radical da produtora da maneira mais ponderada, sugerindo que a direção passe para o assistente Strasser. Em sua fala, podemos notar claramente a questão performativa da palavra tal como pensada por J. L. Austin (1962), quando este afirma a palavra como ato. Pitanga: “Eu quero continuar com o Carlos Augusto, [...] mas a partir do momento que eu estou falando aqui, Ruth. Eu não tô falando antes, eu tô falando a partir de agora.” Ao longo da cena, seu maior comentarista será Pitanga, uma espécie de voz da razão atenta para o imperativo de encenação do texto de Calderón nos palcos para os quais está ainda programado. Fala de si como ator com seus princípios; não se queixa, nem se intimida. Talvez porque, de todos ali, é o que mais tinha trabalhado em cinema e tinha um maior domínio da cena recortada pela câmera. Esta, por sua vez, mostra atenção especial a ele, sendo bem nítidos os movimentos para centralizar Pitanga no quadro.

O espelhamento buscado por Tonacci nesta alternância entre o conflito do grupo e os fragmentos dos *Autos sacramentais* confirma, nesta enunciação pela montagem, a sua prerrogativa de autor, sua liberdade neste jogo que envolve a emulação com

10. Na tradução de Maria de Lourdes Martini: MUNDO - “É tarde já, que após a morte vem não poder méritos ganhar de ninguém. Já que hei cobrado augustas majestades, já que hei desfeito belas perfeições, já que hei frustrado assim tão vãs vaidades, já que igualados hei cetros e enxadões, ao teatro ide agora das verdades, que este aqui é o teatro das ficções.” Nesta tradução, ela repete duas vezes a palavra teatro: teatro das verdades, teatro das ficções. DE LA BARCA, C. *O grande teatro do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988, p. 58.

a autora-empresária, contratante que, ao protagonizar a cena, supunha a cumplicidade da câmera no registro de seu confronto com os atores e com Victor Garcia. Este, enquanto autor-*metteur-en-scène*, concebeu a *máquina-olho* de Deus, estrutura complexa que articulava a movimentação dos atores e seria, ao mesmo tempo, a alegoria do *theatron* (ponto de onde se observa a cena), a mais central nos termos de uma tradução da metafísica do teatro barroco de Calderón. Mas reconheceu ele mesmo a semelhança deste dispositivo alegórico com a câmera que, operada por Tonacci, não se dá como instância transcendente e superior da verdade, mas como algo imanente ao espaço-tempo dos atores. Ou seja, um *theatron* que se faz decisivo porque interage com a ação que captura, de modo a instituir outra forma de teatralidade mais performativa, na tessitura do acontecido, não do representado. Longe, portanto, da teatralidade como um pressuposto de desvalorização da vida reduzida a contingências e ilusões.

Tal diferença não impede que a experiência do grupo, nos termos da cena mediada pela câmera e ordenada pela montagem, perfaça o trajeto de crise, catástrofe e dissolução que se afina ao percurso de um drama barroco, embora este se inscreva em um imaginário distinto, o mesmo que foi inspirador do ambicioso projeto de encenação que motivou a viagem: estão lá, nos lances de bastidor, as ilusões do jogo de poder de quem calculou mal o efetivo papel da câmera e a suposta cumplicidade do olhar do cineasta. Um lance de desmedida que, mais do que a insistência de Victor Garcia com sua máquina, precipitou a catástrofe como desfecho do conflito dramático privilegiado pelo filme.

O percurso que aí se configura é construído pela dramaturgia elaborada a partir da interação entre o cineasta e os episódios da viagem que sua câmera registrou, sendo em parte induzida pelo teor de experiência vivida nestes episódios, mas tendo seu momento decisivo na escolha do lance final do filme que não é, e não há razão para cobrar que tivesse sido, o episódio final da viagem feita pelo grupo, que teve novos desdobramentos marcados pela continuidade, apesar de tudo, do trabalho que, é bom se dizer, nunca superou os problemas que geraram a crise mais aguda em Paris.

Não por acaso, o cine-olho destaca, na grande cena da catarse, a figura de Pitanga que, na peça, interpreta o MUNDO, aquele que, segundo o preceito barroco, oferece os dispositivos

para que cada personagem cumpra o seu papel como filho de Deus e sob o Seu Olhar, este mesmo que institui o MUNDO como espaço-tempo de uma teatralidade que se confunde com o senso da finitude da vida explicitado na própria encenação da peça, pois o sair de cena e a morte são a mesma coisa. Do ponto de vista do teatro barroco, cada personagem conduz sua performance no teatro das ilusões oferecido pelo MUNDO com uma parcela de livre arbítrio pelo qual será julgado ao final da peça pelo AUTOR (Deus), cujo Olho se cristaliza na máquina concebida por Victor Garcia.

Já do ponto de vista de *Jouez encore, payez encore*, cada personagem, como Ruth, Victor, Strasser, Pitanga, Maria Rita, Krespi, Sérgio Britto e Pedro, conduz a sua performance na dinâmica do grupo respondendo a turbulências, frustrações e disputas de poder pelas quais, se for julgado, o será por espectadores com quem o grupo partilha este mundo sublunar e suas incertezas, claro que numa relação toda mediada pelo trabalho de Tonacci, cuja afinidade, como autor e homem com a câmera, não se dá com o AUTOR pressuposto pelo teatro barroco, mas com uma figura da imanência que se poderia aproximar ao MUNDO, tal como esta personificação, interpretada por Pitanga, se constitui naquele teatro. O que nos leva de volta a este ator e à sua notável cumplicidade com o cinema que ele reafirma e até celebra no lance final do filme. Este marca a fronteira entre o campo visível constituído pela câmera de Tonacci, agudo na forma como configura o drama, e o extracampo em seu prolongamento indefinido que dá lugar a conflitos de interpretação, disputas de memória e de posse das imagens.

Passemos ao extraordinário lance final.

Depois da ruptura provocada pelo surto de Maria Rita Costa, há um clima de recolhimento e consolação mútua que envolve os mais abalados pela situação, que se abraçam ao som do vento de Persépolis. Há um progressivo abandono da cena. Lentamente, eles se retiram.

Tendo o espaço vazio como fundo irremediável, Pitanga se aproxima de Tonacci ao sair de cena. Olha para a câmera e sorri. Com uma ironia bem humorada de bom entendedor, pronuncia lentamente o nome: “Andreeea”.

FIM



## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUSLANDER, P. *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*. Londres: Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_. The performativity of performance documentation. In: *Performing Arts Journal*, n. 84, 2006.
- AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962.
- BRITTO, S. *Fábrica de ilusões: cinquenta anos de teatro*. Rio de Janeiro: Salamandra/ Funarte, 1996.
- CAETANO, D. (Org.). Entrevista com Andrea Tonacci. In: *Contracampo*, n. 79, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2013.
- CANDELORO, J. *Docu-fiction: convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation*. Lugano: USI, 2000.
- COHEN, R. *Work in process: linguagens da criação, encenação e recepção na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COMOLLI, A. *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DE LA BARCA, C. *O grande teatro do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.
- FÉRAL, J. *Théorie et pratique du théâtre: Au-delà des limites*. Montpellier: L'Entretemps, 2011.
- FISCHER-LICHTE, E. Reality and fiction in contemporary theatre. In: BOROWSKI, M.; SUGIERA, M. (Ed.). *Fictional realities/real fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HEUVEL, M. V. *Performing drama/dramatizing performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.

- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MACHADO, A. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MIGLIORIN, C. (Org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- NOVAES, A. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.
- PAVIS, P. *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.
- RAMOS, F. (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RIOS, J. D. *O Teatro de Victor Garcia*. São Paulo: SESC, 2012.
- RODRIGUES, E. *A dinâmica da produção teatral de Ruth Escobar: entre estética e poder, arte e resistência*. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2010. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2010/eder.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2013.
- SARRAZAC, J.-P. *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Paris: Circé, 2000.
- \_\_\_\_\_ (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SCHECHNER, R. *Performance theory*. Nova York/ Londres: Routledge, 1988.
- SOUZA, N. *A Roda, a engrenagem e a moeda: Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

Data do recebimento:  
29 de julho de 2013

Data da aceitação:  
2 de setembro de 2013