

HOME CRÍTICAS

Wonderland Ave.

Henrique Saidel, Porto Alegre (RS), 19/11/2020

Alguns apontamentos a partir da peça dirigida por Leandro Silva que integra o TRANSIT 2020



Márcia Metz em "Wonderland Ave. – experiência de criação cênica em confinamento" que realiza sessão dia 24/11 Fotos: Acervo

Confinar, repensar, criar: continuar

Quando fui convidado pela Michele Rolim para participar do Transit 2020, ainda naquele passado longínquo e ingênuo chamado 2019 (éramos felizes e não sabíamos?), lembro que fiquei contente em poder fazer parte de um projeto tão interessante e mobilizador, em uma cidade onde ainda sou, de certa maneira, recém-chegado. Um projeto que nasceu e tem se desenvolvido a partir da vontade e do trabalho coordenado de instituições como o SESC-RS e o Goethe-Institut Porto Alegre, junto com o Agora Crítica Teatral, estimulando o intercâmbio cultural entre Brasil e Alemanha e entre tantas realidades possíveis. E o mais bacana: um projeto que fomenta a produção teatral na cidade, apoiando financeira e estruturalmente artistas que se dedicam a responder um chamamento específico e criar seus espetáculos teatrais. Parece óbvio, mas é sempre bom reforçar: em tempos inóspitos para a arte e para o financiamento da arte, com governos e iniciativas privadas cada vez mais ignorantes da importância do teatro e da arte na sociedade, editais como o Transit são como um necessário respiro, são um lembrete de que é possível e recompensador fomentar a produção artística (mesmo que seja um fomento singelo, com uma verba não muito grande, e para apenas dois grupos selecionados; mesmo assim). Lembro que fiquei empolgado em participar já do processo de seleção das propostas inscritas – junto com Dedy Ricardo, Kil Abreu, Michele Rolim, Annekatrin Fahlke e Jane Schöninger. Lembro também de sentir um pouco de receio por conta da carga de responsabilidade e pelo volume

de trabalho que teríamos até meados do primeiro semestre de 2020, quando as peças estreariam no Palco Giratório. Só não lembro de ter imaginado que boa parte das expectativas em relação ao Transit seriam completamente solapadas pela realidade cruel e urgente de 2020; não me lembro de imaginar que o projeto sofreria tantos revezes e reformulações, e que eu estaria escrevendo esta crítica agora, em novembro (para os curiosos, recomendo os textos publicados no AGORA, sobre os processos de criação desta edição, e também as entrevistas com cada diretor). Poucas vezes a relação expectativa x realidade foi tão problemática e motivo de perplexidade, de forma tão generalizada – mesmo que reforçando desigualdades já existentes.

E foi com um misto de satisfação, alívio, ansiedade, incredulidade, curiosidade e saudade (sim, saudade dessas coisas que nos eram tão corriqueiras, dos palcos, das plateias, das pessoas, das conversas antes e depois do espetáculo, dos pensamentos e sensações e interações que só o convívio presencial do teatro pode proporcionar, até mesmo da preguiça que às vezes dá de sair de casa e se deslocar até o teatro lá longe), que tomei um banho, coloquei uma roupa legal, abri um vinho (sou desses), sentei no sofá, dei espaço para minha cachorrinha se acomodar, liguei a televisão e acessei o link do Youtube para assistir a estreia de *Wonderland Ave. – experiência de criação cênica em confinamento*. Nos últimos meses, tenho acompanhado diferentes apresentações cênicas transmitidas pela internet, seja em sessões “ao vivo”, seja em formato de vídeo gravado e editado. Muita coisa incrível tem acontecido neste ano, e também muita coisa que em breve esqueceremos (nada mais normal). No entanto, aquela era a estreia do Transit, e era, de certa maneira, também a minha estreia. Um pouco nervoso, fixei minha atenção na tela, diante da contagem regressiva.

Escrevo este preâmbulo porque acho importante sublinhar que não apenas as formas de programar, produzir, criar e apresentar teatro que tem se transformado nos últimos meses: também as formas de ver/fruir/participar de uma peça (ou um conjunto de peças, um festival, um evento) tem se transformado. Junto com as perguntas “Como fazer teatro na pandemia? Como ser artista da cena na pandemia?” vêm, necessariamente (porque, sem isso, talvez não haja teatro) as perguntas “Como assistir/consumir teatro na pandemia? Como ser espectador na pandemia?”. As respostas são muitas e não são definitivas nem excludentes, e abrem caminho para ressignificações e redimensionamentos do fenômeno teatral, ou webteatral, ou audiovisual, ou ou ou. Diante das experiências que tem sido propostas por artistas e afins, os espectadores têm sido convocados de maneiras e em lugares com os quais não estavam acostumados: a sala de casa, o sofá, o computador, o celular que recebe notificações e se abre em outros aplicativos simultâneos, a cozinha enquanto se esquentava a água para o café, os fones de ouvido dentro do ônibus enquanto se volta para casa; isso sem falar de algumas experiências presenciais, como produções que colocam os espectadores em cabines isoladas, teatros e shows drive-in, e mesmo apresentações na rua com espectadores mascarados que seguem suas vidas. Que tipo de atenção e engajamento lúdico é demandado desses “novos” espectadores? Que corporalidades são essas, que corpo-espectador é esse, incitado/acionado/acolhido por essas “novas” formas de recepção? Que olhar é esse que olha uma tela pixelada, obrigado a decifrar os enigmas de uma bidimensionalidade digital? Dificilmente tínhamos imaginado ser possível e corriqueiro assistir uma peça de teatro assim, de pijamas, podendo aumentar ou diminuir o volume das vozes dos atores e da sonoplastia, pausando a transmissão para ir ao banheiro, permitindo interagir tranquilamente com outras pessoas e situações (outras janelas), ao mesmo tempo. Infelizmente, também sem poder abraçar os artistas no final da peça, nem comentar sobre o espetáculo em uma efusiva mesa de bar. Guardadas as devidas vicissitudes, em 2020, ser espectador de teatro é tão estranho quanto ser artista.

Da mesma forma, escrevo este preâmbulo ainda para dizer que ser crítico, que escrever uma crítica sobre uma obra cênica, nesse contexto, é também uma situação inusitada. Assim como Leandro Silva e sua equipe afinada tiveram que se aventurar em uma área desconhecida e misteriosa – o audiovisual –, também eu me sinto adentrando um terreno que não me é familiar. tendo que refletir e

discutir sobre um trabalho cujo formato e parâmetros de análise eu não domino. Como criticar uma obra audiovisual? Justo eu, que só sei falar de teatro (como a Karina Buhr, que só sabe no máximo tocar seu tamborzinho e olhe lá), e olhe lá? Talvez uma boa tentativa seja precisamente me colocar junto – porque juntos estamos – aos artistas e produtores e organizadores e espectadores e teóricos que também vivem constantemente esse pisar em ovos pandêmico e, mesmo assim, continuam. Mesmo assim, fazem. E fazem teatro, seja ele como for. Escrever sobre *Wonderland Ave.* é escrever sobre tudo isso, é escrever sobre esse não-saber que faz, e fazendo, sabe. Escrever sobre aquele vídeo gravado e editado, sobre aquela fina obra de arte teatral-audio-visual transmitida no dia 03 de novembro, é tatear o presente, é cheirar o contemporâneo, é lamber o que se está fazendo e sendo, aqui e agora.

Nos 60 minutos de duração daquela *Wonderland Ave.*, é possível perceber o quão ironicamente atual é o texto de Sibylle Berg, com suas máquinas, computadores e inteligências artificiais que dominam, enclausuram e exploram um punhado de seres humanos restantes e alienados de si e do mundo. Ciente de sua condição coletiva, a Pessoa do texto da dramaturga alemã é expandida pelo diretor brasileiro em três atores (Paulo Roberto Farias, Marco Marchessano e José Renato Lopes), filmados cada um em seu espaço, formando uma espécie de coro humano sincopado que se contrapõe ao Coro de Máquinas proposto inicialmente pelo texto. O Coro de Máquinas, por sua vez, é fundido em um só corpo-atriz (Márcia Metz), com sua figura gigante e onipotente diante de tão desprezíveis e fracos seres humanos.

E é ela, a Máquina, que introduz os espectadores àquele universo maravilhoso onde todas as situações e tarefas conduzem as Pessoas a um genérico e promissor “estado de perfeição”, prêmio máximo concedido aos humanos que conseguirem sobreviver e serem satisfatoriamente produtivos. É ela, a Máquina, que manipula os pequenos e frágeis bonecos – duplos miniatura das Pessoas confinadas naquele condomínio farsesco – fazendo-os trabalhar, exercitar-se, higienizar-se e lutar uns contra os outros até a morte. Com sua voz típica de assistente virtual de um telemarketing qualquer (quem nunca recebeu um casual telefonema de um simpático robô de um banco ou operadora de celular?), a Máquina é a grande inteligência que a todos domina, utilizando-se perspicazmente de seus conhecimentos sobre a espécie humana: sua frieza é temperada com simulações de interesse e empatia pelas mazelas psicológicas remoídas pelas Pessoas, em seus devaneios nostálgicos e auto-complacentes. No universo de Berg, as leis da robótica de Asimov são revogadas: as engrenagens e os algoritmos se divertem torturando humanos e deixando humanos torturarem a si próprios. E fazem isso por um único e chocante motivo: porque elas podem.

Realçando a assimetria da relação de poder estabelecida entre Máquinas e Pessoas, o condomínio-spa-prisão-campo de concentração de *Wonderland Ave.* é representado por maquetes (criadas e construídas por Silvia Serrano): tal é o mundo que restou para aqueles dispensáveis humanos, um mundo artificial e perfeitamente minúsculo, limitado, engembrado e ilusório, à mercê de todos os comandos do organismo não-biológico que o circunda e que tudo observa e conduz. Maquete-metáfora que nos lembra o quão constrangidos e impotentes estamos ou podemos estar frente ao distópico presente/futuro das inteligências artificiais. Maquete-linguagem que traz à encenação de Leandro a materialidade dos bonecos e dos dispositivos mecânicos, a concretude e o jogo da relação ator-objeto.

No debate final do *Transit*, após as estreias, Michele Rolim apontou que, nas indas e vindas do processo de criação, Leandro acabou por retornar ao teatro de bonecos, abandonando algumas ousadias tecnológicas propostas no projeto da montagem, como a marionetagem digital, as projeções e os ambientes imersivos. A partir dessa observação, corroborada pelo diretor, é possível salientar a importância dos desvios e correções de rota e também da busca por apoio naquilo que fazemos de melhor. Quando a realidade e a criação artística em si já são uma grande zona de desconforto, por que

não valer-se do conforto de uma metodologia já conhecida e testada, garantindo algum chão firme para se pisar?

Ao mesmo tempo, se a manipulação de bonecos e objetos é o lugar de conforto do encenador, talvez não seja o do elenco: a interação e manipulação ainda tímidas de Márcia com os bonecos e maquetes faz parecer que a relação atriz-objeto, o embate Máquina-Pessoas poderia ter sido mais explorado e ido mais além. Toda a força e brilho que a atriz mostra em outros momentos – texto, voz, olhos, construção de personagem – não se estendem da mesma forma aos objetos que a cercam. Possivelmente tenha faltado tempo para que se estabelecesse a necessária familiaridade entre aqueles elementos: toda criação, individual ou coletiva, tem um tempo particular de surgimento, desenvolvimento, amadurecimento, de trabalho e retrabalho sobre si e sobre suas possibilidades técnicas e poéticas. Um único dia de encontro presencial – que incluiu desde o primeiro contato da equipe com as maquetes e bonecos até a filmagem final das cenas, passando por um rápido ensaio experimental com texto, cenário, luzes e câmera –, mesmo que tenha coroado uma sequência de encontros remotos, parece não ter sido suficiente para permitir um mergulho na opção por aquelas miniaturas. Tal aventura exigiria uma atenção redobrada da direção, indicando atalhos e ações precisas para o trabalho da atriz-manipuladora. Nesse aspecto, uma coisa é certa: o calendário exíguo que os grupos tiveram que cumprir, na readequação dos projetos presenciais para trabalhos audiovisuais (sem falar no corte de verbas e em todas as outras circunstâncias adversas), estabeleceu certos limites para a criação/materialização artística de toda a equipe, que trabalhou e continuou, apesar de tudo. Feitas essas observações, reforço: em última instância, em *Wonderland Ave.*, ainda é a Máquina/Márcia quem manda.

O cenário misterioso e as luzes coloridas ostentadas pela Máquina contrastam com a iluminação forte e clara e o espaço explicitamente cotidiano onde vivem as Pessoas. As cenas de cada ator foram filmadas individualmente, em suas próprias casas, em seus próprios quartos, utilizando as características e elementos ali disponíveis. A opção da encenação soluciona questões objetivas de produção (onde fazer as filmagens, de maneira barata e sanitariamente segura) mas também se reveste de conceito, salientando o paralelo entre a situação fictícia dos personagens – confinados em seus aposentos funcionais de onde podem sair apenas para agredirem fisicamente seus adversários igualmente humanos – e a situação pandêmica dos atores, que respeitam as orientações de isolamento social e se mantêm confinados em suas casas há meses. O confinamento ficcional da dramaturgia de Berg reverbera e se conecta com o confinamento real (ou as tentativas de confinamento) das sociedades que enfrentam a pandemia de Covid-19. E nesse duplo confinamento, eis que são as máquinas e os algoritmos que conectam boa parte das pessoas e regulam inúmeras de suas interações – seja pelos smartphones, seja pelos computadores, seja pela internet, seja pela televisão aberta, seja pelas redes sociais, seja pelo sistema bancário, seja pela automação industrial, seja pela automação agrícola, seja pelos satélites que orbitam o planeta, seja por sistemas de armas de destruição em massa, seja por qualquer outra inteligência artificial mais ou menos avançada. Vida e arte transpassados pela crueldade dos fatos – reais ou imaginados. Estaríamos nós espectadores, também, na nossa própria *Wonderland Ave.*? Estariam aqueles atores confinados em maquetes de suas próprias casas, filmando um espetáculo de teatro dirigido por alguma Máquina-Leandro, como parte de sua batalha por um “estado de perfeição”? Estaríamos nós todos habitando uma maquete em escala 1/1 de nossas próprias vidas?

Acompanhar as confissões e pensamentos em voz alta daquelas Pessoas é acompanhar o impasse e a angústia de um certo tipo de humanidade, de um certo cidadão típico de sociedades urbanas capitalistas neoliberais de matriz europeia, de um certo tipo de indivíduo frustrado por ter sido desbancado do topo de alguma pirâmide social delirante. Não é a toa que essas Pessoas, aqui, são representadas por três homens brancos, aparentemente de classe média, aparentemente “gente de bem”. *Wonderland Ave.* expõe o fracasso não de toda a humanidade, mas da humanidade que se

vangloria de não depender de nada além de si mesma, em uma alucinação de autossuficiência que rejeita qualquer outra possibilidade de vida e sociedade não mediadas por dinheiro, poder, ódio e outros artefatos tão bem conhecidos por nós. Em uma reedição do clássico embate criador x criatura, a Pessoa é ameaçada e subjugada por uma inteligência artificial criada por ela mesma, e que age de acordo com parâmetros inspirados em Pessoas. Quem é o vilão da história?

Nesse contexto, é interessante a opção de Leandro e do Coletivo Catarse (mais especificamente, Billy Valdez e Paulinho Bettanzos, responsáveis técnico-artísticos pela captação, edição e direção de som e vídeo) por uma câmera bastante próxima do rosto dos atores, em planos fechados semi-sequenciais que acentuam o caráter intimista e confessional desejado pela encenação. O olho do ator quase sempre mira o olho da câmera, que atua como duplo do olho do espectador. Retribuindo o gesto, o olho do espectador quase sempre mira um único ponto da tela, que atua como um duplo do olho do ator. A cena estabelece, assim, uma relação frontal com o público – se é que é possível fazer uma analogia com certo tipo de teatro de palco. Por outro lado, em tempos de mediações digitais cotidianas, é como se estivéssemos conversando com aqueles personagens em alguma videochamada privada, tal é a cumplicidade sugerida pelos recortes e ângulos das imagens.

O espectador é o interlocutor privilegiado daquelas palavras. No entanto, nem sempre é óbvio qual é o papel ficcional desse interlocutor: se algumas vezes a Pessoa parece estar falando consigo mesma, em outras vezes ela parece estar endereçando suas falas a um ouvinte talvez compreensivo, e em outras ela conversa diretamente com a Máquina que a domina. Em todas as situações, o olhar do ator para câmera-olho persiste. De quem é, então, o olho que olha a Pessoa através daquela câmera? Seria o espectador um confidente da Pessoa ou apenas uma testemunha impessoal capaz de ouvir seus pensamentos? Ou ainda: seria o olhar do espectador, afinal, o olhar da Máquina? Quem sou eu, ao olhar aquela cena?

O trabalho de atuação de Paulo, Marco e José Renato é cuidadoso, simples e direto, apoiando-se quase que exclusivamente no texto, para construir os personagens, suas motivações e inquietações, suas memórias, sua relação com a Máquina e com sua situação atual. Junto com o olhar para o olho da câmera, as palavras são o elemento principal da composição das solitárias cenas das Pessoas. Faces e olhos e bocas que se movem e pronunciam as palavras que constroem a ficção de Berg. O corpo está ali, movimenta-se, desloca-se, contorce-se, mas atua principalmente como suporte daquela cabeça que fala, que sente e age e estaciona e (não) vive através da fala.

O tom lamurioso e apagado dos humanos se choca com a vivacidade e a exaltação das máquinas. Três Pessoas diante da impotência para com a própria vida, três Pessoas incapazes de desvincular-se de memórias e valores obsoletos e de seguir em frente, três Pessoas agarradas a um passado idílico que nunca existiu, três Pessoas iludidas e desesperançosas. Elas espermeiam e reclamam de serem dominadas e comandadas por máquinas, elas cospem improperios contra outras pessoas aparentemente mais bem-sucedidas, elas se julgam prejudicadas e culpam os outros (o imigrante, o mendigo, a mãe, a máquina) por todos os seus problemas, elas desistem de si e de tudo sem ao menos tentar. Aqueles três homens brancos materializam o desencanto (ou melhor, o desencantamento) de uma certa humanidade desinteressante. A Máquina parece ser, nesse sentido, apenas uma desculpa, uma interface, um meio para a auto-destruição empreendida por aquelas Pessoas obcecadas e tristes. Pessoas que se consideram, em segredo, os únicos seres dignos de existência no mundo (“o mundo sem mim não existe, ou não vale a pena”, elas pensam) e, ao mesmo tempo, os únicos seres capazes de acabar com a existência da humanidade. “Só a máquina, só a inteligência artificial, por serem criações humanas, podem acabar com a humanidade”, elas pensam. A lamentação dessas Pessoas é, no fundo, um canto de vitória disfarçado de lamentação.

Todas essas impressões emergem, em especial, do texto de Sibylle Berg, acolhido, adaptado e exaltado pela encenação de Leandro Silva. É verdade que a estrutura e a abordagem do projeto Transit

em si acabam por supervalorizar a centralidade do texto, dentro dos processos de criação dos espetáculos selecionados. Mas também é verdade que faz parte da escolha poética da encenação manter ou não essa centralidade, manter ou não essa dependência direta da dramaturgia verbal pré-definida. Assim, é interessante notar a presença maciça do texto adaptado de Berg na obra dirigida por Leandro: quase não há cenas sem texto, sem falas; quase não há pausas, silêncios, respiros; quase não há imagem que não se cole com algum elemento verbal. O espetáculo começa quando começa o texto, e termina quando o texto acaba. E isso não é uma obviedade nem uma necessidade: é uma escolha, um posicionamento artístico – consciente ou não – dos artistas envolvidos.

Outra característica forte de *Wonderland Ave.* é o fato de ser inteiramente gravada e editada, e transmitida posteriormente, como um filme. Ao contrário de algumas experimentações cênicas pandêmicas que optam por *lives* e outros tipos de interações “ao vivo” (*streaming*, videoconferências, aplicativos de mensagem, chamadas telefônicas, etc), as montagens do Transit 2020 investiram no formato audiovisual “assíncrono”. Tal decisão foi tomada conjuntamente com as instituições organizadoras, que concluíram que a transmissão de um material previamente produzido e finalizado seria mais viável tecnicamente e teria uma melhor qualidade de apresentação (embora, no final das contas, a qualidade de imagem da transmissão feita pelo canal no Youtube do SESC não tenha sido das melhores...). Não cabe aqui discordar dessa decisão, mas é importante registrar o quão determinante isso foi para todo o processo de criação e produção, bem como para o resultado final que os espectadores puderam conferir. E também não consigo deixar de me perguntar, com um sorriso de canto de boca: como seria essa *Wonderland Ave.*, se a sua encenação/transmissão acontecesse “ao vivo”, quase como no velho teatro?

Finalizo este texto da maneira mais piegas possível, sem medo de ser feliz, parabenizando todos os artistas, técnicos e afins que trabalharam e se desdobraram em mil para a realização tanto de *Wonderland Ave. – experiência de criação cênica em confinamento*, quanto de todo *Transit 2020*, apesar de tudo, com tudo. Que a obra de Leandro e sua equipe possa encontrar continuidade nas virtualidades das telas e também, por que não, nas concretudes dos palcos – quando isso voltar a ser possível. E que o Transit possa seguir existindo, instigando e viabilizando a cena teatral em Porto Alegre e para além, muito além de suas fronteiras. Sigamos, apesar de tudo e com tudo.



0 Comentários

Agora - Crítica Teatral

Disqus' Privacy Policy

1 Entrar ▾

Recomendar

Tweet

f Compartilhar

Ordenar por Mais recentes ▾



Iniciar a discussão...

FAZER LOGIN COM

OU REGISTRE-SE NO DISQUS ?

Nome

Seja o primeiro a comentar.

✉ Inscreva-se **D** Adicione o Disqus no seu site Adicionar Disqus Adicionar

A B M G U M D A

FICHA TÉCNICA

Autora: Sibylle Berg

Tradução: Luciana Waquil

Direção teatral: Leandro Silva

Direção audiovisual: Billy Valdez

Elenco/ Personagens: Márcia Metz (Robô/ Coro/IA), José Renato Lopes (Pessoa 1), Paulo Roberto Farias (Pessoa 2) e Marco Marchessano (Pessoa 3)

Adaptação de roteiros: coletivo da equipe

Desenho e criação de maquetes e miniaturas: Silvia Serrano

Trilha Sonora: Paulo Bettanzos

Projeto Visual: Silvia Serrano e Leandro Silva

Captação, edição e pós-produção: Coletivo Catarse de Comunicação

Provocadores críticos artísticos e acompanhamento: Michele Rolim e Henrique Saidel

Realização: Instituto Goethe de Porto Alegre e Sesc/RS

Parceria Cultural: AGORA Crítica Teatral



www.sympla.com.br



De 24 de novembro

horário: 20h
duração: 60 minutos



Contribuição Espontânea

Tags

transit 2020 sescrs

leandro silva julia ludwig

sibylle berg michele rolim

henrique saidel



Acesse a Aliança Francesa de Porto Alegre



Acesse a Hiedra do Chile

Acesse o Goethe-Institut Porto Alegre



Acesse o L'insensé da FRANÇA



Acesse o Observatório dos Festivais

