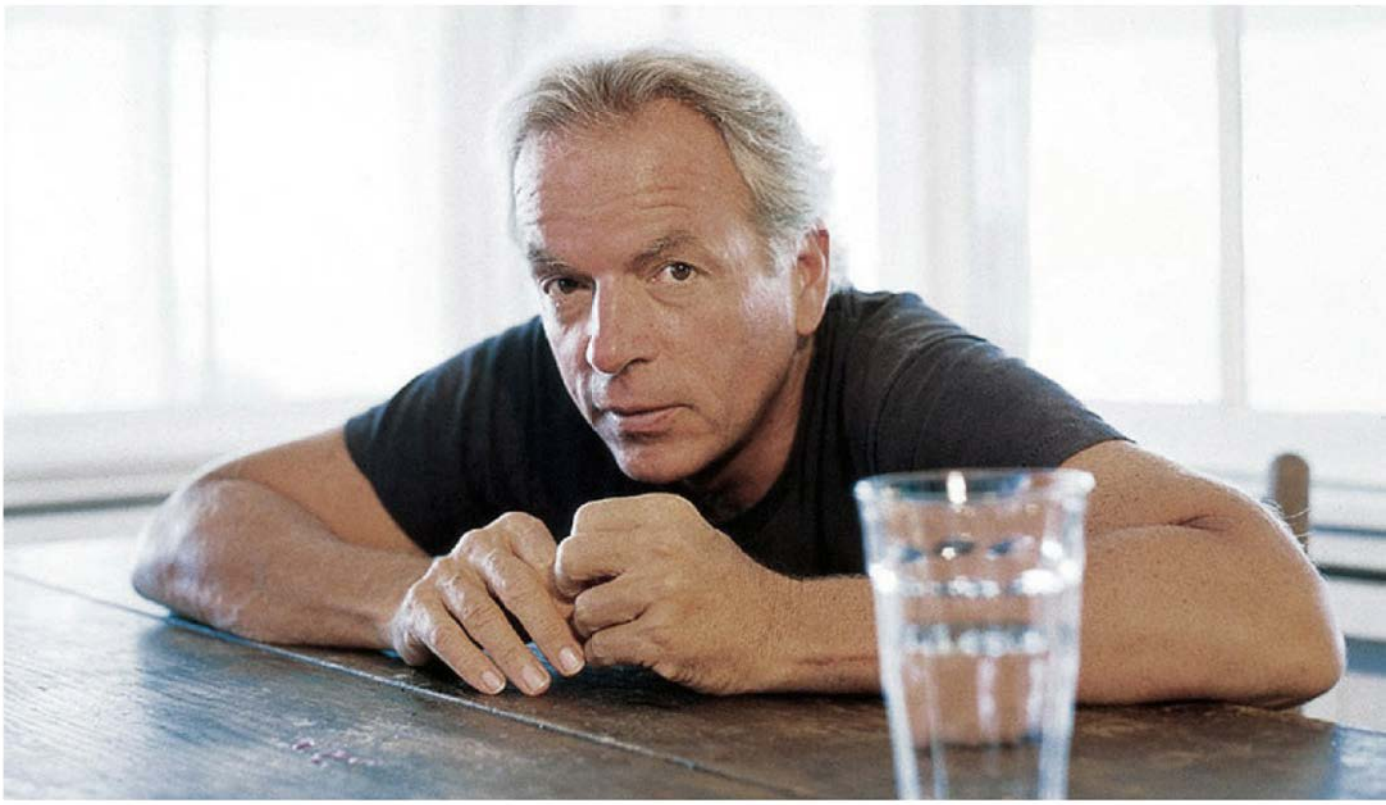
A ALMA, O OLHO, A VOZ

as autoperformances de Spalding Gray



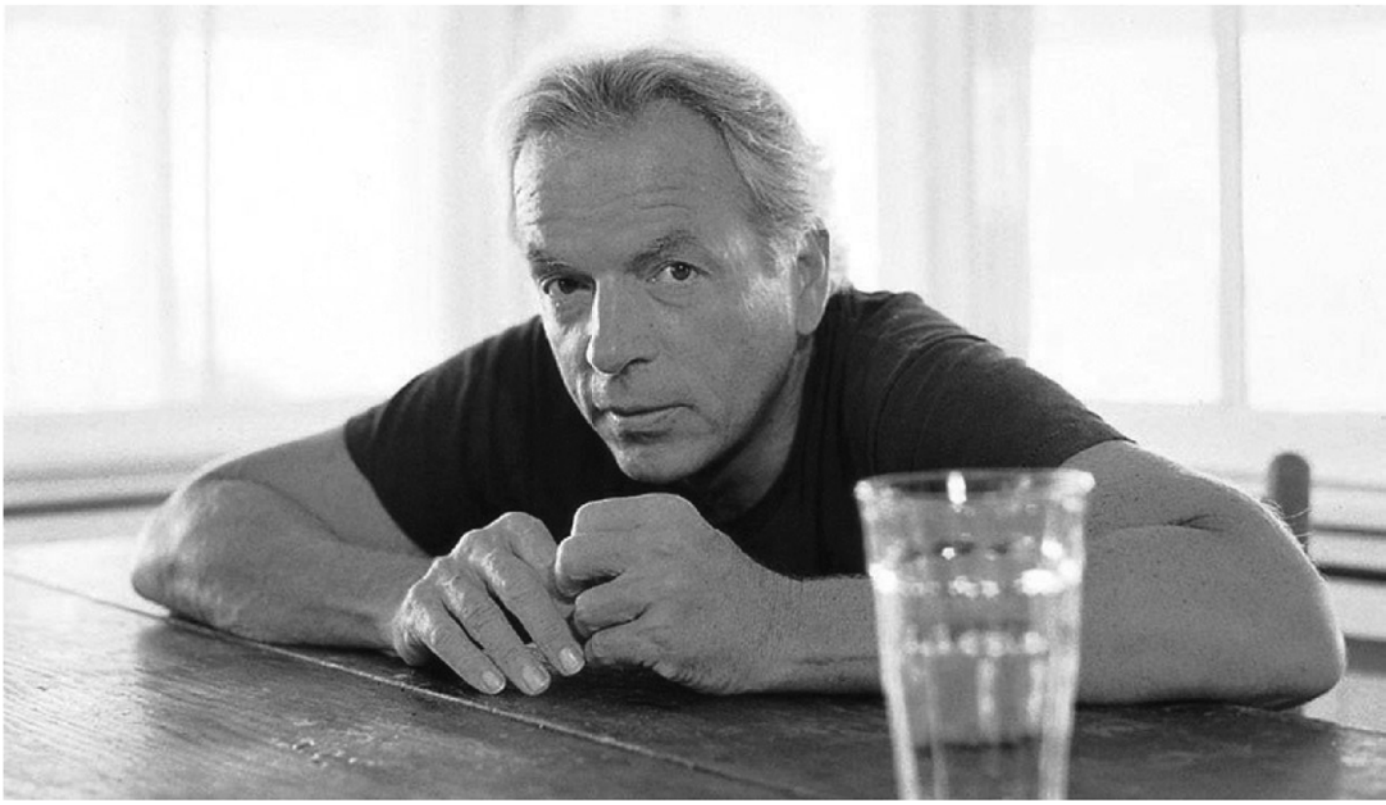
Marcia Prado Abujamra

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

SÃO PAULO . 2015

A ALMA, O OLHO, A VOZ

as autoperformances de Spalding Gray



Marcia Prado Abujamra

Orientadora

Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de Concentração "Pedagogia do Teatro", Linha de Pesquisa "Formação do Artista Teatral", da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas, sob orientação da Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes.

SÃO PAULO . 2015

Marcia Prado Abujamra

A ALMA, O OLHO, A VOZ

as autoperformances de Spalding Gray

Banca examinadora

_____

_____

_____

_____

_____

São Paulo,

FICHA CATALOGRÁFICA

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas estiveram envolvidas neste trabalho.

Ao meu lado ou mais distantes, mas todas importantes para o resultado final. A cada uma delas quero agora agradecer.

Começo do começo, ou seja, agradecendo à minha orientadora, Elisabeth Silva Lopes, que acreditou em mim quando primeiro me tomou como orientanda e me apoiou com sugestões e orientações.

Aos professores com quem tive cursos durante o programa de doutorado, Antonio Araújo, Silvia Fernandes e Elisabeth Lopes. Com eles, pude pensar algumas das questões desenvolvidas aqui.

Em especial, agradeço a Silvia Fernandes por ter me devolvido o prazer de pensar e estudar e por ter me deixado com a mão livre, ao menos em seu curso, para escrever.

Agradeço à minha banca de qualificação, Matteo Bonfito, Elisabeth Silva Lopes e Silvia Fernandes, pelas recomendações e orientações que permitiram continuar o meu caminho.

Às irmãs, amigas e parceiras Fernanda Abujamra e Luciana Cardoso, pela constante presença afetiva, estímulo, e pelo apoio logístico em meses da boa loucura que foi NY e nos de finalização da escrita.

Ao amigo Marcello Montore, por ter formatado este trabalho com carinho, oferecendo seu ocupado e precioso tempo e talento para me dar de presente essa tese-livro.

À Flora Gonçalves, pela leitura cuidadosa do trabalho, oferecendo contribuições e me apoiando na finalização do texto.

À Sergio Carvalho, pela boa e afetuosa conversa que se dispôs a ter comigo.

Aos amigos Luah Guimarães, Cacá Machado, Ando Camargo, Luciana Carnielli, Tatiana Thomé, Daniel Grecco, Eli Ridolfi, Monica Watanabe, Pedro Vicente e Noemi Marinho que, com carinho e interesse, me ajudaram a confiar que seria possível terminar este projeto. Agradeço, ainda, pois souberam perdoar a minha ausência nos últimos meses de trabalho.

Às crianças lindas, Catarina Guimarães Machado, Francisco Guimarães Machado, Martin Thomé Grecco e Rafael Watanabe Montore que, com sua alegria e curiosidade pelo mundo, me lembravam sempre que sem elas a vida não tem graça.

E à Isabel Cardoso Vaz, que não é mais criança, mas que mantém estas duas incríveis qualidades.

Agradeço à minha prima Clarisse Abujamra e ao amigo Marcello Dantas por me ajudarem a encontrar lugares bons e calmos para morar, estudar e escrever em NY. A eles e aos primos Alexandre e André Abujamra, meu muito obrigada pelo carinho, apoio e interesse que mostraram.

À Lilian Tone, amiga querida que mora em NY, e que esteve ao meu lado durante meus produtivos, difíceis e prazeirosos meses naquela cidade incrível que eu tanto amo.

À Ilion Troya, José Rubens Siqueira e Kurt von Mettenheim que, gentil e prontamente, me ajudaram na tradução de algumas passagens de texto.

À Marcela Lordy que me indicou Iolanda Depizzol, profissional que editou os muitos videos que tenho dos espetáculos de Spalding Gray, para que eu pudesse oferecer à banca a oportunidade de conhecer um pouco do trabalho dele, e entender melhor as imagens que descrevo e, claro, o performer que ele foi.

À Lee Breuer, amigo-mais-que-querido, que me provocou com perguntas e que, mais uma vez, me encantou em nosso convívio.

Em especial, quero agradecer a cada uma das pessoas que entrevistei sobre a vida e trabalhos de Spalding Gray: Marvin Carlson, James Leverett, Mark Russell, Renée Shafransky, Kathie Russo, Clay Hapaz, David Savran, Richard Schechner (que também permitiu minha presença em seu curso *Experimental Performance, Now and Then* na NYU/Department of Performance Studies), Stokes Howell e Ken Kobland. Todos tiveram uma disponibilidade maravilhosa para conversar comigo sobre Gray e iluminaram muitas das minhas dúvidas, acrescentando informações preciosas e esparramando carinhos sobre a sua memória.

E à Laurie Anderson, Karen Finley e Fernanda Torres, que gentilmente escreveram e me enviaram depoimentos emocionantes sobre seus *encontros* com Spalding Gray.

À CAPES que, com a bolsa sanduiche que me concedeu, favoreceu minha ida a NY.

Por fim, agradeço ao Graduate Center da CUNY – City University of New York, nas pessoas de Marvin Carlson, Frank Hentschker e Rebecca Sheahan, pelo interesse demonstrado pela minha pesquisa e pelo apoio logístico e acadêmico.

✦

RESUMO

Esta tese procura apresentar a trajetória completa dos monólogos autobiográficos de Spalding Gray, seu processo de criação e suas características como autor e performer. Considerado um excepcional contador de histórias, seus trabalhos sempre partem de um material pessoal e permitem discutir o uso da autobiografia na criação de um espetáculo, seus desdobramentos e limites.

Palavras-chave
Spalding Gray, Autoperformance, Autobiografia, Performance

ABSTRACT

This thesis seeks to present the full trajectory of the autobiographical monologues of Spalding Gray, including the process of creation and his characteristics as playwright and performer. Considered an exceptional storyteller, his works always start from personal materials; this permits fruitful discussion of the consequences and implications of the use of autobiography in creating theatrical performances.

Keywords
Spalding Gray, Autoperformance, Autobiography, Performance

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

CAPÍTULO 1 16

1.1 *Three Places in Rhode Island* / Três Lugares em Rhode Island 16

1.2 com a palavra... 18

1.3 SAKONNET POINT (1975) 22

1.4 RUMSTICK ROAD (1977) / Rua Rumstick 27

1.4.a o espaço 29

1.4.b Rumstick Road e os teatros do real 35

1.4.c reações ao real em cena 41

1.4.d Rumstick Road, o filme 43

1.5 Nayatt School (1978) / Escola Nayatt 46

1.6 Point Judith (an Epilog) (1980) / Point Judith (um Epílogo) 58

CAPÍTULO 2 68

2.1 boas brigas – teatro narcisista? vanguarda conservadora? 68

2.2 autoperformance 77

2.3 a autobiografia para o contador de histórias 80

2.4 o personagem, o autor e o performer Spalding Gray 86

CAPÍTULO 3 92

3.1 os monólogos de 1979 a 1984 92

3.2 registros x memórias / fatos x construções 95

3.2.a processo de criação ou os fios da trama de Spalding Gray 100

3.3 SEX AND DEATH TO THE AGE 14 (1979) / Sexo e Morte Até os 14 Anos 108

3.4 INDIA AND AFTER (AMERICA) (1979) / Índia e Depois (América) 109

3.5 BOOZE, CARS AND COLLEGE GIRLS (1979) / Bebidas, Carros e Garotas 110

3.6 A PERSONAL HISTORY OF THE AMERICAN THEATRE (1980) / Uma História Pessoal do Teatro Americano ... 111
3.7 POINTS OF INTEREST (AMERICA) (1980)/ Pontos de Interesse (America) e THE GREAT CROSSING (1980) / A Grande Travessia ... 114
3.8 NOBODY WANTED TO SIT BEHIND A DESK (1980) / Ninguém Queria Ficar Sentado na Carteira ... 115
3.9 GOD IS DEAD MY RADIO (1980/1981) / Deus Está Morto meu Rádio ... 117
3.10 47 BEDS (1981) / 47 Camas ... 118
3.11 IN SEARCH OF THE MONKEY GIRL (1982) / Em Busca da Mulher-Macaco ... 119
3.12 INTERVIEWING THE AUDIENCE (1981/1982) / Entrevistando o Público ... 121
3.13 TRAVELS THROUGH NEW ENGLAND (1984) – Viagens pela Nova Inglaterra ... 124

CAPÍTULO 4 ... 126
4.1 a Broadway recebe Spalding Gray ... 126
4.2 SWIMMING TO CAMBODIA (1985) – Nadando para o Cambodia ... 127
4.3 TERRORS OF PLEASURE (1986) – Terrores de Prazer ... 134
4.4 MONSTER IN A BOX (1990) / Monstro na Caixa ... 135
4.5 aura perdida? ... 137
4.6 GRAY'S ANATOMY (1993) / Anatomia de Gray ... 141
4.7 GRAY ON GRAY OR EVERYTHING REMINDS ME OF SOMETHING (1995/1996) / Gray por Gray ou Tudo me Faz Lembrar de Alguma Coisa ... 144
4.8 IT'S A SLIPPERY SLOPE (1996) / É um Terreno Escorregadio ... 144
4.9 MORNING, NOON AND NIGHT (2009) / Manhã, Meio-dia e Noite ... 145

CONSIDERAÇÕES FINAIS ... 148
"eu não consigo mais dançar" ... 148
por fim... ... 152

NOTAS ... 157

BIBLIOGRAFIA ... 230
entrevistas ... 240
filmes/vídeos de espetáculos que assisti ... 240

ANEXO 1 ... 242

ANEXO 2 ... 248



INTRODUÇÃO

O autor e performer Spalding Gray é visto pela última vez em 10 de janeiro de 2004 na Staten Island Ferry e, dois meses depois de muitas buscas, em 08 de março, seu corpo é encontrado boiando no East River. A partir desse momento multiplicam-se artigos em jornais e revistas lamentando e explicando a sua morte. A grande maioria dos que escreve – jornalistas, acadêmicos, amigos e admiradores – parte das palavras do próprio Spalding Gray para buscar explicações. Afinal, ao longo de 25 anos de carreira solo, Spalding criou monólogos escritos e interpretados por ele onde contava suas histórias de vida. Histórias pessoais, histórias de trabalho e de relações amorosas e familiares, histórias que todos acreditavam terem de fato acontecido, portanto, histórias reais. E se eram reais poderiam fornecer as reais motivações para o ato final de Spalding Gray: cometer suicídio.

✦

Gray nasce em 5 de junho de 1941 em Barrington, Rhode Island. Ele sofre de uma suave dislexia diagnosticada não muito cedo em sua vida escolar, possível motivo que o fez repetir a 7ª e a 9ª séries levando-o a se formar com quase 20 anos. Em seu segundo ano da High School participa do espetáculo The Curious Savage, seu *"primeiro momento de teatro, primeiro passo para fora da vida em direção a arte"*(1), o primeiro que o colocou diante de uma platéia e lhe proporcionou uma de suas experiências mais fortes. Gray conta que eles tiveram um único ensaio geral, ainda com cenário e luz inacabados, e apenas duas apresentações.

> *"No dia da estréia, eu estava fazendo a minha marcação de cruzar o palco em direção ao centro e percebi que estava andando em um tapete que tinha acabado de ser colocado e que eu ainda não tinha visto. Eu parei e, mesmo sem ter ensaiado, pulei amarelinha naquele piso com desenho quadrado. Foi uma grande gargalhada."*(2)

E afirma que esse momento foi mais importante que todo o seu trabalho na peça.

> *"Foi um momento excepcional, um para onde eu sempre voltaria. Foi a primeira semente da performance. A única coisa que ficou faltando foi um guia, um modelo, alguém fazendo aquela coisa outra que não era atuação."*(3)

Essa declaração é de muitos anos depois de ter participado dessa peça quando, em 1979, Gray escreve um artigo para o The Drama Review sobre a Rhode Island Trilogy/ *Trilogia Rhode Island*, ou seja, quando já tinha começado a descobrir que ator ele queria se tornar e as diferenças entre a formação tradicional de interpretação que ele teve na Universidade e o trabalho desenvolvido primeiro com o The Performance Group e explorado mais profundamente depois com Elisabeth LeCompte. Ainda mais tarde, em 1999, ele diz que essa foi sua primeira performance autobiográfica.

Depois da High School, Gray matricula-se na Universidade de Boston mas não consegue entrar no programa de teatro e vai para a Emerson College onde, em 1965, se forma.

A partir daí ele vai ganhar a vida e experiência no teatro regional(4). Foi ator residente na Smith College, fez *stock theatre*(5) no Champlain Shakespeare Festival, Tufts Arena Theatre e Orleans Arena (Cape Cod). Atuou ainda em espetáculos do Image Theatre (Boston), The Gallery Theatre (Saratoga, NY), Theatre by the Sea (Portsmouth, NH), Theatre Company of Boston e do Williamstown Theatre. A maior parte de suas participações foi em papéis e montagens mais tradicionais em textos como *Much Ado about Nothing, Candida, The Master Builder, The Way of the World, We Bombed in New Haven* e *Under the Milk Wood,* e alguns mais contemporâneos como *A Última Gravação de Krapp* de Beckett, *The Quare Fellow* de Brendan Behan, *The Knack* de Ann Jellicoe e *Longa Jornada Noite Adentro* de O'Neill, uma das peças a que ele volta em *Point Judith (an Epilog)*.

Ele então consegue trabalho na companhia de repertório Alley Theatre, sediada em Houston, Texas, trabalho que lhe garante o registro de ator (Actor's Equity Card) e onde participa, por exemplo de *World of Sholom Aleichem* e de *Os Físicos* de Friedrich Durrenmatt.

Em 1967, quando fazia *The Battle of Angels* de Tennessee Williams em Saratoga, ele conhece Elisabeth LeCompte, que acabava de se formar na Skidmore College. Naquele verão, viajam juntos para o México. É durante essa viagem que Betty Gray, a mãe de Spalding Gray, se mata. A família não consegue contatá-lo e só quando volta recebe a notícia do suicídio da mãe. Esse é um dos acontecimentos centrais na vida de Spalding Gray, está presente em todos os seus espetáculos desde *Rumstick Road*, e vai acompanhá-lo e assombrá-lo até o fim de sua vida.

Voltando do México, Spalding Gray e Elisabeth LeCompte vão para Nova York.

> Gray: *"Durante os meus primeiros anos em New York, eu caí num workshop gratuito da Joyce Aaron, uma integrante do Open Theatre. Um dia ela nos pediu para fazer um exercício de levantar e contar uma história pessoal o mais rápido possível. Se desse um branco ou se a gente ficasse sem histórias pra contar, a gente tinha que improvisar, como um músico de jazz, com alguma palavra em particular ou frase até que um próximo trecho viesse. Para a minha surpresa, quando chegou a minha vez, eu experimentei a minha memória como se fosse um filme, uma série de acontecimentos cotidianos, prosaicos, que tinham acontecido durante a semana anterior. Enquanto eu falava eu não tive o menor problema em editar ou selecionar*

> *o material. As imagens vinham em frames vívidos e eu conseguia descrever todos com detalhes perfeitos. Quando eu sentei, a Joyce disse: 'Muito interessante. Quem escreveu esse monólogo para você?'"*(6)

Junto com a gargalhada que ganhou pulando amarelinha em *The Curious Savage,* este é um outro momento que, quando acontece, faz um sentido que Gray só vai dimensionar anos depois de ter descoberto quem ele era como ator e autor – *"vai demorar dez anos para eu voltar a esse formato"* ele relembra(7).

Em New York, depois de alguns papéis em espetáculos off-Broadway, Gray é chamado para um teste no The Performance Group de Richard Schechner e, em 1969, se junta ao grupo para fazer *Macbeth* (1970). Logo em seguida, LeCompte também se junta ao grupo e participa como atriz e assistente de direção de Schechner em diferentes espetáculos.

> Gray: *"Os anos 60 estavam alcançando e influenciando os anos 70. Eu tinha visto algumas coisas que realmente mudaram minha cabeça. Uma foi o Frankestein do Living Theatre que eu vi no Brooklyn Academy em 1969. A outra foi Dionysus in 69 do Richard Schechner no The Performing Garage que eu vi com a Elisabeth LeCompte. Aquilo realmente mexeu comigo. A Liz e eu a gente estava de pé – era uma produção ambiental/environmental – e a gente foi para a arquibancada mais alta que a gente conseguiu que era para ficar o mais longe possível da ação, da loucura que estava acontecendo ali no chão. Mas a gente também teve uma resposta visceral ao trabalho e pensou Uau! A gente não só viu como experimentou uma coisa que a gente nunca pensou que fosse possível no teatro. E aquilo me fez ver que existia outra coisa possível no teatro que eu nunca tinha sonhado antes."*(8)

Tem início uma relação igualmente transformadora para o ator Spalding Gray, para a futura diretora Elisabeth LeCompte e para o The Performance Group. Isso porque a relação de Spalding Gray com o diretor Richard Schechner abre caminhos para que ele se torne o artista que viremos a conhecer, e também porque seus primeiros trabalhos com Elisabeth LeCompte (paralelos ao trabalho desenvolvido pelo TPG), acabam resultando na criação do hoje conhecido e admirado The Wooster Group; permitem que Gray experimente e defina seu caminho como autoperformer, e provocam a saída de Schechner e o fim do TPG(9).

Com o TPG ele faz *Makbeth* (1969) de Shakespeare, *Commune* (1970), criação do grupo, *The Tooth of Crime* de Sam Shepard (1972), *Mãe Coragem* (1975) de Bertold Brecht, *Cops* (1978) de Terry Curtis e *O Balcão* (1979) de Jean Genet, todos com direção de Richard Schechner.

Depois das apresentações de *Mãe Coragem* na India, Richard Schechner fica um tempo por lá e... por aqui, Elisabeth LeCompte e Spalding Gray começam a desenvolver *Sakonnet Point*, o primeiro espetáculo da *Rhode Island Trilogy.*

Spalding Gray cria quatro espetáculos com o embrionário The Wooster Group entre 1975 e 1980 – *Sakonnet Point*, *Rumstick Road*, *Nayatt School* e *Point Judith (an Epilog)* e, mesmo depois de seguir carreira solo, Gray mantém contato com The Wooster Group e participa dos primeiros ensaios e apresentações de *L.S.D. (...Just the High Points...)* ainda como work-

in-progress; está presente em áudio em *Route 1&9* e cria o personagem do General Benders em *North Atlantic,* de Jim Strahs.

Ele escreve e interpreta catorze monólogos sendo que os mais conhecidos são *Swimming to Cambodia, Gray's Anatomy, Monster in a Box, It's a Slippery Slope* e *Morning, Noon and Night.* Todos falando sobre... Spalding Gray. Com eles, Gray inaugura um novo genero de monólogo: o autobiográfico.

E cria, ainda, três espetáculos que não são exatamente monólogos mas onde ele permanece como "personalidade central" e, por esse motivo, são considerados parte de sua trajetória solo: *India and After (America)* com a participação da atriz Meghan Ellenberger; *Interviewing the Audience,* onde ele entrevistava pessoas do público e *Gray on Gray or Everything Reminds me of Something* onde o público o entrevistava.

✦

Como foi que falando sobre si mesmo ele se projetou como *"o maior contador de histórias Americano da sua geração"*(**10**)? E que com seus monólogos, todos feitos de histórias pessoais, levou William Demastes a afirmar logo na abertura de seu livro *Spalding Gray's America:*

> Demastes: *"Esqueçam os livros de história. Quem quer que se interesse em entender a vida contemporânea nos Estados Unidos deve alugar um vídeo ou dar uma olhada num livro de Spalding Gray. Talvez fazer os dois."*(**11**)

Que artista é este, que conseguiu fazer com que espectadores de diferentes lugares do mundo se conectassem pessoalmente com as histórias e vivências que ouviam e passassem a seguir seus monólogos como uma história sem fim? E que tenha seduzido três importantes diretores do cinema americano contemporâneo, que decidiram dirigir filmes a partir de seus espetáculos – *Swimming to Cambodia,* seu monólogo de maior sucesso, é lançado em 1987 com direção de Johnatan Demme, *Monster in a Box* (1992) recebe direção de Nick Broomfield, e Steven Soderbegh dirige *Gray's Anatomy* (1996) e *And Everything is Going Fine* (2010), este último um documentário-homenagem feito após a morte de Spalding Gray.

O tempo verbal que acabo de usar, o passado, parece não se aplicar a Gray. Suas histórias sem fim continuam sendo contadas e recontadas seja através dos filmes feitos a partir de seus espetáculos, dos vídeos gravados, dos livros publicados, seja através de estudos que buscam explorar os desdobramentos de sua vida-trabalho, seja mesmo de leituras encenadas de seus textos, alguns publicados após a sua morte. A história americana de casos e descasos cotidianos foi ampliada com Spalding Gray, e o dicionário do seu público ganhou novos sentidos para palavras conhecidas. Hoje, em sintonia com o humor sempre presente em seus espetáculos, ele é citado na décima segunda temporada de Os Simpsons quando, depois de uma cirurgia para remover um lápis crayon que desde a infância estava em seu cérebro, Homer acorda inteligente, passa a se entender perfeitamente com a filha Lisa e diz que é *"Spalding Gray em um mundo de Rick Dees"*(**12**). Até mesmo a Vila Sésamo parodiou *Monster in a Box* em um episódio de *Monsterpiece Theatre* que teve o mesmo título do monólogo de Gray e

onde víamos Spalding Monster entrando e saindo de uma caixa. Curiosamente, a Sherwin-Williams tem uma cor com seu nome – ela remete à cor da juta.

Podemos dizer... Spalding Gray is alive and well na vida de muitos que até nem sabem quem ele de fato foi... E, ao menos em Nova York, mas talvez mesmo nos Estados Unidos como um todo, quem quer que se lance na aventura de criar um monólogo autoral – seja ele autobiográfico, de denúncia, afirmação ou questionamento político de qualquer natureza, ou de construção de personagens – tem que se entender com Gray. Tem que se entender com sua capacidade de articular a história pessoal e a história do momento político-social em que vive.

> Ronald Jenkins: *"Nos monólogos de Gray as histórias estão sempre centradas em sua experiência pessoal, mas ele as contextualiza em termos de personagens e acontecimentos de uma forma que acaba por espelhar a rica paisagem dos sonhos e pesadelos americanos."* **(13)**

✦

Em 2001 Spalding Gray ganha de presente de sua mulher Kathie Russo uma viagem para a Irlanda para comemorarem seu aniversário de 60 anos.

Na segunda noite, depois de um jantar com amigos, eles tem um sério acidente de carro onde o único que se machuca é ele: Spalding sofre uma fratura de quadril que deixa sua perna direita praticamente sem movimento, e uma fratura de crânio que o obriga a fazer uma cirurgia para colocar uma placa de metal na cabeça, tem uma lesão cerebral e fica com uma horrível cicatriz em sua testa. Ele faz uma cirurgia plástica para corrigir a cicatriz e é obrigado a fazer uma nova cirurgia para ajustar a placa.

Com dores constantes, deprimido, sem conseguir se concentrar, sem conseguir trabalhar como costumava e sem grandes perspectivas de uma melhora significativa, Spalding Gray se joga da Staten Island Ferry em um frio dia de inverno de 2004.

✦

Nesta tese vou apresentar o conjunto dos trabalhos de Spalding Gray com foco nos espetáculos que ele criou, escreveu e interpretou/apresentou. Espero traçar sua trajetória teatral completa, identificando mesmo alguns espetáculos normalmente deixados de fora nos estudos sobre ele.

Começo apresentando, descrevendo e discutindo alguns dos principais aspectos de cada espetáculo da *Trilogia Rhode Island* (1975-1980).

Sakonnet Point é um espetáculo praticamente sem palavras, uma coreografia de situações desenvolvidas pelos atores a partir de suas identidades pessoais, e representa um primeiro movimento de Spalding Gray em direção a uma interpretação de si mesmo.

Rumstick Road investiga o suicídio da mãe de Spalding Gray fazendo uso de fitas gravadas com pessoas de sua família e com o psiquiatra da mãe, e também a própria memória de Gray. O conjunto de seus trabalhos é hoje considerado um dos primeiros e mais bem sucedidos exemplos do crescente uso que vemos do material autobiográfico no teatro e na performance, e *Rumstick Road*, em particular, oferece importantes elementos para a discussão dos teatros do real.

Com *Nayatt School*, o último da Trilogia, vemos seu primeiro exercício de um monólogo autobiográfico. A partir desse momento, SG começa a buscar em sua história onde foi que aconteceu o primeiro impulso para desenvolver essa forma e, ao longo de sua vida, ele nos oferece diferentes versões para esse seu primeiro momento. Na descrição que faço de *Nayatt School* identifico algumas delas, pois nos revelam como se dá e se altera o entendimento de Gray sobre a sua própria trajetória, ao mesmo tempo que representam um exercício vivo de uma história que se constrói e se modifica no tempo.

Point Judith (an Epilog) dramatiza a saída de Gray do grupo.

A criação da Trilogia define diferentes caminhos para Spalding Gray e Elisabeth LeCompte: de um lado, The Wooster Group é criado e segue até hoje sob a direção de LeCompte e, de outro, vemos surgir o personagem, ator e autor Spalding Gray, que escolhe seguir carreira solo. Com os monólogos autobiográficos que Gray passa a criar, vemos sua revelação e afirmação como um grande contador de histórias.

Discuto SG como um contador de histórias à luz da idéia de *narrador* de Walter Benjamin, e seus trabalhos como *autoperformance,* de acordo com a definição de Michael Kirby: trabalhos criados e interpretados pela mesma pessoa a partir de um material autobiográfico, trabalhos que normalmente assumem a forma de um monólogo, mas nem sempre e não necessariamente.

A partir de 1979, quando Spalding Gray começa a apresentar seus monólogos autobiográficos, começam também a surgir muitas histórias sobre ele, seu processo de trabalho, sobre as experiências reais que geram as histórias que conta. As histórias sobre ele são às vezes equivocadas, outras vezes confusas, e frequentemente incompletas. Atribuo essa profusão de histórias, confusões e equívocos ao próprio método de criação e trabalho adotado por Gray e ao assunto tratado em seus espetáculos: ele mesmo. Afinal, ao expor sua vida, ele se abre a múltiplas leituras. Para isso, depois de identificar alguns desses equívocos e confusões, falo sobre seu processo de trabalho, de que forma ele acontece e se desenvolve ao longo de sua carreira, e aproveito para também identificar espetáculos que normalmente não aparecem em sua biografia, perdidos nesse labirinto de histórias e versões.

Sigo apresentando e descrevendo as dezessete autoperformances criadas por Gray entre 1979 e 2003, tentando sempre perceber de que maneira se manifestam três de suas características centrais: 1. o uso do material autobiográfico que faz com que seus espetáculos fiquem impregnados pela tensão (e excitação) criada entre realidade e ficção; 2. sua constante busca por fazer do momento da apresentação um momento presente e único para cada

público que se torna, assim, testemunha de um evento *real;* e 3. o papel que a experiência e a memória tem na construção e apresentação de cada espetáculo.

Na descrição de *Interviewing the Audience* destaco a importância que Spalding Gray atribui ao ato de contar histórias, esse espetáculo sendo a sua forma de propor aos espectadores que eles também contem as suas histórias e, com isso, percebam que temos todos uma história a contar e compartilhar, histórias que nos permitem encontrar nosso lugar no mundo. Já a estréia de *Swimming to Cambodia* e o posterior lançamento do filme dirigido por Jonathan Demme são um marco na carreira de Gray e provocam calorosas discussões sobre o alcance político de seus espetáculos, aspecto que discuto ao apresentar este monólogo.

A partir de *Monster in a Box* uma mudança importante acontece no processo de criação de seus monólogos que, a meu ver, muda também a qualidade/característica das autoperformances dele, dele em cena e em sua relação com o público. É o que trabalho em "aura perdida?"

Depois de referir-me aos seus monólogos, falo de seu acidente e de sua luta para se manter ativo, ainda que sem muito sucesso. Nestes últimos dois anos e meio, Gray reapresenta *Swimming to Cambodia,* faz novas apresentações de *Interviewing the Audience,* uma delas totalmente desastrada e triste por sua impossibilidade de levar o espetáculo, e apresenta ensaios abertos do que seria seu novo monólogo, *Life Interrupted,* onde conta sobre o acidente na Irlanda, apenas alguns meses antes de se jogar da Staten Island Ferry.

No anexo 1 apresento depoimentos de alguns artistas sobre a influência de Spalding Gray em seus trabalhos, e identifico espetáculos que estrearam depois de sua morte tendo Gray como tema e mote; no anexo 2 apresento uma cronologia dos espetáculos que participou a partir do momento em que se junta ao The Performance Group.

Por mais importante que seja o trabalho de Spalding Gray, ele ainda é um artista pouco conhecido entre nós. Espero apresentá-lo e tornar suas autoperformances mais acessíveis a todos que buscam pensar e discutir o uso da autobiografia no teatro (e suas possíveis realizações/traduções cênicas), o trabalho do performer, e mesmo o período de formação do The Wooster Group.

✦

Olhar tão de perto a trajetória teatral de Spalding Gray como faço aqui, pela natureza do seu trabalho, é como entrar em um labirinto. São muitas histórias, muitos personagens e inúmeros detalhes, e todos aparecem, desaparecem e reaparecem transformados no minuto seguinte. Ou três espetáculos depois. Ou dez anos depois em alguma entrevista. E a cada momento de uma mesma nova história, outras acontecem e, às vezes, nem permitem que a narrativa das primeiras se complete. Tudo vai sendo contado e construído constantemente em múltiplas camadas. Spalding às vezes nos leva pela mão por este labirinto e outras vezes simplesmente nos solta em algum ponto ou momento e ficamos sem saber ao certo por onde

seguir. O convite que Gray faz, entretanto, está sempre presente durante todo o caminho. Vá, viva a sua experiência, crie a sua história e, se possível, me conte. Conte.

Proponho-me agora caminharmos por este labirinto identificando algumas das principais características das autoperformances de Spalding Gray. Isso por acreditar que são uma lanterna que, à sua maneira, com seus próprios recursos, critérios e necessidades, podem iluminar trabalhos feitos por outros artistas e inspirar futuros trabalhos que certamente serão criados. Esse foi o objetivo central desta tese, também ela escrita em camadas, com saberes, conhecimentos e aprendizados distribuídos ao longo destas páginas. Tornei-me eu mesma uma contadora de histórias, contando as histórias de Spalding Gray para levantar discussões sobre a natureza do trabalho do performer, a desejada comunicação com o público, o processo de criação de um artista, o uso do material autobiográfico e a questão da autenticidade no teatro. Cada uma delas ganha corpo e expressão concreta nos trabalhos de Gray com The Performance Group, The Wooster Group e em seus monólogos.



CAPÍTULO

1

1.1 *Three Places in Rhode Island* / Três Lugares em Rhode Island

> William Dafoe: Emocionalmente e pessoalmente, a Trilogia na verdade foi sobre um jeito de trabalhar.
>
> Ron Vawter: Frequentemente eu vejo a peça como uma oportunidade para o significado, ao invés de ser a expressão de um significado único.(1)

Three Places in Rhode Island / Três Lugares em Rhode Island ou, como ficou mais conhecida, a *Rhode Island Trilogy* / Trilogia Rhode Island, é composta pelos espetáculos *Sakonnet Point, Rumstick Road* e *Nayatt School.* Os títulos se referem a lugares da infância de Spalding Gray – *Sakonnet Point* é uma cidade onde passou férias de verão, é a rua onde morou e *Nayatt School* a escola onde estudou. Eles estreiam em 1975, 1977 e 1978 respectivamente e em dezembro de 1978 re-estreiam os três espetáculos como trilogia sob o título coletivo de *Three Places in Rhode Island.* Dois anos depois, em 1980, o grupo estréia o epílogo da Trilogia, *Point Judith (an Epilog).* Ou seja, a Trilogia na verdade é feita de quatro espetáculos.

Minha resposta a essa Trilogia é possivelmente o que me trouxe até esse trabalho de hoje.

Buscando fazer o teatro em que acreditavam, esse grupo de artistas consegue uma nova forma de trabalhar o ator, uma nova forma de articular os mais diferentes materiais para a criação de um espetáculo, uma nova forma de pensar o coletivo e as individualidades que o compõem.

E a partir daquele momento invade a imaginação teatral de toda uma geração.

A formação do TWG e o fim do TPG não foi um processo tranquilo, muito pelo contrário, foi violento. E a diretora Elisabeth LeCompte expressa isso com clareza anos depois:

> *"Assim que eu entrei no Garage, eu o quis. E eu fiquei, passado o tempo em que, penso eu, um homem já teria partido, porque de uma certa maneira eu fiz o meu ninho lá. Devagarinho eu fui devorando tudo ali dentro, até que o Richard ficou apenas com a casca. E eu tinha toda a equipe trabalhando para mim, invisível, ali no meio de tudo."*(2)

Até hoje essa ruptura representa um momento delicado para Richard Schechner. Mesmo agora, nesse ano recente de 2014, em seu curso *Experimental Performance: Now and Then* no Department of Performance Studies da NYU, quando uma de suas alunas ia começar um seminário sobre The Wooster Group, ele pede um certo cuidado dela para falar da criação do grupo pois aquele é um assunto sensível para ele.

Schechner escreveu sobre esse momento de ruptura e, ao lado do depoimento de LeCompte, é possível ter uma idéia do que aconteceu a partir do momento em que começaram os estudos para *Sakonnet Point,* a primeira peça do embrionário The Wooster Group, até chegarem ao período final de convivência entre os grupos, quando ele começou a montar *O Balcão* (1979) de Jean Genet e teve que chamar outros atores para o espetáculo.

> *"Eles eram necessários (os novos atores) pois apenas algumas pessoas do TPG queriam trabalhar n'O Balcão. Muitos estavam envolvidos com Elisabeth LeCompte e Spalding Gray em seu trabalho com Point Judith; outros membros de longa data do Performance Group tinham saído e estavam colocando seus talentos à prova em outros lugares. Eu estava muito ambivalente sem saber se ficava no TPG, se parava de dirigir por um tempo ou se começava uma nova companhia de teatro.*
> *Fosse como fosse, eu decidi abrir testes para novos atores pensando que poderia trabalhar com eles com independência para depois integrá-los ao TPG, ou começar com eles um novo grupo. O pior que podia acontecer era eu me divertir trabalhando com eles em apenas uma produção.*
> *Os integrantes do Performance Group, Ron Vawter, Spalding Gray, Willem Dafoe e Libby Howes – muitos ainda ativos no Wooster Group – queriam trabalhar n'O Balcão. Mas – e esse é um mas decisivo – eles também queriam trabalhar com LeCompte em Point Judith. Diretores, assim como o Deus do Velho Testamento, são ciumentos e não querem nenhum outro diretor pela frente. Resultado: conflito, tensão, e infelicidade."*(3)

Uma ruptura pacífica não teria sido possível.

O que o TWG buscava e conquistou com esses primeiros trabalhos abre caminhos para que construam uma história hoje de 40 anos (isso considerando o ano de estréia de *Sakonnet Point* como o ano de criação do grupo) como um dos mais criativos e instigantes grupos do teatro contemporâneo ocidental. Não é fácil seguir criando por tanto tempo, não é fácil continuar propondo a si mesmos desafios de linguagem e seguir com eles experimentando-os ao longo desses anos todos em espetáculos, vídeos, filmes, instalações.

Não digo isso apenas para elogiar o grupo. Digo pois acredito que muito da criatividade curiosa, do interesse pelo uso da tecnologia, do investimento em um ator sempre presente e ativo e da desconstrução da dramaturgia, todas características do trabalho do TWG, já começam a surgir nesses primeiros anos de formação do grupo durante a criação da Trilogia. Anos em que Spalding Gray foi uma presença decisiva.

1.2 com a palavra...

Pouco antes da estréia da Trilogia como trilogia, a Revista PAJ – Performing Arts Journal em seu número de outono de 1978, dedica uma Seção Especial aos espetáculos trazendo dois artigos – *An Introduction* de Elisabeth LeCompte e *Playwright's Notes* de Spalding Gray – e o texto de *Rumstick Road* assinado pelos dois, ator e diretora(4). As análises e descrições que existem sobre as três peças sempre partem e/ou se referem e/ou voltam a esses textos.

Por que, então, não falar das peças que compõem a Trilogia dando voz à diretora Elisabeth LeCompte e ao ator Spalding Gray? Nesses artigos que traduzi e que aqui incluo, Gray e LeCompte não apenas apresentam as peças como oferecem visões complementares e, ao mesmo tempo, expressões radicalmente diferentes do trabalho feito em conjunto com Ron Vawter, Libby Howes, Kate Valk, Willem Dafoe, Bruce Porter e James Clayburgh. Além disso, em seu texto SG acaba por trazer um pouco do sabor dos experimentos que agitavam o *downtown novaiorquino* naqueles anos e que inspiraram e fizeram surgir tantos artistas interessantes. Começo com o texto dele. O de Elisabeth LeCompte será dividido para fazer parte da descrição e análise de cada um dos três espetáculos.

✦

Performing Arts Journal Fall 1978(5)
Special Section: The Making of a Trilogy
Seção Especial: A Construção de uma Trilogia
(as aspas são dos textos originais)

Notas do Autor
Spalding Gray

Rumstick Road é a segunda parte de uma trilogia entitulada "Three Places in Rhode Island". A primeira parte, Sakonnet Point, o mais "inocente" dos três trabalhos, foi desenvolvida através de um tipo de associação livre… um tipo de ação e reação. Eu escolhi quatro mulheres (Alex Ivanoff, Leeny Sack, Ellen LeCompte, Elisabeth LeCompte) e um menino (Erik Moskowitz) para trabalhar comigo e logo depois que a gente começou a ensaiar eu pedi a Elisabeth LeCompte que ficasse de fora, que começasse a fazer anotações e assumisse o papel de diretora. Eu ia entrar no espaço e arrumá-lo com alguns objetos de cena que eu conseguisse reunir do que encontrasse nas ruas e lojas five-and-dime.

Pelo motivo que for, a maioria desses objetos eram brinquedos, ou coisas que uma criança pudesse brincar. Então, de fato o que aconteceu foi que eu ia pro centro do espaço de ensaio/espaço de

Nesse texto, Spalding joga com as palavras "play" e "act".
Play é brincar e play é interpretar.
Act é agir e act é atuar.
A construção do texto dele, portanto, é dupla por natureza e o nosso português por natureza incapaz de trazer essa duplicidadade.
Imaginem, por favor, preencham.
E se traduzi "do a reaction" literalmente por "fazer uma reação" é porque a diferença entre atuar e agir/reagir é sempre colocada em evidência por eles.
É uma diferença importante, e nesse processo de ensaios o ator não apenas reage, ele/ela faz uma reação. É uma qualidade/uma característica diferente de atuação, pois é um gesto deliberado que acontece no momento presente.
Eu não interpreto, eu ajo, reajo.
Eu não faço papéis, sou eu mesma agindo, reagindo.

atuação e brincava enquanto os outros olhavam. Aí eu pedia para alguém entrar no espaço e fazer uma reação à minha ação. Eles iam mostrar uma ação que a minha interpretação tinha detonado neles. Eles fariam um novo depoimento… um depoimento silencioso com seus corpos.

Não era um espetáculo de mímica ou de dança tradicional; pelo contrário, era a investigação de novos gestos ou de gestos pessoais que nasciam diretamente do nosso encontro imediato no espaço do teatro. Não existia nenhuma tentativa de reconstruir o passado. Mesmo que na cabeça do espectador parecesse uma peça de memória, os performers-criadores não fizeram nenhuma tentativa ativa de criar um gesto de memória. Era tudo imediato e de alguma maneira abstrato. Para mim era um espetáculo de dança porque eu estava preocupado com a constituição de uma energia pessoal, ao invés de uma investigação psicológica da personalidade. Não existia nenhuma exploração psicológica, o tipo de exploração que orientou tantas das produções do The Performance Group antes disso.

Durante a construção de Sakonnet Point eu estava fazendo Swiss Cheese na produção de Mãe Coragem do The Performance Group e ao mesmo tempo fazendo improvisações de dança com Kenneth King, e indo lá para as "Open House" no loft da Byrd Hoffman na Spring Street fazer um trabalho de improvisação com muitas das pessoas que trabalhavam com Robert Wilson. Foi lá que eu comecei a entender o poder dos campos de energia entre grupos de pessoas fazendo movimentos pessoais-abstratos de improvisação.

Até aquele momento, eu tinha sido treinado em um tipo de encontro psicológico com meus parceiros performers. A gente era estimulado a fazer muito contato visual e a se tocar bastante, com grande ênfase na honestidade psicológica e em uma expressão de sentimento plena, emocional. O sentimento sempre tinha que ser reconhecido e nomeado de um jeito tradicional. Existiam categorias para o sentimento. Todos os sentimentos encontravam a sua gaveta mas no loft da Byrd Hoffman outro tipo de coisa começou a acontecer comigo. A primeira foi que eu comecei a experimentar um tipo de fluxo de sentimentos que eu não conseguia nomear porque o fluxo, que estava diretamente vinculado ao fluxo psicológico do movimento corporal, acontecia tão rápido e em um continuum que era difícil definir e nomear. Existia apenas uma resposta direta e não-mediada. A segunda foi que essa expressão direta estava sempre mudando em função de como a constelação das pessoas em movimento também mudava. Tinha um padrão… um tipo de campo de energia entre nós e pela primeira vez eu experimentei me manter conectado com um grupo de performers por outra coisa que não palavras.

Até aquele momento, eu tinha me envolvido em um teatro altamente verbal, mas eu estava me afastando disso e descobrindo o que podia acontecer durante um momento silencioso, criativo. Para mim era novo e excitante. A terceira coisa que aconteceu, e que foi muito importante para a maneira que eu abordava meu trabalho, foi que eu finalmente tinha espaço para uma reflexão interna. Eu conseguia pensar enquanto eu me movia. Eu comecei a ter um diálogo comigo mesmo. Meus pensamentos eram mais livres porque não estavam vinculados ao enredo de algum texto específico. No começo eu estava apenas me mexendo e experimentando o sentimento direto (como eu falei antes), mas quanto mais eu fazia isso e ficava mais e mais familiarizado com tudo, mais espaço para reflexão eu ganhava.

Eu comecei a ter uma relação comigo mesmo, ao mesmo tempo que eu trabalhava com a energia das outras pessoas. Isso era excitante e muito bom para mim. Durante a construção de Sakonnet Point eu consegui pensar diferentes maneiras de apresentar uma imagem significativa para o meu público. Eu consegui trabalhar mais para mim mesmo e fazer o que me agradava, acreditando que os outros performers fariam o mesmo.

A gente, então, estava trabalhando com essa constelação de movimentos, trabalhando com objetos, luz e figurinos. Era pura associação livre organizada pelos olhos, mente e caderno da nossa diretora Elisabeth LeCompte. Ela anotava o que ela via a cada dia e depois lia para a gente e dizia as ações que ela gostava, o que parecia funcionar mais ("funcionar" no sentido do que era mais agradável, do que ela gostava mais) e a gente começou a organizar a peça.

A gente começou a estruturar a peça como música (preocupados com ritmo), como pintura (preocupados com luz e cor), e como dança (preocupados com movimento). Eu vinha de uma formação tradicional de teatro e entrei em contato com a dança. Liz vinha de uma formação em arte gráfica e descobriu o teatro. Então a gente trabalhava bem juntos. Tinha também uma ótima dialética de trabalho acontecendo. Eu trazia um material pessoal que era muito próximo meu… um com o qual eu estava apaixonadamente envolvido. Eu não conseguia ter distancia suficiente desse material para conseguir uma estrutura teatral significativa. A Liz estabeleceu uma estrutura teatral significativa. Ela tinha distância do material e conseguia trabalhar com ele sem ficar excessivamente envolvida nele. Era como seu eu entrasse com aquilo tudo nos meus braços e jogasse no chão na frente dela e dissesse vamos fazer alguma coisa com isso. "Vamos fazer uma peça de teatro". Esse processo e essa relação resultou em um tipo de ironia dramática.

Funcionou bem em Sakonnet Point. Liz sempre "baixava minha bola" e redirecionava meu impulso unilateral em direção a um movimento completamente romântico. Ela colocava arestas nele. Ela me fazia consciente de mim mesmo chamando minha atenção para a qualidade dos meus movimentos. Eu sou um romântico e ela uma classicista. É um bom equilíbrio.

Esse equilíbrio foi importante na construção de Rumstick Road, a segunda peça da trilogia. Em Rumstick eu estava trabalhando com um material que era ao mesmo tempo pessoal e objetivo. Um material que não tinha sido apenas desenvolvido no espaço de ensaio mas que era da minha vida e sobre a minha vida. Era uma outra coisa que não arte.

Depois de Sakonnet Point, o trabalho da Liz e o meu foi interrompido por nossa viagem para a India para apresentar a produção do The Performance Group de Mãe Coragem. Foi na India que eu decidi que queria fazer uma trilogia. Eu queria fazer outras duas peças que fossem uma extensão de Sakonnet Point. Antes da minha viagem para a India eu tinha gravado as minhas avós falando sobre suas vidas. Não tinha nenhum motivo especial para fazer aquilo. Eu só descobri que era um jeito bom de eu me relacionar com elas. Era mais divertido falar com uma testemunha, um gravador. Eu me senti bem gravando todas aquelas memórias e jeitos de ver o mundo.

Depois da India, eu voltei para Rhode Island e gravei mais fitas. Dessa vez eu fiz uma longa gravação com meu pai onde eu me vi conversando com ele sobre o colapso nervoso da minha mãe que acabou levando ao suicídio dela em 1967. Eu não tinha planejado conversar com ele sobre isso. Eu comecei falando da morte de alguns dos meus animais de estimação e o assunto morte acabou levando para questões sobre a morte da minha mãe. (Eu estava no México quando ela se matou e ninguém na minha família sabia como me achar e eu então não estava aqui no enterro dela. Quando eu voltei do México, ela tinha morrido há mais de um mês.)

Eu acho que meu pai sabia da minha necessidade e foi aberto à gravação. Foi irônico porque meu pai nunca tinha conversado abertamente sobre nada comigo, e agora a gente estava falando abertamente para um gravador. Era o inverno de 1976 e minha mãe tinha morrido há nove anos.

Não tinha nenhum plano para a gravação das fitas. Durante as gravações eu não tinha consciência de estar fazendo outra coisa senão perguntas à medida que elas aconteciam. Eu fazia uma primeira pergunta e a partir da resposta do meu pai outra pergunta surgia. Mais uma vez era um tipo de processo de ação-reação. Eu também entrevistei as minhas duas avós e dessa vez eu perguntei sobre a natureza dos colapsos nervosos da minha mãe. (Ela teve um colapso aos 37 anos e eu tinha 11 e me disseram que ela tinha sido curada por uma visão e uma visita de Cristo. Foi depois dessa "cura" que ela ficou fervorosamente envolvida com a Ciência Cristã). Minhas duas avós foram muito generosas comigo, apesar do gravador. Às vezes parecia que elas esqueciam do gravador e simplesmente falavam. No fim eu fiquei com horas de gravação e voltei para New York.

No nosso loft em New York, eu tocava as fitas sem parar (Liz e eu dividíamos um loft). Eu ficava atrás ouvindo e Liz na frente do loft envolvida no que quer que fosse que ela estivesse fazendo naquele dia, e ela então começou a ouvir as fitas de longe. Algumas partes repercutiam nela e ela se interessava. Eu comecei a separar as partes que me interessavam. Eu comecei a trabalhar associação livre com as fitas. Eu selecionava momentos por sua linguagem tanto quanto pelo conteúdo.

Não era só a informação sobre a minha mãe que nos interessava mas o jeito que cada informação era falada e revelada. Era um interesse na língua, no jeito que minhas avós e meu pai se expressavam… a escolha de palavras e frases. O jeito que eles falavam foi o que começou a me dizer grandemente sobre quem eu era e porque eu pensava e me relacionava com o mundo daquele jeito. Começou a ser um tipo de insight autobiográfico.

Liz e eu começamos a trabalhar com as fitas de duas maneiras. No começo a gente usou as fitas completas, sem edição, como fundo para as improvisações que a gente começou a fazer no The Performing Garage com Libby Howes, Ron Vawter e eu, com Liz como diretora. A gente fazia o nosso aquecimento de sempre com as fitas tocando e depois, através de improvisações estruturadas, a gente tentava explorar as situações gravadas. Um exemplo disso é a menção à visita que minha mãe recebeu de Cristo e a sua cura. A gente trabalhou com Vawter como a figura de Cristo e Howes a figura da mãe. A gente leu os Atos na Bíblia e uma imagem, a imagem de Cristo curando um doente com uma cuspida no ouvido dele, ficou na nossa imaginação. Isso levou Vawter a ser mais diretamente físico na relação com Howes e a manifestar o desejo de fazer cócegas na barriga dela. Aos poucos ele deixou de lado a figura de Cristo e começou a improvisar uma espécie de médico-curandeiro-louco-de-Esalen que curava seu paciente e fazia cócegas ao mesmo tempo, a ponto de provocar uma risada real e descontrolada em Howes, a mãe-paciente.

Nesse caso, a gente estava descobrindo imagens que eram urgentes para o trabalho que a gente estava fazendo no espaço mas que nasceram de uma associação pessoal com o texto. Mais uma vez tínhamos uma constelação de pessoas. Era a associação de um grupo de pessoas em volta de fatos da minha vida. Em um certo sentido, era a autobiografia de nós quatro. Não era apenas a minha autobiografia.

Rumstick Road começou a se desenvolver de dois jeitos. Primeiro como uma peça onírica surreal onde imagens de sonho nasciam de improvisações do grupo em torno das fitas e de alguns discos que eu tinha escolhido para representar determinados aspectos dos meus pais (Bach para a minha mãe; Nelson Riddle para o meu pai). A gente brincou com imagens, slides coloridos da minha mãe sendo projetados no corpo da Libby e depois subindo até cobrir seu rosto. Howes está fazendo uma dança que ela e Liz desenvolveram a partir de improvisações, e está dançando contra a projeção de um slide colorido da casa onde eu cresci na Rumstick

Road. Vawter e eu levantando a barraca vermelha e fazendo ela voar por aquela imagem de janela, tudo feito com a voz gravada da minha avó ao fundo falando sobre a relação dos meus pais. Essas são algumas das imagens-sonho.

A segunda parte era mais uma apresentação documental dos textos. A peça passava da realidade onírica-infantil a uma representação mais adulta-factual das fitas. Tem a entrevista com o meu pai que a gente apresentou comigo e Vawter sentados um em frente ao outro e dublando sem som a fita dessa minha entrevista. Vawter estava fazendo (performing) a sua própria versão do papel do pai e eu estava fazendo (performing) eu mesmo. Outro exemplo dessa apresentação documental é a fita do psiquiatra que tratou a minha mãe. Bruce Porter, o quarto membro do elenco, que atuava como técnico-performer e operava todas as gravações do centro do cenário, à vista do público, ele me ajudou a gravar uma fita de uma conversa minha ao telefone com o psiquiatra da minha mãe que a tratou durante seu colapso em 1966 e 1967.

A gente editou essa fita de um jeito que a minha voz ficou de fora e eu podia falar as palavras durante o espetáculo. Parecia que eu estava tendo uma conversa de verdade com o psiquiatra. Eu mudei algumas das minhas palavras originais para parecer que eu estava ligando para ele naquele momento. A Liz estava comigo no loft quando eu gravei essa ligação e ela então me ajudou a recriar as minhas ações daquele momento. Eu não estava apenas fazendo (performing) eu mesmo mas eu estava fazendo (performing) o jeito que eu atuei no momento em que eu falei com o psiquiatra ao telefone. Foi uma tentativa de representação direta da vida. Era naturalismo de verdade e a diretora estava presente no acontecimento original e por isso não teve problema algum em reconstruí-lo. Esses são alguns exemplos do aspecto documental da performance.

A fita foi gravada sem o conhecimento/ sem o consentimento do psiquiatra e, no programa e no texto do espetáculo, ele é identificado como Dr. Henry Bradford, nome fictício.

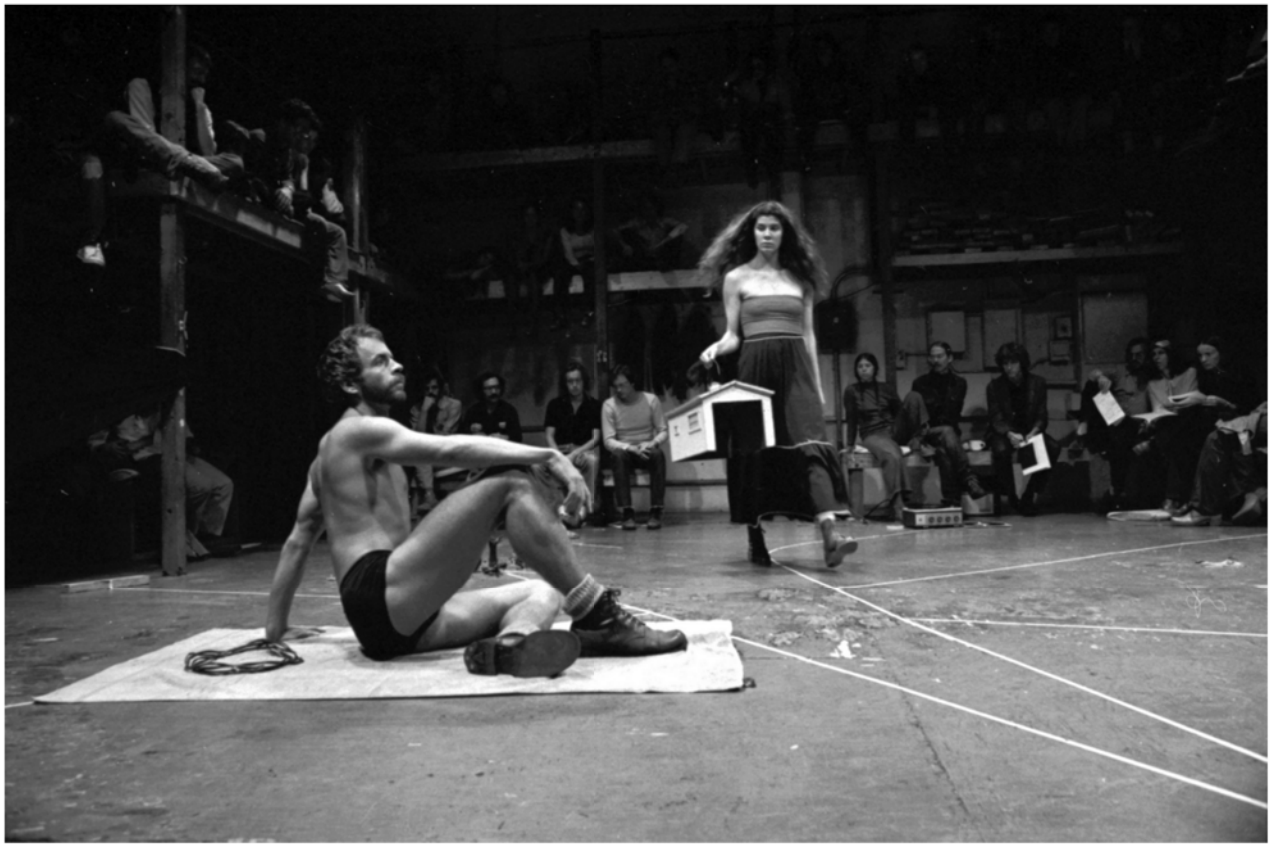
A gente trabalhou e editou as fitas da minha família, e editou fitas do psiquiatra da minha mãe (Liz e eu fizemos a edição toda na National Public Radio Station), slides coloridos da minha família e da minha casa, cartas da minha mãe e do meu pai, músicas gravadas de discos que eu escolhi na Sam Goody, e ações desenvolvidas por Vawter, Porter, LeCompte, Howes e eu. Todas as imagens são pessoais e foram desenvolvidas durante um período de sete meses, de setembro de 1976 a abril de 1977.

1.3 SAKONNET POINT (1975)

Uma Introdução
Elisabeth LeCompte(**1**)

SAKONNET POINT

Uma introdução aos elementos/objetos de cena/iconografia da história que vem dividida em sequências:
Spalding e o Menino
Spalding e a Mulher com a Casa
Spalding e a Mulher com o Leque
Spalding e a Mulher com o Cobertor
Spalding e a Mulher com os Lençóis



Sakonnet Point foto: Ken Kobland

A relação de Spalding com cada uma dessas pessoas é primeiro apresentada em Sakonnet Point. A Mulher com a Casa é novamente explorada em Rumstick Road. A Mulher com o Leque torna-se a Mulher que faz Celia Coplestone in Nayatt School. A Mulher com o Cobertor torna-se a Mulher na Barraca Vermelha em Rumst ick Road. A Mulher com os Lençóis torna-se a Mulher com as Vitrolas em Nayatt School. Os objetos identificados com cada uma dessas pessoas são usados e re-usados em diferentes configurações e contextos ao longo das três peças. Os objetos essenciais são:

A Barraca Vermelha:

Em Sakonnet ela está em uma plataforma alta acima do espaço de representação. As pessoas vão e vem de lá e ouvimos vozes de mulheres conversando ali dentro. Um concerto para piano de Tchaikovsky está sendo tocado em uma vitrola dentro da barraca. A Mulher com o Cobertor surge de lá e canta uma canção.

A Casa:

Uma pequena casa de bonecas de madeira com a figura de uma janela. Em Sakonnet ela está em cena, no chão. A Mulher com a Casa corre em volta dela, senta apoiada nela e a leva embora.

A Vitrola:

Uma vitrola mono, pesada, usada em escolas. Em Sakonnet está em cena, no chão. A Mulher com a Casa coloca sons do Sudoeste Americano. A Mulher com o Leque coloca um disco infantil.

A Fanola:

Uma pequena vitrola de plástico de criança. Em Sakonnet está na barraca. O concerto de piano de Tchaikovsky é constantemente tocado nela durante a peça.

Os Lençóis:
Em Sakonnet estão pendurados em longos varais que cruzam o espaço. É a conclusão da peça.

✦

Sakonnet Point começa a ser desenvolvido em 1974. É um espetáculo que nasce do desejo de ocupar o espaço do Performing Garage, desejo de Spalding Gray de dançar, de trabalhar

Spalding Gray: Meu ego tinha ido para o meu corpo e eu queria me mostrar.(2)

com os atores, de improvisar com objetos, a maior parte objetos que ele encontrava na rua e levava para o espaço vazio de ensaio. Com os objetos e alguns discos que também os atores levavam para o ensaio, Gray passava a improvisar ações associativas, em silêncio, e os outros atores se juntavam a ele, um de cada vez, com Elisabeth LeCompte olhando de fora.

> David Savran: *"Durante os ensaios, com o desenvolvimento da peça, ela (LeCompte) coordenava os elementos visuais e sonoros, estruturando e editando a peça, dando uma 'estrutura teatral significativa' ao material bruto apresentado por Gray e pelos outros performers."*(3)

LeCompte vê seu trabalho como o de uma catadora que se aproveita e se apropria do material que os performers apresentam a ela e do que simplesmente *"acontece de estar jogado por lá"*(4); já Savran vê o trabalho dela de apropriação desse material como sendo arquitetônico (ela concorda).

Naqueles anos a improvisação era uma prática comum.

> "Gray: *Eu estava dançando muito na Byrd Hoffman School* (a escola de Robert Wilson). *Todos nós sabíamos que, através do improviso, se você trabalha todos os dias (...), e você observa e presta atenção, alguma coisa significativa daquele espaço, da história daquele espaço, acaba organicamente ganhando corpo.*
> Elisabeth LeCompte: *Foi um processo simples, era apenas estar no espaço.*
> Gray: *E a peça era uma peça simples. Eu estava interessado em me mostrar como um bailarino, não falar."*(5)

A própria barraca vermelha presente nos espetáculos seguintes e frequentemente mencionada em artigos sobre *Rumstick Road,* estava lá no Garage, eles dormiam nela, e o primeiro movimento de apropriação cênica da barraca foi em *Sakonnet Point.*

O espetáculo estreou em 1975 no cenário de *Mãe Coragem,* de B. Brecht, dirigido por Richard Schechner, com a sua própria ocupação do espaço. O público sentava em arquibancadas colocadas em diferentes alturas em três lados do espaço e, no quarto, estava a barraca vermelha em cima de um praticável de pouco mais de 4 metros. Ela permanecia iluminada por dentro durante todo o espetáculo, uma presença constante para o público, e a sua luz lançava sombras sobre o tecido. O público ouvia diferentes músicas e sons vindos de dentro da barraca, como por exemplo um concerto de Tchaikovsky tocado em uma vitrola

e uma suave conversa. O espaço embaixo da barraca era definido por uma grande lona preta esticada do praticável até o chão, e por três varais esticados até a parede oposta. Savran associa a colocação/elevação da barraca à *"distância entre o misterioso e discursivo mundo adulto e o reino da brincadeira, do jogo; entre experiência e inocência; entre o homem adulto Spalding Gray e o menino de 8 anos, interpretado por Erik Moskowitz"*(6). O espetáculo vive de imagens infantis: um aviãozinho, uma cidade de brinquedo, jogos de pega-pega. Não traz nada do material mais traumático – a loucura, o tratamento psiquiátrico e o suicídio da mãe de Gray – que estará presente nos espetáculos seguintes.



Sakonnet Point foto: Ken Kobland

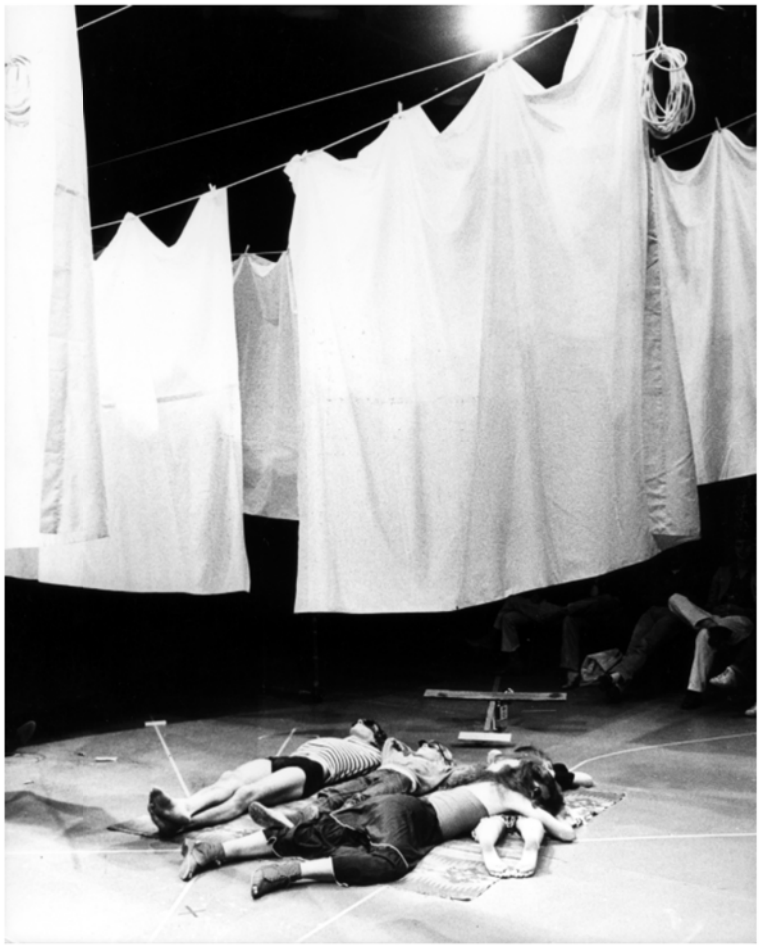
É interessante notar que *Sakonnet Point* não nasce com o objetivo de falar da infância de Gray mas sim da necessidade de, juntos, os atores ocuparem o espaço e fazerem um trabalho que não tivesse uma orientação tão psico-física e um texto a ser seguido, como eram os espetáculos de Schechner. *"A peça foi desenvolvida a partir da (e representava a) relação concreta entre os participantes em um espaço real",* diz LeCompte(7). Foi criada meses antes da idéia da Trilogia, da qual se tornou a primeira parte. O próprio título é escolhido pouco tempo antes da estréia. E se hoje *Sakonnet Point* é entendido como um espetáculo biográfico com Gray como personagem central, ele não nasce assim. LeCompte diz que os atores que desenvolveram *Sakonnet Point* não conheciam o passado de Gray e que *"a peça não é sobre o passado, ela na verdade é sobre a gente pensando sobre o passado"*(8). Ou seja, os atores não estão fazendo crianças, eles estão, como adultos, recriando situações infantis, ativando imagens do passado.

Retrospectivamente, depois da estréia de *Rumstick Road* e *Nayatt School,* é que a peça ganha sentidos e entendimentos biográficos.

> "Elisabeth LeCompte: *Se você analisar as ações de Sakonnet Point vai ver que elas são extremamente abstratas. Elas foram desenvolvidas sem palavras e com pessoas que não conheciam o passado de Spalding. A projeção, então, fica mais complicada.*
> David Savran: *O conteúdo, então, em grande parte é introduzido retrospectivamente, a partir das peças maiores, e também pelo fato de objetos como a barraca vermelha ecoarem através da Trilogia.*
> *(…)*
> David Savran: *Em que momento chegou o título? Porque ele introduz um certo conteúdo autobiográfico, o tema do verão. (…)*
> Gray: *Eu acho que veio logo antes da gente estrear, quando a gente precisou de um nome. (…) Certamente é reminiscente da infância. (…)*
> David Savran: *Então todo o conteúdo da peça veio mesmo depois.*
> Gray: *É uma projeção. As idéias eram uma projeção. Muito do suposto conteúdo de temas de verão e da infância perdida eram uma projeção do público.*

Elisabeth LeCompte: *Foi uma série de improvisações com diferentes personalidades, com Spalding sendo a figura central, o motor de tudo."*(9)

Desenvolver a peça a partir da ocupação física do espaço, a partir de improvisações e da dinâmica da relação entre os atores e deles com os objetos e sons utilizados, acabou afastando qualquer idéia de personagem. Em cada uma das cinco situações desenvolvidas em *Sakonnet Point* – Spalding e o Menino, Spalding e a Mulher com o Leque, Spalding e a Mulher com o Cobertor e Spalding e a Mulher com os Lençóis – os atores estão apenas presentes na dinâmica do jogo que as fez surgir, um jogo onde eles tentavam *"fazer cenas a partir do que a gente era na sala"*(10). As ações não contam uma história, são coreografias, como uma dança das relações, primeiro de Spalding com o menino e depois com as 4 mulheres.



Sakonnet Point foto: Bob van Dantzig

"Gray: *Eu acho que finalmente tá todo mundo interpretando a si mesmo. Existe uma grande confusão por parte das pessoas que não estão envolvidas com interpretação. Eles pensam 'De onde é que eles tiram esses personagens loucos?' De dentro, eles simplesmente olham para dentro, ou não olham e apenas fazem. É uma coisa intuitiva – essa é a voz certa, isso é o que acontece – como uma criança brincando.*
David Savran: *E você sempre usa você mesmo ou o mundo à sua volta.*
Gray: *Quem mais? Quem mais está lá? Como é que você consegue escapar de você mesmo? Nunca."*(11)

Para Gray, toda performance é autobiográfica porque o ator/performer pode projetar apenas a sua diversidade interior. Em *Sakonnet Point* ele rompe com a interpretação realista, propõe a identidade de cada ator como texto primeiro para ser vivido na relação entre eles, busca o movimento abstrato, a *"constituição de uma energia pessoal ao invés da investigação psicológica da personalidade"*(12) e a inter-relação de diferentes aspectos da personalidade de cada um. Savran identifica essa busca de Gray como a afirmação da diferença, *"a diferença que assegura que o eu (self) seja menos uma construção dualista* (corpo-mente) *que uma multiplicidade de máscaras,*

um jogo de estados emocionais, energias, aspectos do eu (self)"(13). Sempre uma ação concreta com um objetivo claro seguido de uma resposta improvisada que leva a outra ação. *"A partir do momento que surge como um impulso físico não pode ser concebido como manifestação de desejos recônditos ou obscuridades psicológicas"*(14). E afirma essa *"articulação que Gray faz do campo da diferença como um ponto de partida para o projeto de desconstrução do The Wooster Group"*(15).

É interessante ver de que maneira esse campo comum de exploração do trabalho do ator-performer que começa em *Sakonnet Point* e, logo depois, do uso associado de um material ficcional e real em *Rumstick Road,* levaram Spalding Gray e Elisabeth LeCompte/The Wooster Group a caminhos tão diferentes. Ao mesmo tempo, faz com que esse momento inicial de pesquisa seja tão determinante e ilumine tanto as escolhas de ambos.

> Savran: *"O personagem Spalding e o performer Gray aparecem ambos diante da gente, não para reforçar a distinção entre o 'teatral' e o 'real' mas para demonstrar que o primeiro está necessariamente inscrito no segundo."*(16)

Para Gray, *"Liz e eu fizemos nosso campo de experimentação";* para LeCompte, *Sakonnet Point "foi o barro primordial de onde surgiu todo o trabalho"*(17).

1.4 RUMSTICK ROAD (1977) / Rua Rumstick

Depois da estréia de *Sakonnet Point* em 1976, The Performance Group vai para a India apresentar *Mãe Coragem,* direção de R. Schechner. Durante essa viagem Spalding Gray vai entrando em surto, desenvolve medos terríveis, acima de tudo de ter geneticamente herdado o temperamento maníaco-depressivo de sua mãe e, quando chega de volta a NY, está muito mal.

> Ron Vawter: *"Quando a gente voltou da India, o Spalding estava bem mal. Ele estava obececado e tomado pela dor pelo suicídio da mãe em '67. E ele queria continuar trabalhando em teatro. A Liz estava tendo que lidar com ele e queria dirigir de novo, e eles então pensaram em organizar os pensamentos do Spalding em uma peça sobre o suicídio da mãe dele. A Libby Howes estava por aqui e a gente começou a trabalhar lá em cima. A gente trabalhou durante o outono e o inverno de '76 em Rumstick Road."*(1)

Imaginem esse encontro de necessidades. De um lado, Spalding que diz que os seus *"medos forneceram um impulso incrível para fazer a peça* (Rumstick Road), *expor aquilo tudo, investigar"*(2). De outro, Liz LeCompte que, segundo Vawter, queria dirigir novamente e, para isso, parte do material que obsessivamente ocupava Spalding Gray naquele momento, e que ela acabava compartilhando uma vez que moravam juntos. Mas, se Gray estava completamente imerso naquele universo, Liz LeCompte tinha distância de tudo e trabalhou exatamente com/a partir dessa distância. A delicadeza explosiva do espetáculo me parece vir dessa associação de diferenças.

Rumstick Road é uma investigação que SG faz do suicídio de sua mãe e uma investigação daquele grupo de pessoas sobre o material escolhido para essa investigação e nela trabalhado. Combina a realidade dos documentos que Spalding Gray reuniu, a sua memória sobre os fatos e o olhar cênico de todo o grupo de artistas sobre esses mesmos documentos e memória. Combina, portanto, realidade e ficção. Às vezes instaura uma indistinção entre os dois, às vezes tensão entre eles, mas sempre imagina, brinca, inventa, joga.

✦

Uma Introdução(3)
Elisabeth LeCompte

RUMSTICK ROAD

Spalding entrevista seu pai, a mãe de seu pai, a mãe de sua mãe, e o psiquiatra de sua mãe. Ele faz perguntas sobre a sua infância, sobre seus cachorros, sobre sua mãe, o suicídio dela, e sobre como ela era. Ele lembra acontecimentos de sua vida e compara essas memórias com as memórias da sua família. Ele pressiona o pai para que ele fale sobre a noite em que sua mãe cometeu suicídio.

Os aspectos romantico, místico, religioso da personalidade da sua mãe são lembrados em oposição ao materialismo racional, pragmático de seu pai. Esses aspectos são costurados na própria peça que é parte sonho, parte imaginário não-literal, e parte documentos factuais/reais. Eles correm em paralelo, e em alguns momentos se fundem, fazendo com que, nesses momentos, o literal e o figurativo, o factual e o fictício, sejam indistinguíveis.

Rumstick Road acontece na Casa. A Casa é dividida em duas salas, uma em cada lado da plataforma onde fica o técnico de luz e som que opera a luz, os discos e os slides. Atrás dessa plataforma fica uma terceira sala vista apenas através dos espelhos colocados no lado de dentro das portas que se abrem para cada uma das salas ao lado da plataforma. As cenas acontecem em cada uma das três salas, em uma mesa de exame colocada no centro do palco, em frente da cabine do operador, e em um túnel comprido que corre atrás da imagem da janela na parede dos fundos de uma das salas.

A Barraca Vermelha:

Em Rumstick ela está na sala que tem a figura da janela. O Homem e Spud a levantam e fazem com que ela "voe" através da janela. A Mulher faz uma cama dentro dela e se deita lá.

A Casa:

Agora em tamanho normal. Rumstick Road acontece nela. Vemos a miniatura da casa através da janela no fim do tunel. Está iluminada por dentro, assim como a barraca vermelha.

A Vitrola:

Agora está no chão da sala. Antes de dançar, a Mulher coloca um disco das Partitas de Bach. O som própriamente vem da cabine do operador.

Os Lençóis:

Eles podem ser vistos pendurados na sala do meio através dos reflexos nas portas espelhadas. A sala é ocupada com uma intensa luz branca.

O Telefone:

É introduzido pela primeira vez em Rumstick. É usado como objeto de cena para o telefonema feito por Spalding para o psiquiatra de sua mãe. Ele toca durante a briga de revolver entre o Homem e Spud mas ninguém atende.

✦

1.4.a o espaço



Rumstick Road foto: Ken Kobland

É importante fazer uma breve descrição do cenário de *Rumstick Road.* Isso porque esse é um espaço-instalação que atua como um outro personagem definindo movimentações, propondo ações e significados. Ele também interfere na percepção do espectador sobre o espetáculo pois o obriga a buscar o que está acontecendo em cena com a certeza de que sempre estará perdendo um momento ou outro. Por fim, o cenário de *Rumstick Road* está presente no último espetáculo da Trilogia, *Nayatt School,* uma vez que a planta baixa para *Rumstick Road* torna-se a planta baixa para *Nayatt School,* só que invertida no espaço e rebaixada. O tema da loucura se repete transformado, o cenário se repete transformado.

Em *Rumstick Road* temos três espaços, um ao lado do outro. No centro, uma pequena cabine de luz, som e projeção está colocada em uma plataforma onde Bruce Porter, mais tarde Jim Clayburgh, opera o espetáculo aos olhos do público. Uma sala à direita e outra à esquerda. Atrás da cabine existe uma sala que conecta esses dois espaços laterais e que é visível apenas parcialmente através de espelhos colocados na parte de dentro das portas que

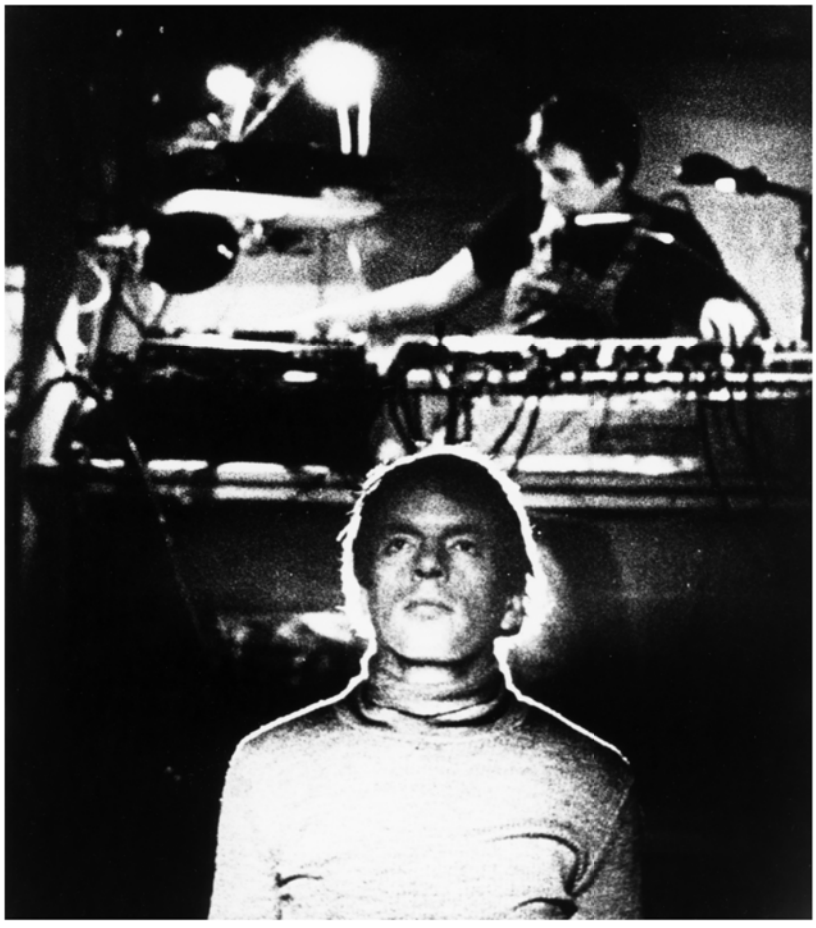
permitem a circulação. Ao fundo da sala da direita uma janela que, no início do espetáculo, nos mostra uma pequena casa (a mesma casa em miniatura usada em *Sakonnet Point).* É através dessa janela que a barraca vermelha, inicialmente colocada no chão, é levada em camara lenta – um movimento chamado pelo grupo de *voar a barraca*. À frente de tudo, no centro, uma longa mesa.

As ações de *Rumstick Road* acontecem em todos os espaços e muitas vezes simultaneamente.

> James Bierman: *"Raramente um ambiente teatral é tão consistentemente dominante na estrutura de um trabalho como em Rumstick Road e Nayatt School. A organização das ações das peças parece ter se desenvolvido mais a partir de trabalhos no espaço, com o espaço, do que de qualquer imposição psicológica."*(4)

Pois esse cenário, essa estrutura tão dominante, como fala Bierman, foi desenvolvido na parte de cima do The Performing Garage, onde hoje é o escritório do grupo. O *lá em cima* a que se refere Vawter. Foi lá que assisti todos os videos da Trilogia e sempre que penso que uma cenografia tão elaborada foi montada ali e o espetáculo apresentado para um público que, mesmo pequeno, cerca de 50 pesoas, ainda assim é gente e ocupa espaço, fico com a sensação do improvável materializado. Fiquei tão impressionada ao saber que a estréia tinha sido *lá em cima* que fui perguntando ao arquivista Clay Hapaz onde havia sido colocado cada objeto, cada espaço, a cabine, as salas, a janela, o espaço além da janela para onde a barraca era deslocada, voava, a mesa, o público, tudo.

Pois é...



Rumstick Road
foto: Bob van Dantzig

RUMSTICK ROAD

	Sala A (esq.)	Sala B (centro)	Sala C (dir.)
Parte I	Pega-pega Dança com Revólver	Fala Direta Carta de Alice Mason Pega-pega O Primeiro Exame	Pega-pega O Fantasma
Parte II	Slide da Casa Dança da Casa	Fala Direta	Dança da Casa Entrevista com o Pai na Barraca Voando a Barraca
Parte III	Mudança de Cena (O Movimento) Show de Slides Carta da Mãe Telefonema	Fala Direta A Exposição Científica do Ser O Segundo Exame	Mudança de Cena (O Movimento) Entrevista com o Pai nas Cadeiras Mulher na Barraca
Parte IV	Fotografia de Família	Fala direta Carta do Pai Fotografia de Família	Fotografia de Família

Esquema feito por Elisabeth LeCompte(5)

O processo de ensaios está descrito no artigo de Gray acima, e muitas das imagens desenvolvidas para o espetáculo, algumas apontadas por ele e LeCompte, tornaram-se, digamos, icônicas de *Rumstick Road.*

Uma delas é a da dança que Libby Howes faz (dança sendo a palavra escolhida por eles para se referirem a esse momento) ao som de uma Partita de Bach para violino. O disco com a música usada foi dado a eles pelo irmão de Spalding e a dança criada por Howes.

É um único movimento feito ininterruptamente durante doze minutos. Um movimento que, no contexto do espetáculo, resulta igualmente belo e (auto)violento. O que é esse movimento? Howes está de perfil para o público, diante da projeção de um slide da casa onde Gray morou, ela lança seu corpo para frente e para baixo, rapidamente e, ao fazer

isso, também faz o movimento de jogar para frente seu cabelo que está solto. Só isso. Ela pára em dois momentos. No primeiro vemos seu corpo todo tremer de cima a baixo. E então continua. Continua com esse movimento a ponto de nos perguntarmos como ela consegue fazer aquilo por tanto tempo. No segundo, ela se apóia na parede – entendemos que de cansaço – e um de seus braços está colocado de uma maneira que ela parece estar se apoiando no teto da casa (que está projetada). Durante a dança Spalding está no espaço ao lado, parado de costas para o público, ou reagindo à música, ou com o braço levantado espelhando o de Howes, até que cruza para onde Libby Howes está e simplesmente a olha. Durante a cena ouvimos a gravação de uma conversa de SG com uma de suas avós que diz:

> "Gram Gray: *(…) … para mim, claro que é um mistério pensar como ela pôde fazer isso… ou em que estado a mente acaba entrando. Claro que a gente não tem idéia do que a mente é capaz. E como que aquilo podia fazer aquela… mulher… despreocupada… fazer ela ficar daquele jeito era inacreditável. Claro que p'ra mim não havia a menor dúvida de que ela estava sofrendo.*
> *Claro que eu me lembro agora, em 66 quando ela estava tendo aquela primeira crise… e uma noite a gente estava indo para a sala com ela… à noite e ela parou lá no escuro e disse: 'Vó! Vó, o que é que 'tá acontecendo comigo? Por que é que eu me sinto assim? O que – o que você pode fazer por mim? Ela estava terrivelmente perturbada.*
> Gray: *O q… o qu… o que é que você podia falar para ela?*
> Gram Gray: *Eu sei, eu não conseguia… Eu simplesmente não conseguia falar nada. Ah, você vai ficar bem agora, não se preocupe. Só se acalme e … Você vai ficar bem agora, não se preocupe. Só se acalme e … Mas ela, sabe, ela ficava indo sem parar de um lado pro outro da sala. 'O que é que 'tá acontecendo comigo?' E ela estava… você sabe, quase em prantos. (…)"*(6)

Outra cena é a entrevista que SG faz com seu pai e que no espetáculo é feita por ele e Ron Vawter sentados um de frente para o outro. Vawter dubla sem som as palavras que estão sendo ditas na fita e faz isso tão perfeitamente que a mera sincronia de movimentos da boca do ator com as palavras ouvidas na fita ganha uma realidade tamanha que Ron Vawter parece estar falando ao vivo.

Ou o show de slides da Parte III – projeção de uma sequência de slides da família de SG – operado pelo Homem. No slide final, o Homem vai mudando o projetor de lugar até fazer com que o rosto da mãe de Gray coincida com o rosto de Libby Howes. E coincide perfeitamente. Perguntada de onde surgiu essa idéia, a diretora responde:

> *"A gente tinha esses slides que o Spalding trouxe e um dia quando a gente estava olhando para esse, Ron o experimentou no rosto da Libby. Claro que o rosto dela era perfeito para isso. Amplo, plano e largo. Seu rosto podia ser uma tela de projeção."*(7)

Por fim, outra cena importante e também mencionada no texto de Gray, é a do exame que o Homem-Ron Vawter faz na mulher-Libby Howes e que começa engraçada com ele subindo metodicamente a roupa da mulher para deixar a mostra sua barriga e torso, e as

cócegas que faz nela com a sua língua. É um desdobramento/improvisação dos atores para a visita que a mãe de Spalding Gray diz ter recebido de Cristo e a suposta cura (de sua loucura) que a visita lhe traz. A cena acontece com SG embaixo da mesa coberto por um lençol branco.

No começo de cada uma das quatro partes de *Rumstick Road,* Spalding vem para a frente da mesa, no centro do espaço e fala diretamente para/com a platéia. O primeiro desses momentos é o início do espetáculo:

> "SPUD: *Meu nome é Spalding Gray. Spud.*
> *Essa peça é dedicada aos meus pais; Minha Mãe, Margaret Elisabeth Horton Gray, Betty, Bette, Bette Gray, e meu Pai, Rockwell Gray Senior, Rock, Rock Gray. (…)*(8)

No início da Parte II, ele também se dirige diretamente à platéia:

> SPUD: *Eu encontrei a coleção de slides em um depósito em Providence. Quando eu estava olhando eles com a minha avó Gray, a gente achou esse slide da Rumstick Road 66.*
> *(entra o slide)*
> *Eu acho que esse slide foi tirado entre 1947 e 1950. A casa ficava de frente para a Rumstick Road. Essa janela era a janela do quarto da minha avó. Ela morava com a gente. E essa janela era a do quarto do meu irmão mais novo Chan, Channing. (…)"*(9)

Sempre que Spalding fala diretamente com a platéia apenas seu corpo está iluminado, não seu rosto. É uma imagem/uma escolha curiosa especialmente para um espetáculo que trata de coisas que acontecem na cabeça das pessoas. Claro que muitas outras associações existem, além de ser um espetáculo que fala de coisas que acontecem na cabeça das pessoas, como a de perder a cabeça, ou a voz que não pára nunca de falar dentro da gente, ou ainda situações que podem acontecer com qualquer um apesar de ganharem voz naquele espetáculo, com aqueles atores, e outras que eu agora não consigo imaginar. Seja como for, a imagem do corpo de um ator falando na primeira pessoa e sem rosto, sem cabeça, é maior que tudo e abre muitas possibilidades de leitura ao invés de fechar um único entendimento. É um começo intrigante capaz de ganhar o espectador de imediato.

Rumstick Road transforma uma experiência particular em um ato público. É um espetáculo franco. Da Trilogia é o único que teve um *texto* antes do início dos ensaios – as fitas gravadas. E elas nos trazem fatos, situações, emoções, reações, sentimentos das pessoas envolvidas expressos por elas mesmas. Todos aconteceram e estão lá documentados. Todos carregam a chancela de realidade.



Rumstick Road
foto: Clem Fiori

1.4.b *Rumstick Road* e os teatros do real

Rumstick Road é dos primeiros espetáculos a trabalhar o real em cena e tornou-se referência na discussão contemporânea sobre os *teatros do real.*

> Carol Martin: *"A fusão do real com o ficcional em Rumstick Road e o papel que o material documental tem na construção desse trabalho contribuíram para entender a influência das práticas da performance desse período sobre o teatro do real hoje."*(10)

Mas se Martin chama esse uso de *fusão* de diferentes universos, Fischer-Lichte se refere à crescente inserção do real no universo das artes cênicas como sendo uma relação de *tensão* entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. A idéia de tensão me parece mais provocadora e produtiva para olhar *Rumstick Road,* seja para pensar o *encontro de necessidades* de Gray e LeCompte, seja para pensar a maneira como o material real foi trabalhado no espetáculo. A declaração de Liz LeCompte em seu texto para o Performing Arts Journal apresentado acima, sobre o espetáculo ser *"parte sonho, parte imaginário não-literal, e parte documentos factuais/reais"* seguida da afirmação de que esses aspectos *"correm em paralelo, e em alguns momentos se fundem, fazendo com que, nesses momentos, o literal e o figurativo, o factual e o fictício, sejam indistinguíveis"* indica claramente que esse jogo entre o real e o ficcional foi projetado por ela. Não apenas uma fusão que simplesmente acontece mas a construção deliberada, em momentos escolhidos pela encenação, desses universos indistinguíveis criados a partir de materiais que se opõem. Nesse sentido, diz Martin, *"Rumstick Road antecipou discussões sobre a natureza problemática do real como ele acontece no arquivo e também na memória, assim como explora a autobiografia e a não-ficção como idéias conceituais"*(11).

Durante longo tempo, a relação entre realidade e ficção teve como foco a ficção, criada a partir de vários mecanismos: a construção de personagens oriundos de um texto dramatúrgico por atores que, de posse de diferentes técnicas interpretativas, tentam fazer desaparecer seus corpos e personalidades com o objetivo maior de dar vida a esses personagens; um espaço real que representa diferentes espaços fictícios; um tempo cênico que não corresponde ao tempo da vida cotidiana. Se essa ficção esteve em foco em grande parte da história do teatro, a partir dos anos 60 esse interesse se alterou. Segundo Fischer-Lichte, um dos primeiros criadores responsáveis por essa inversão foi Jerzy Grotowski:

> *"Nos anos 60, o foco mudou do fictício para o real, sem que a tensão entre eles diminuisse. Não foi apenas a performance art, mas também artistas como Jerzy Grotowski a enfatizarem o real na performance. (...) Grotowski inverteu a relação entre ator e personagem, entre o real e o ficcional. Ele definia o personagem fictício como um instrumento para se atingir um objetivo específico, e não como o objetivo final do esforço do ator. Como um cirurgião usa seu bisturi, ao ator é pedido que use o personagem como uma ferramenta para dissecar a si mesmo."*(12)

A tensão continua não apenas presente como crescente, e a partir desse momento, o real é incorporado pelo universo teatral das mais diferentes maneiras e faz uso das mais

diferentes fontes para sua criação. Carol Martin elenca os teatros que hoje compartilham o nome teatros do real:

> *"o teatro criado a partir da transcrição literal de fatos, julgamentos, autobiografia e entrevistas; o teatro criado através da reencenação da experiência de testemunhas para apresentar eventos históricos e reconstruir lugares reais; o teatro criado a partir da internet, incluindo Youtube e Facebook, e toda e qualquer combinação desses. Neste teatro, existe uma obsessão com o ato de dar forma e reestruturar o que realmente aconteceu."* **(13)**

Rumstick Road faz algo a mais. No espetáculo os atores não estão interpretando os personagens reais da mãe de Spalding Gray, pai, psiquiatra, avó ou o próprio Spading Gray. A encenação constrói situações onde os atores ficam identificados com essas pessoas mas as descontrói igualmente em cena. O início do espetáculo, com Gray iluminado e sem cabeça… já faz dele um personagem dele mesmo. A dança de Libby Howes é a dança de Libby Howes colocada diante da projeção de um slide da casa de Spalding e tem como fundo a conversa de SG com sua avó sobre a loucura da mãe. É uma cena associativa – a situação nos diz que Libby faz a mãe mas, assim como na cena de projeção do slide da mãe sobre seu rosto, existe a demonstração dessa identidade. Depois de vermos o Homem alterar a posição do projetor, vemos o slide cobrir perfeitamente o rosto de Libby Howes trazendo para a realidade do



Rumstick Road foto: Bob van Dantzig

palco a mãe de Spalding Gray. Ao mesmo tempo Libby Howes fala com a foto projetada em seu rosto, o que cria uma interferência forte nessa imagem tão perfeita. Em *Rumstick Road* o público vê a construção da identidade do ator com a do personagem.

O impacto que essas cenas tem sobre o espectador está diretamente vinculado à construção aparente dessas identidades em diferentes momentos, quase como uma brincadeira de esconde-esconde onde elas se revelam e desaparecem, se revelam e desaparecem, com os atores inclusive fazendo diferentes personalidades – Ron Vawter, por exemplo, é identificado no texto do espetáculo apenas como o Homem e faz o Pai, o Médico e a Avó.

Em uma conversa no American Place Theatre depois de uma apresentação de *Rumstick Road,* quando estão conversando sobre as improvisações feitas durante os ensaios do espetáculo, um espectador quer saber se eles ainda improvisavam durante as apresentações e pergunta sobre a entrevista pai/filho pois ele entendeu que era Ron Vawter falando… e improvisando. Outra espectadora, falando sobre a dança de Libby Howes, diz que naquele momento teve vontade de chorar, que o impacto foi muito forte, que era muito doloroso vê-la fazendo aquilo sem parar e que ela começou a ficar preocupada com a atriz.

A questão aqui, entretanto, não é a *boa interpretação* de Ron Vawter ou de Libby Howes mas o jogo que se estabelece entre um material "real" (as fitas/a voz do pai/a voz da avó) encenado como "ficção" (o ator que dubla sem som, a atriz que faz sua dança em um contexto de descrição da loucura da mãe), e que ganha uma "realidade" diferente (a voz do pai torna-se a voz do ator Ron Vawter, ou a não-voz do ator torna-se a voz do pai // Howes torna-se a mãe ao mesmo tempo que provoca preocupação sobre a sua própria segurança, e o cansaço que a faz se apoiar na parede-teto da casa é o cansaço da atriz e o cansaço-desistência da mãe). Contrastando esse jogo entre realidade e ficção, logo após a conversa de Gray com o psiquiatra, ele conversa com sua avó Dorothy Spalding Wood. Ron Vawter faz a avó e entra trazido por SG em uma cadeira de rodas, vestido com uma máscara e uma peruca grotescas que nem de longe tentam representar realisticamente a figura da avó. Nós apenas ouvimos a conversa gravada e, em cena, os atores simulam uma relação com movimentos enérgicos e exagerados que, no caso de Ron Vawter, contrariam diretamente a idade da personagem.

As fitas da conversa de SG com o psiquiatra de sua mãe foram editadas/cortadas.

> Spalding Gray: A gente editou essa fita de um jeito que a minha voz ficou de fora e eu podia falar as palavras durante o espetáculo. Parecia que eu estava tendo uma conversa de verdade com o psiquiatra. Eu mudei algumas das minhas palavras originais para parecer que eu estava ligando para ele naquele momento. (...) Esses são alguns exemplos do aspecto documental da performance.(14)

As falas de Gray foram alteradas e novas falas criadas para sugerir que ele está falando "ao vivo" com o psiquiatra. Em cena, Spalding diz:

> *"Alô Dr. Bradford, aqui é Spalding Gray, nós nunca nos encontramos mas... huhmmm... eu faço parte de uma companhia de teatro aqui em New York e... você tratou a minha mãe em 1966 e 67 e ela se matou em julho de 67, eu queria saber se você se lembra dela, ela se chamava Betty Gray. (...) Eu faço parte de uma companhia de teatro de NYC e... huhmmm... eu estou aqui com o grupo essa tarde e a gente tá montando uma peça que é meio que sobre a minha família e também sobre a minha mãe, e eu estou interessado em informações, registros"*(15)

Claro que não estão acontecendo ao vivo, o público sabe disso, mas ao mesmo tempo a encenação confronta o material e cria uma outra realidade que não é nem a da gravação, nem a do momento presente das conversas-entrevistas e sim a do teatro presente. E todas se intensificam, crescem, explodem.

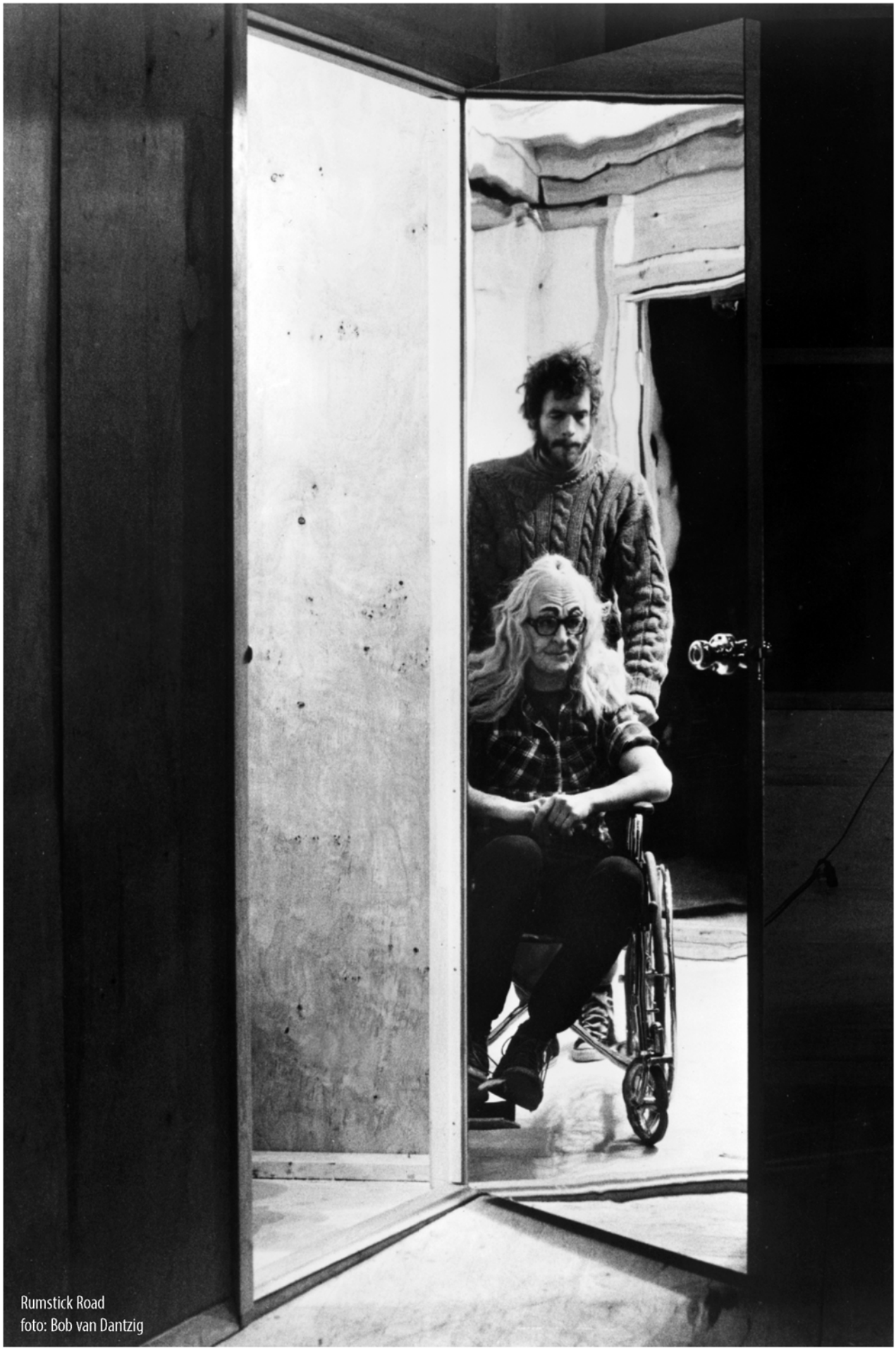
Rumstick Road chama uma realidade do passado para a realidade ficcional do espetáculo.

> Carol Martin: Usar as entrevistas gravadas durante Rumstick Road transformou a teatralidade da produção em algo autentico: 'são eles mesmos falando'. Ao mesmo tempo, a encenação altamente teatral inseria essas vozes no universo ficcional ambíguo do teatro. O que o público ouvia era uma fita deles 'terem falado'. Mas o que o público via era o mais puro teatro: os membros da família de Gray não estavam 'realmente' falando. Ou melhor, eles estavam fazendo mais do que falar – a encenação deu uma atualidade suplementar a suas vozes. (...) Rumstick Road obtém uma fusão do atual, do teatral, da memória. A performance reposicionava as fitas que aconteceram no passado como se estivessem acontecendo no presente. Quer dizer, as pessoas que o público ouvia não estavam presentes, mas eram re-(a) presentadas como se 'estivessem aqui agora', uma convenção universalmente praticada pelo teatro do real.(16)

Uma das fitas usadas é a da avó de Gray falando de memória a "Exposição Científica do Ser", texto presente no livro Ciência e Saúde de Mary Baker Eddy, fundadora da Ciência Cristã, a religião da mãe de SG. Ela pede a Spalding que ele não use a gravação no espetáculo, que a fita deveria ser uma coisa pessoal dele, e o público fica sabendo disso pois, em cena, ele nos conta desse seu pedido para, em seguida, tocar a gravação.

Rumstick Road subverte a realidade absoluta dos depoimentos. Acabamos questionando e sendo questionados pelo tratamento administrado pelo psiquiatra, pela loucura da mãe e sua crença na Ciência Cristã, por sua impossibilidade de entender e comunicar o que sentia e o que se passava dentro dela, pelo silêncio do pai sobre a morte da mãe e, por fim, somos invadidos pela violência com que toda essa situação é vivida por Spalding e possivelmente também por seus outros dois irmãos e pelo pai.

A violência está insidiosamente presente em todo o espetáculo – o homem *sem cabeça,* a dança de Libby Howes, o tratamento sofrido pela mãe, a apresentação pública de uma carta que deveria ser privada, a apresentação de uma conversa feita com um profissional médico sem o conhecimento/consentimento dele – e explode em alguns momentos como na cena do exame que o Homem-Ron Vawter faz na Mulher-Libby Howes. Como descrito acima,



Rumstick Road
foto: Bob van Dantzig

a cena começa engraçada, a Mulher e o público se divertem, todos riem, mas a progressão da ação do Homem sobre o corpo da Mulher faz com que a cena termine com um grito horrível dela.

Rumstick Road não fecha um entendimento sobre os fatos, situações e invenções que apresenta e muito possivelmente é o que fez surgir tantas leituras e interpretações para cada momento.

> Na conversa com o público no American Place Theatre, falando sobre a dança de Libby Howes, uma senhora diz: "a única que eu tive problema foi... talvez a música estivesse muito alta... Quando a avó começa a falar, de alguma maneira eu pensava que eu estava sempre perdendo alguma coisa que ela tinha dito... No começo, assim que ela começou eu me perguntei se era eu porque eu sou mais velha ou porque... Eu não conseguia olhar tudo.
> Eu tinha tanto medo de perder alguma coisa de algum dos lados (ela está se referindo aos espaços laterais de ação do cenário) (...) Eu tenho certeza que eu não consegui acompanhar tudo". E Spalding diz: "Ninguém nunca consegue. É uma metáfora para a qualidade da memória" Em outro momento, quando um outro espectador diz que talvez tenha entendido mal algumas intenções do espetáculo, Spalding volta a esse ponto de uma outra maneira e diz: "Você não entendeu mal. É impossível entender mal essa peça. É uma narrativa aberta".**(17)**

Vejamos algumas. Na cena do exame da Mulher, SG está embaixo da mesa coberto por um lençol branco. A idéia de que aquela cena representa o tratamento abusivo que a mãe recebeu e que Spalding *assistiu* a tudo assustado e em silêncio é frequentemente aceita.

Outra interpretação é de que a cena, com suas risadas e barulhos diversos, representa uma relação sexual entre os pais para a criança Spalding Gray que apenas ouve, escondida embaixo da mesa. A figura silenciosa de Libby Howes/mãe é identificada por Savran com o papel do público que assiste a tudo como um voyer e, portanto, cúmplice da mesma violência exercida sobre a mãe.

O cenário é descrito por Schechner como sendo a imagem do rosto de alguém, ou melhor, uma expressão da cabeça de Spalding Gray onde, dentro, tudo acontece. Os olhos sendo cada uma das salas laterais, a cabine de operação de luz, som e slides como o nariz, e o espaço à frente onde fica a mesa sendo a boca.

> Ron Vawter: Bernard Berenson escreveu uma monografia sobe Piero della Francesca chamada 'The Ineloquent in Art'. (...) Ele falava sobre as figuras do Piero della Francesca que simplesmente sentam lá e parecem não estar tentando expressar nada. Ele também falava sobre os Buddhas sentados... que eles permitiam que ele se envolvesse porque eles não estavam ocupados tentando falar com ele.
> Elisabeth LeCompte: Isso. E é interessante que o Piero della Francesca é frequentemente considerado frio.
> RV: E preocupado só com a forma...
> EL: Que foi uma das reclamações sobre Rumstick Road.
> RV: Eu acho que um dos motivos que faz as pessoas projetarem tanta coisa na peça e porque tem tanta interpretação é porque você é discreta desse jeito...
> EL: Eu quero quantas intepretações forem possíveis coexistindo no mesmo espaço e ao mesmo tempo.
> RV: Você rejeita coisas que sejam muito direcionadas.
> EL: Elas fariam um sentido. Não que o sentido seja errado, eu só não consigo ver um único sentido. Eu quero muitos, muitos sentidos se aglutinando em torno de uma única questão.**(18)**

Carol Martin aceita e repete essa mesma descrição do cenário ainda que sem citar Schechner. LeCompte fala que algumas pessoas que adoraram *Rumstick Road* disseram *"ah, entendi, você está dizendo que os psiquiatras realmente são pessoas horríveis"*, ela reage *"Não! Outra pessoa viu e disse que o psiquiatra foi a única pessoa que realmente tentou ajudá-la* (a mãe de SG)*"* e acredita que a peça abre espaço para ambas as leituras(**19**). São muitas, realmente muitas as interpretações sobre *Rumstick Road* e talvez sejam mesmo todas interpretações possíveis, mas são exatamente isso: interpretações. Interpretações associativas, talvez, e nesse sentido, o espetáculo realiza o que Elisabeth LeCompte se propos desenvolver.

1.4.c reações ao real em cena

Um dos desdobramentos desse uso, apróprиação e subversão que *Rumstick Road* faz do material real apresentado em cena é que essa realidade se joga para cima do espectador e o obriga a confrontá-la.

> Elisabeth LeCompte: Ao longo da temporada, o mais interessante de Rumstick Road para mim foi o confronto, a questão moral do material. Porque taí uma coisa que nunca foi... eu ainda não entendo as ramificações disso.(**20**)

Pois bem, a reação vem. Membros do Obie Award pedem que o espetáculo não seja considerado para premiação pois os direitos de privacidade do psiquiatra foram desrespeitados. Michael Feingold, um importante crítico novaiorquino que durante muitos anos escreveu para The Village Voice, também reage e acusa o espetáculo de fazer uma *exploração brutal* de fatos pessoais:

> *"Eu gostaria de registrar um protesto veemente sobre a moralidade de usar documentos privados e gravações em apresentações públicas desse tipo. Só por anunciar que sua avó explicitamente pediu a ele que não usasse a gravação no espetáculo, Gray acredita ter encontrado um jeito incrível de ganhar a atenção do público. Bem, ele obviamente conseguiu. Mas me fazer participar dessa violação da privacidade de um estranho faz eu me sentir mortificado (é degradante). Tudo bem se Gray quer criar uma obra de arte a partir de uma experiência traumática de sua vida… mas fazer questão de incluir no trabalho operações vergonhosas como essa é brutalizar o público e comprometê-lo com a dor do artista ao invés de lhe oferecer participação em sua transcendência."*(**21**)

Gray e LeCompte respondem à crítica de Feingold de maneiras bastante diferentes. Uma semana depois da publicação da crítica, SG envia uma resposta altamente pessoal, pessoalizada, onde fala da *"dor que frequentemente sangra"*(**22**) em seu trabalho, que o ato mais abusivo não foi a gravação e o uso não autorizado das palavras do psiquiatra de sua mãe mas o tratamento que ela recebeu, e assim vai.

Já Elisabeth LeCompte, quando perguntada sobre a brutalidade da qual Feingold acusa *Rumstick Road,* diz:

> *"Quem pode responder pelo gosto? Talvez Michael Feingold não quisesse ver a brutalidade real no palco. (…) E a experiência que ele tem do que seja brutalidade é… é a experiência dele. Acaba que é uma questão de gosto. (…) Quão real, quão direto você quer o seu teatro? Spalding estava falando de uma forma bem direta. Eu estava fazendo metáforas. (…) O importante em Rumstick é que Spalding realmente estava lá, a pessoa com a qual tudo aconteceu. Com outra pessoa fazendo torna-se algo que Michael Feingold talvez gostasse, torna-se uma peça de teatro, como uma Natureza Morta de Emily Mann."*(23)

A associação de diferenças que falei no início também se manifesta claramente aqui pois é Elisabeth LeCompte quem propõe que seja dito no espetáculo o pedido da avó. *"Não são escolhas que eu faria",* Spalding reconhece. *"Foram escolhas da Liz… um tipo de recurso brechtiano, ser provocativo"*(24). E apesar de acreditar que isso é parte do que incomodou Feingold e o deixou mal com The Village Voice, ele apóia a decisão. Já LeCompte diz que é uma forma de expor os fatos, de confrontar o material – não o público, embora muitas vezes seja difícil dizer *"pela maneira como eu (ela) trabalho, se é um enfrentamento do material ou do público. Talvez seja dos dois. Por isso é que eu sou rotulada …por isso é agressivo. É um ataque agressivo ao material. A tendência do Spalding é rodear o material enquanto eu vou direto ao centro e tento explodi-lo. Sim, eu acho que ele ficou desconfortável com isso. Não é o jeito dele"*(25). Diz, ainda, que sabia que a avó veria o espetáculo por isso queria ser fiel aos fatos. E completa: *"(…) e eu acho que explicar o ponto de vista dela e depois ver Spalding revogá-lo mostrava coisas importantes sobre Spalding, o personagem, e o nosso jeito de fazer teatro"*(26).

O espetáculo termina com a leitura que Spalding faz de uma carta do pai onde ele fala que a mãe não está bem, que ele está desanimado e que acha que o estado dela é difícil de ser revertido. A carta é escrita mais de um ano antes da morte da mãe e, antes de começar a leitura, Spalding diz que, depois de ler e reler a carta, ele foi obrigado a re-examinar todo o material que ele havia coletado até aquele momento.

> Carta de Rockwell Gray: *"(…) Sexta à noite quando eu chegei em casa eu entrei no banheiro e encontrei vidro por todo o chão – então eu descobri que a janela de proteção e uma folha da janela perto daquela pequena estante da sua mãe, na frente, tinham sido estilhaçadas. Eu estava quase chamando a polícia e olhei em volta para procurar uma pedra ou algum outro objeto, mas não encontrei nada – então eu vi penas e, depois de olhar melhor, encontrei uma perdiz morta, na mesa ao lado da minha cama. É difícil acreditar que um pássaro que pesa cerca de meio kilo pudesse atravessar duas janelas, bater na cortina, derrubar a antena da televisão e, sem perder altura, cruzar o quarto e bater no canto sem ao menos esbarrar no abatjour. Eu demorei cerca de duas horas para limpar aquela bagunça toda e, devo dizer, preparar o pássaro para ser congelado. Gram Gray veio para o final de semana e no sábado tivemos um delicioso jantar onde comemos perdiz."*(27)

Ele lê a carta sentado, Vawter e Howes estão em pé, cada um em uma das salas, e ao final, Gray se despede do público com a frase que vai acompanhá-lo até o último de seus monólogos: "Thank you for coming"/Obrigado por virem.

Os sentidos que a carta evoca são inúmeros. A imagem descrita pelo pai é forte e o destino da perdiz de tornar-se o jantar de sábado, surpreendente. Spalding não nos oferece nenhum questionamento ou associação, seja antes ou depois da leitura da carta. O público deixa o teatro sozinho com os seus.



Rumstick Road foto: Ken Kobland

1.4.d *Rumstick Road,* o filme

O espetáculo *Rumstick Road* foi reconstruído como filme por Ken Kobland e Elisabeth LeCompte, estréia em 2013, e desde então é apresentado em diferentes eventos e festivais. O programa do filme para o Festival de Houston/2014 (a seguir) traz o desenho primeiro feito por Elisabeth LeCompte para o cenário e, com ele, é possível ao menos ver uma associação que surge da planta baixa do cenário como uma ampulheta.

O filme apresenta o espetáculo de 1977 e, ao mesmo tempo, é cinema. É o espetáculo *Rumstick Road* reconstituído a partir de fragmentos de U-Matic, vídeo, super-8, fitas, fotografias e slides.

O processo de reconstrução fez uso de uma idéia originalmente pensada para documentar o espetáculo em 1977. Como na época o uso do vídeo ainda era incipiente e difícil, Ken Kobland pensou em fazerem um *flipbook*. Fotografias do espaço com uma

camera fixa, fotografar tudo em diferentes posições para acompanhar o espetáculo e, com esse material, montar um flipbook com o texto embaixo.

> *"A gente nunca fez o flipbook. Mas o engraçado foi que essa peça que a gente fez agorinha (ele se refere ao filme da peça) foi uma reconstrução em video. É exatamente aquele livro, é tipo pegar um monte daquelas imagens fixas do cenário e levar os personagens de volta nele, como uma casa de bonecas, toda e qualquer imagem que a gente tinha deles em movimento. E eu pensei, é, a gente finalmente está fazendo aquele flipbook! Mas tem também emoção porque a gente tem isso feito ao vivo, cenas gravadas daquela emoção e a gente colocou ali na caixa. Isso então é o melhor que vc vai conseguir, de uma maneira curiosa, para ver essa performance que, por motivos óbvios, você nunca mais vai poder ver."*(**28**)

The Village Voice publica em 2014 uma crítica do filme com o título "The Wooster Group's Rumstick Road Roars Back, Ephemeral but for All Time", que termina dizendo:

> Calum Marsh: *"Não existe a tentativa de propor a experiência do palco como na produção original. Uma réplica precisa de Rumstick Road seria impossível. LeCompte e Kobland, então, nos oferecem algo melhor: uma reinvenção, revigorada. Isso não é apenas o documento de algo extraordinário. É algo extraordinário em si mesmo."*(**29**)

Independente de ser uma crítica superlativa, ela acaba informando diversos aspectos do The Wooster Group: o respeito pela sua própria história e pela história de seus colaboradores, o interesse sempre renovado pelas possibilidades que a tecnologia oferece ao teatro que escolhem fazer, e o entendimento da memória como uma célula viva capaz de se inventar e reinventar ao longo do tempo – exatamente como trabalhado no espetáculo *Rumstick Road* e retrabalhado no filme reinventado de *Rumstick Road*.

Um outro aspecto, digamos, inevitável da reconstituição da peça é que hoje vemos esse filme também com os olhos invadidos pela trajetória de Spalding Gray – seu início com o The Wooster Group, seus monólogos, seu acidente na Irlanda, sua decadência física e, por fim, o seu próprio suicídio assombram o filme, a peça e a forma como nela trataram a loucura e o suicídio de sua mãe.

THE WOOSTER GROUP

RUMSTICK ROAD

a video reconstruction by
Elizabeth LeCompte and Ken Kobland
of the 1977 production

∞

The original 1977 theater piece was composed by
Spalding Gray and Elizabeth LeCompte
in collaboration with Libby Howes, Bruce Porter, and Ron Vawter

Directed by Elizabeth LeCompte
Set by Elizabeth LeCompte with Jim Clayburgh

Cast

Spud	Spalding Gray
Woman	Libby Howes
Man	Ron Vawter
Operator	Jim Clayburgh

and the voices of Margaret Horton (Gramma Horton), Dorothy Spalding Gray (Gram Gray), Rockwell Gray Sr. (Dad, Rock), and Dr. Henry Bradford

∞

Video reconstruction made with the assistance of
Clay Hapaz, Matt Schloss, and Max Bernstein

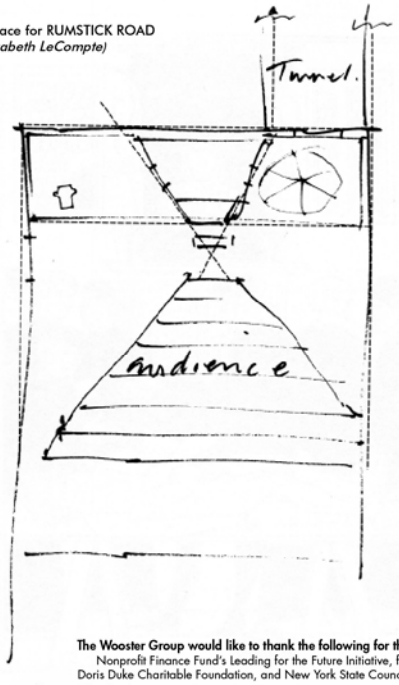
∞

Running time: 75 minutes

∞

HOUSTON CINEMA ARTS FESTIVAL
November 16th, 2014

Performance Space for RUMSTICK ROAD
(drawing by Elizabeth LeCompte)



The Wooster Group would like to thank the following for their support:
Nonprofit Finance Fund's Leading for the Future Initiative, funded by the Doris Duke Charitable Foundation, and New York State Council on the Arts

Jed Rapfogel, Ava Tews, Wendy Dorsett, and the staff of Anthology Film Archives, Richard Maxwell, Amy Taubin, Sam Gold, Joan Jonas, Alex & Ada Katz, Tony Oursler, Nayland Blake, Clarissa Dalrymple, Lia Gangitano/Participant, Inc., David Reed, and Glenn Branca & Reg Bloor

Special thanks to Richard Herskowitz, Angelina von Graff, Alicia Campos, and the staff of HCAF

∞

Founded in 1975 by Elizabeth LeCompte and Spalding Gray, The Wooster Group has made more than 30 works for theater, dance, film and video under the direction of Elizabeth LeCompte. These works include: L.S.D. (...JUST THE HIGH POINTS...) (1984), FRANK DELL'S THE TEMPTATION OF ST. ANTONY (1988), BRACE UP! (1991), THE EMPEROR JONES (1993), HOUSE/LIGHTS (1999), TO YOU, THE BIRDIE! (Phèdre) (2002), HAMLET (2007), THERE IS STILL TIME..BROTHER (2007), LA DIDONE (2009), and VIEUX CARRÉ (2011). The company regularly tours worldwide, including North and South America, Europe, Asia, & Australia.

∞

Future screenings of RUMSTICK ROAD are planned for Los Angeles and Philadelphia in 2015.
Follow TWG on their VIDEO DAILIES: **www.thewoostergroup.org**

1.5 NAYATT SCHOOL (1978) / Escola Nayatt

> David Savran: Nayatt School é uma explosão de textos, performers, imagens, adereços e midia. É uma celebração única no trabalho do Wooster Group, incorporando a excitação da descoberta, do encontro de um mundo tanto sublime como horrível.(1)

SAK = Criação RR = Proteção
NS = Destruição
Caderno de Notas de *Nayatt School*

Quanto mais eu lia sobre *Nayatt School* – e eu li... eu li descrições e críticas e artigos e depoimentos e entrevistas, e vi os videos disponíveis, e olhei algumas fotografias – mais eu chegava ao final de cada encontro de aproximação com esse espetáculo me sentindo incapaz de escrever e descrever o que é *Nayatt School,* como ele acontecia no palco e o possível impacto que provocava.

A anotação acima está no Caderno de Notas de *Nayatt School* e talvez diga ao menos parte do motivo disso acontecer. *Sakonnet Point* é (está identificada como) criação, *Rumstick Road* proteção e *Nayatt School* destruição. Como falar de destruição?

Nayatt School é um espetáculo feito de diferentes textos/fragmentos de textos – *The Cocktail Party* de T.S. Eliot; O Coração da Galinha/The Chicken Heart e Um Dia no Dentista/A Day in the Dentist, duas peças de horror escritas para rádio por Arch Oboler para seu programa Lights Out da NBC, e O Exame de Mama/The Breast Examination, cena escrita por Jim Strahs. É o último espetáculo da Trilogia e conversa diretamente com *Rumstick Road* e com *Sakonnet Point,* os dois anteriores.

O cenário é *"basicamente o cenário de RR jogado no chão. É exatamente a mesma planta baixa. A cabine se tornou o espaço vazio, e a sala, à esquerda, foi marcada no chão com fita. É como se o chão de Rumstick tivesse desmoronado e algumas coisas simplesmente caíram um pouco adiante. A mesma coisa para Point Judith. E Route 1&9. E L.S.D., acredite se quiser"*, diz o cenógrafo e iluminador Jim Clayburgh(2). A mesma Partita de Bach volta a ser usada. Mais uma vez crianças estão em cena. E tem elementos "novos": Spalding Gray improvisa seu monólogo de abertura; pela primeira vez na história do Wooster uma cena é duplicada através de um filme dela feito em outra apresentação (a cena com as crianças); muitas das roupas usadas pelas crianças são dos espetáculos anteriores, entre outros elementos que também voltam de SP e RR. Ou seja, *Nayatt School* trabalha um processo de colagem de materiais – textos, músicas, referências, cenário – com uma dinâmica que a escrita não consegue traduzir. Mas apesar de fazer referência aos espetáculos anteriores, ele tem vida própria. Conhecer *Sakonnet Point* e *Rumstick Road* pode ampliar o imaginário sobre *Nayatt School* mas não é uma condição para assisti-lo. O próprio David Savran disse que o primeiro espetáculo que viu do Wooster foi *Nayatt*

School e que ficou profundamente impactado pois nunca tinha visto nada nem parecido com aquilo (ele não viu *Sakonnet Point*).

> Spalding Gray: Em Nayatt eu pude me perder na celebração da loucura. Rumstick Road foi a documentação da loucura.(3)

O texto de Elisabeth LeCompte (abaixo) descreve as ações mas a descrição infelizmente é insuficiente para dizer como elas se interconectam e se sobrepõem para gerar uma das características centrais de *Nayatt School*: a explosão em cena da loucura, de diferentes loucuras. A loucura da mãe de Spalding Gray que a leva ao suicídio e que, em *Nayatt School*, ecoa através da figura de Celia Copplestone que, por sua vez tem a sua própria loucura, acompanhada de uma triste solidão e seguida por uma terrível morte por crucificação em Kinkanja, na África; a loucura anárquica das crianças-atores do espetáculo que interpretam os personagens de uma das cenas de *The Cocktail Party* vestidas com roupas de tamanho grande, de adulto, com perucas e óculos e maquiagem e etc; a loucura final do elenco que destrói os discos inicialmente tão bem cuidados por Spalding Gray em seu monólogo de abertura; a loucura de trabalhar diferentes fragmentos de textos sem uma conexão aparente entre eles, e subvertendo mesmo o sentido final de *The Cocktail Party*.

> David Savran: *"No fim de The Cocktail Party, Eliot restaura a ordem e elimina a crise. Nayatt School, ao contrário, não reequilibra ordem alguma e sim celebra o triunfo da disordem e, literalmente, a queda no caos."*(4)

✦

Uma Introdução(5)
Elisabeth LeCompte

NAYATT SCHOOL

Um exame de The Cocktail Party de T.S.Elliot onde Spalding encontra uma personagem (Celia Coplestone) que faz com que pense em sua mãe.
A peça acontece em cinco partes:
1. Uma introdução de Spalding onde ele fala de todo o material que será apresentado. Ele está sentado em uma mesa comprida de frente para o público. Toda a platéia e a mesa estão em plataformas de 2 a 6 metros acima da área de atuação. Uma breve sinopse de sua vida no teatro, seu treinamento como ator, sua admiração à distancia por Sir Alec Guiness, seu real aprendizado com um "ator louco Galês" de nome John Wynne-Evans, que acabou abandonando completamente o teatro e "começou a atuar nas ruas". Spalding está sentado sozinho diante da vitrola. Ele toca vários discos, entre eles uma coleção de poesias lidas por Alec Guiness. Ele toca uma antiga gravação de The Cocktail Party em que Alec Guiness faz o papel de um psiquiatra, Sir Henry Harcourt Reilly. Ele conta brevemente para a platéia o enredo de The Cocktail Party, apresentando os personagens enquanto toca o disco. Ele limpa cada um dos discos antes de tocá-los. Ele conta para o público que vai fazer o papel do Dr.Sir Henry. Isso o leva

a sua relação com médicos e sua ambivalência em relação a eles. Sua mãe era uma Cientista Cristã, ele explica. "Ela não acreditava em médicos."

2. Spalding apresenta uma performer e anuncia que ela fará o papel de Celia. Eles continuam e fazem uma "leitura dramática" da cena em The Cocktail Party onde Celia vai encontrar o famoso psiquiatra, Sir Henry. A gente sabe, por conta da primeira parte, que Celia teve uma grande desilusão amorosa com Edward, marido de Lavinia, ambos membros da "alta sociedade". Celia fala de seu "sentimento de Pecado" e de sua "necessidade de expiação". Ele pede ao médico que a ajude a voltar ao "normal". O médico (Spalding) faz com que ela decida se internar em um sanatório ao invés de voltar "à boa vida" e as festas. Spalding frequentemente interrompe a leitura para esclarecer determinados pontos do enredo e para orientar a leitura e a ênfase de alguns textos da performer que faz Celia. Ele age simultaneamente como Spalding o professor da classe/do público e Spalding o ator que faz Sir Henry, o médico. Torna-se óbvio que agora Celia decorou seu texto. O Homem, agora o assistente de Spalding, toca um disco na Fanola e chora enquanto acompanha o texto. Música disco acompanha a decisão de Celia de se internar no sanatório, e todos saem da plataforma alta.

3. Três cenas no escritório que tem a imagem de uma janela na frente e um teto transparente. É uma sala a prova de som, e é a mesma sala que a gente viu em Rumstick, a não ser pelo público que agora está olhando a sala pelo lado oposto e de cima. A sala está microfonada e tudo que é falado na sala, então, é ouvido através de caixas de som que estão longe da sala.

Um Dia no Dentista: Um dentista atrai um paciente para seu consultório, prende-o com fita adesiva em uma cadeira, e revela que é o marido de uma mulher chamada Mary Ellson. Existe a sugestão que de alguma maneira o paciente seduziu esta mulher. O dentista se vinga.

O Exame de Mama: Uma mulher, a Sra. Stanley, procura um médico porque acha que tem um nódulo no seio. O médico e sua enfermeira (o Homem) examinam seus seios. O exame é interrompido por uma ligação da Sra. Stanley.

O Coração da Galinha: Um coração de galinha mantido em laboratório para pesquisa começa a crescer sem controle. Um cientista, Dr. Alberts, afirma que o crescimento só pode ser interrompido se chamarem o Exército. Ninguém dá atenção a ele e o coração continua crescendo. O médico e um jovem reporter fogem em um avião para a California. Durante a última cena, uma segunda barraca vermelha é montada na sala a prova de som. Uma terceira barraca aparece na sala filmada. Em todas as três cenas crianças surgem de trás da barraca e de baixo da mesa na sala. Agora elas desaparecem.

4. Spalding volta a sua posição na mesa comprida de frente para o público. Ele senta em frente da vitrola. Ele toca uma gravação que fala sobre cancer e auto-exame de mama, repete algumas partes e marca o disco com lapis crayon. O Homem começa a armar uma longa mesa no chão abaixo. Uma das pontas da mesa surge da barraca vermelha. A outra ponta se estende pelo espaço em uma diagonal. Ele traz garrafas de bebida da barraca e começa a colocar copos plásticos em cima da mesa, um de cada vez, até que toda a mesa fica coberta com eles. A campainha (um grande sino vermelho de escola) toca e a quinta parte começa.

5. O "palco" agora está preparado para a última cena de The Cocktail Party. Essa cena acontece em uma sala que está apenas simulada através da colocação de fita adesiva no chão. É a imagem espelhada da sala à prova de som. Existe a sugestão que, se fosse construída, nós, o público, estaríamos olhando a parte de trás do cenário de Rumstick. Todas as ações dessa sala são feitas com mímica (abrir e fechar as portas; acender a luz). Essas ações-mímica contrastam com as ações "reais" de abrir e fechar as portas na sala à prova de som.

Spalding anuncia ao público a cena em um microfone que está na vitrola. Ele atualiza o enredo e apresenta cada personagem a medida que chegam. Lavínia e Edward mais uma vez se preparam para oferecer

uma festa. Muitos dos convidados chegam cedo. São eles Sir Henry, o psiquiatra, e seus aliados – uma mulher chamada Julia e um homem de nome Alex. E Peter Quilpe, um cineasta, chega inesperadamente da America. O Homem faz Edward e a Mulher faz a Empregada. Spalding faz Sir Henry e crianças vestidas com figurinos das outras peças fazem todos os outros convidados. Tudo que usam é grande demais e desajeitado. Peter Quilpe pergunta onde está Celia – diz que está interessado em colocá-la em um filme. O destino de Celia é revelado a todos por Alex que acaba de voltar da Africa para onde Celia foi fazer um trabalho missionário. Um filme é exibido na parede da sala à prova de som. Vemos a imagem de Celia se levantando da cadeira e lentamente indo para trás dela. O filme acaba ao mesmo tempo que vemos um círculo feito com caneta marcadora amarela em volta de sua cabeça. O Homem/ Edward acompanha o filme na Fanola. Surgem mais discos. A Mulher com as Vitrolas coloca vitrolas em cada ponta da longa mesa que está diante do público. Durante a festa eles tocam discos de Sakonnet e Rumstick. Objetos de cena e imagens agora são duplicados e triplicados. Um telefone torna-se três, uma barraca torna-se três barracas, uma sala torna-se três salas, uma vitrola torna-se seis vitrolas. Mais e mais discos surgem e são tocados simultaneamente. As crianças começam a quebrar os copos e a gritar. O Homem atira em Peter Quilpe, e ele finge estar morrendo. Julia dorme e é carregada para fora e colocada no chão. Alex está coberto com um lençol e deitado no chão. Lavínia finge morrer nos braços de Edward. Ela é sacudida e colocada na mesa com a cabeça na barraca. Ela não acorda.

Spalding, o Homem e a Mulher sobem em escadas para a plataforma da platéia superior. Eles sentam em frente às três vitrolas. Primeiro eles tocam e depois destroem os discos, riscando e cortando todos, e por fim queimando todos. Eles voltam para o chão. O Homem e a Mulher sobem na parede do fundo atrás de grandes folhas brancas de papel que atravessam o espaço. Eles cruzam a parede e desaparecem. Spalding volta para a sala à prova de som. Ele toca a Partitas de Bach na Fanola.

✦

Esquema de *Nayatt School*(6)

Parte I Análise do Texto: Nela Spalding Fala Sobre Ele Mesmo e Apresenta um Disco (*The Cocktail Party*)

Parte II Segunda Análise do Texto: Nela Spalding Interpreta o Papel do Médico e Apresenta a Mulher Que Interpreta o Papel de Celia, e Eles Fazem uma Leitura do Texto (*The Cocktail Party*, Ato II)

Parte III Terceira Análise do Texto: Nela Spalding, A Mulher e O Homem Brincam de Médico em Três Cenas ("A Day at the Dentist", "The Breast Examination" e "The Chicken Heart")

Parte IV Quarta Análise do Texto: Nela Spalding Apresenta um Disco e o Palco é Arrumado para uma Festa (*The Cocktail Party*).

Parte V Quinta Análise do Texto: Nela Spalding Apresenta as Crianças em Seus Papéis e O Homem, A Mulher e Spalding Fazem a Cena Com Eles (*The Cocktail Party*, Act III)

Parte VI Sexta Análise do Texto: Nela Spalding, A Mulher e O Homem Destróem os Discos e O Homem e A Mulher Partem.

O monólogo de Spalding Gray que LeCompte descreve na Parte I e que abre o espetáculo, é um monólogo longo, aproximadamente 20 minutos, e tem sido considerado o primeiro monólogo autobiográfico de Spalding Gray.

> Spalding Gray: *"As verdadeiras semente do monólogo estavam em Rumstick Road, na minha primeira fala dirigida diretamente ao público, dizendo 'Meu nome é Spalding Gray', e falando sobre a casa. Mas os monólogos nunca teriam acontecido se o grupo não tivesse sido o meu primeiro público de apoio, na mesa, em Nayatt."*(7)

✦

Ao longo de sua vida, Gray nos oferece diferentes momentos para esses seus primeiros impulsos para contar as suas histórias, momentos quando a possibilidade de fazê-las teatro – o seu teatro – vai se configurando até por fim tornarem-se os monólogos autobiográficos que passamos a conhecer.

Ele já nos disse acima, e era o ano de 1979, que vê aamarelinha" que pulou na estréia de The Curious Savage como seu *"primeiro momento de teatro", "a semente da performance", "um momento excepcional para onde ele sempre voltaria"*. Vinte anos depois, seu entendimento se transforma e ele vai dizer que essa foi sua primeira performance autobiográfica.

Ele também falou do workshop no Open Theatre, onde um dos exercícios era contar uma história pessoal, e ele contou a sua e foi incrível pois ela aconteceu como um filme na sua cabeça e, ao final, ouviu de Joyce Aaron *"Muito interessante. Quem escreveu esse monólogo para você?"*. Surpresa! Suas histórias eram interessantes e vinham fácil para ele...

Ou de sua viagem logo após *Nayatt School,* quando pega um ônibus para cruzar os Estados Unidos – *"por $69 você podia ir até a California, parar em qualquer lugar e voltar para o ônibus onde quisesse, durante o período de um verão"*(8) – e resolve parar em Cheyenne, Wyoming, porque tinha gostado do nome. Mas não gosta da cidade e segue de carona para Boulder para ficar com amigos. Lá, cidade da Jack Kerouac University of Poetry, encontra em um de seus passeios, uma leitura de poemas a céu aberto, sente uma imperiosa necessidade de falar um poema e, apesar de saber que não é poeta, ele sobe mesmo assim ao palco onde conta *"o mais rápido que eu consegui me lembrar todos os detalhes desde que saí de New York no Greyhound (o ônibus) até pegar carona com um refugiado romeno e seu filho e ir com eles para Fort Collins. Eu fiquei na casa deles, não tinha móvel algum, eu dormi no chão em um sleeping bag e cheguei a Boulder. Eu só contei essa história e aí saí correndo"*(9). Diz que quando sai de lá não tem idéia do que tinha feito e nem qual tinha sido a reação do público, mas completa o relato dizendo que *"pensando retrospectivamente no que aconteceu, eu entendi que aquele tinha sido o meu primeiro monólogo autobiográfico fora do Performing Garage"*(10). Aqui Spalding cria, não apenas um outro *primeiro momento* vinte anos depois (essa declaração é de 1999), mas também um novo sentido para o primeiro momento – o primeiro monólogo autobiográfico longe do espaço onde vinha trabalhando, longe do grupo.



Nayatt School
foto: Clem Fiori

Mas tem mais. Ele fala de *The Tooth of Crime* onde diz que enfrentou seu primeiro grande desafio no teatro, o desafio do *silêncio.* Nesse espetáculo, o diretor Richard Schechner pede a ele que, após uma longa fala de seu personagem Hoss, ele abandone o personagem e apenas fique em silêncio olhando o público. Em seu artigo "A Challenging Silence Which Led Me to My Monologues"/Um Silêncio Desafiador que Me Levou aos meus Monólogos, escrito dezoito anos após ter participado de *The Tooth of Crime,* Gray conta:

> *"Eu simplesmente ficava lá e deixava 'o personagem' ir descolando de mim como as pétalas de uma cebola. Quando eu fui ficando mais confortável com essa situação, uma idéia louca me ocorreu: Eu pensei, e se, ao invés de fazer a peça como ela foi escrita, eu simplesmente entro nessa fenda do texto e começo a falar as minhas próprias palavras? Mesmo que eu nunca tenha feito isso, esse impulso acabou me levando à minha maior realização no teatro: a criação do meu primeiro monólogo autobiográfico, Sex and Death to the Age 14, apresentado primeiramente no The Performing Garage em 1979".* **(11)**

Enxergar a semente de seus monólogos em *Rumstick Road* é apenas outro desses momentos e acontece durante um diálogo dele com Elisabeth LeCompte. Ela, logo após Gray dizer o que diz, completa lembrando *"e além disso, a contação de histórias... em casa, pessoalmente"* **(12)**. Uma situação que Ken Kobland também relembra pois, nos anos 70, em uma das vezes que ele morou um tempo com os dois, Spalding e LeCompte, Gray chegava casa com cervejas, depois da apresentação de uma peça que estava fazendo, e começava a contar histórias do seu dia. *"Simétrica... tão simétrica que uma coisa que aparecia no começo da história voltava no final para fechar tudo. Incrível! Tinha sempre aquele sentimento de 'ah cara, você devia fazer isso no palco, sabe, contar as suas histórias'"* **(13)**.

Sempre o contador de histórias. É curioso ler tantas alternativas que ele mesmo vai escolhendo contar e re-contar ao longo do tempo para o seu primeiro momento. É como se ele estivesse constantemente vendo e revendo a sua própria história e procurando a origem das coisas e, a cada encontro com um possível começo de tudo, ele simplesmente passa a entender e nos conta aquele como sendo o primeiro.

No contexto da Trilogia, este monólogo de abertura o coloca como o centro da Parte I de *Nayatt School.* Ele é abertamente o personagem Spalding Gray que, com sua fala direta, envolve o público na história que conta (a sua própria) e na que vai ser apresentada, e se revela como um grande contador de histórias. Savran identifica nesse monólogo não apenas o momento em que Gray encontra seu lugar na Trilogia como o que o afirma como um autobiógrafo.

> *"Pela primeira vez na Trilogia ele emerge como um ser completo. (...) Ele é um adulto, falando com a sua própria voz, não mais dependendo, como em Rumstick Road, das vozes gravadas de outras pessoas. Ele é uma pessoa comunicando, um personagem chamado Spalding. (...) A abertura também estabelece o lugar e a identidade de Spalding Gray no contexto de sua carreira. Pela primeira vez ele se dirige direta e*

longamente ao público. (...) Ele tem uma vocação: ele é um orador, um autobiógrafo, um contador de histórias."(14)

Existe um outro sentido para a palavra "speaker" (orador), aqui usada por Savran para descrever SG, que é o de porta-voz. Eu fico às vezes tentada a pensar Spalding também como um porta-voz – um porta-voz do necessário ato de contar histórias, um porta-voz de sentimentos muitas vezes prosaicos que as histórias dele trazem e que grande parte do público compartilha e se identifica, e que, através dele, ganham luz e um lugar no mundo de seus espetáculos e da vida do público.

✦

Nessa abertura Spalding está sentado em uma mesa comprida e alta, de frente para o público, e tem do seu lado direito o Homem (Ron Vawter) e do lado esquerdo a Mulher (Joan Jonas). Quando seu monólogo termina, ele envolve a Mulher na leitura de uma cena de *The Cocktail Party* entre Celia Copplestone e Sir Henry Harcourt Reilly. Como nos conta LeCompte, a partir de um determinado momento, começa junto uma sequência onde o Homem coloca um disco para tocar e chora. O que LeCompte não conta é que o Homem



Nayatt School foto: Bob van Dantzig

coloca glicerina em seus olhos para poder chorar. Mais uma vez temos a construção explícita de uma emoção (ou sua desconstrução...) e só quando as lágrimas começam a correr é que ele se deixa levar pela música de Brian Eno com a cabeça deitada na mesa. A emoção da música cresce e domina tudo para depois ser interrompida por Spalding que joga para trás as folhas do papel onde lia a cena. É quando o médico apresenta duas alternativas para Celia: *"reconciliá-la com a condição humana"* ou conduzi-la a um caminho de fé. A música muda para disco – Love in C Minor – e Celia anuncia sua decisão de ir para o sanatório.

Vem, então, as duas "" de Arch Oboler e a cena de Jim Strahs, todas feitas de forma farcesca e irônica. A primeira é *Um Dia no Dentista/A Day in the Dentist,* onde Gray é o dentista que ataca seu paciente (Ron Vawter) e a cena *"termina com uma perseguição que combina elementos da briga pelo revolver e da dança do fantasma de Rumsick Road"*(15). Começa a cena do Exame de Mama onde Libby Howes, depois de cuidadosamente tirar a sua roupa para colocar o avental para o exame – *"de uma maneira que discretamente evita mostrar seus seios, às vezes mesmo segurando o avental com os dentes enquanto se troca"*(16) – tem seu avental tirado pelo médico (SG) e pela enfermeira (Ron Vawter), é deitada sem cuidado algum na mesa, coberta com papel para, então, usando fita crepe, eles a grudarem na mesa. Um rasgo é feito no papel e seu seio fica à mostra de forma impessoal enquanto o médico a examina. Quando ao final da cena as luzes se apagam, entra uma projeção dos dedos de um médico palpando o corpo de um paciente.

Não existe video de Nayatt School na íntegra, existem apenas videos de algumas cenas. As descrições que faço vem dessas cenas que pude ver, das descrições de Savran e Bierman, e devem ser complementadas pela descrição de LeCompte. The Wooster Group está começando a se envolver no projeto de reconstituição de Nayatt School como filme, da mesma forma que fizeram com Rumstick Road, mais uma vez com a participação/ criação de Ken Kobland. Aguardemos...

Chegamos agora ao *Coração de Galinha/The Chicken Heart* onde dois cientistas acompanham o crescimento descontrolado do coração de uma galinha que ameaça destruir o mundo. Em cena o coração da galinha é a barraca vermelha que infla e, enquanto os cientistas acompanham o crescimeto dele, *"um duplo pulsante da barraca vermelha colocado na pequena sala engole A Mulher. Simultaneamente, a Mulher mostra um filme de 8 mm (de Ken Kobland) com essa mesma sequência, agora duplicada na cena do filme, sendo projetada na parede do fundo da sala"*(17). As legendas do filme repetem um dos textos de Celia Copplestone que Joan Jones e Gray leram no início do espetáculo: *"Eu realmente gosto de pensar que existe alguma coisa errada comigo porque se não houver, então tem alguma coisa errada com o mundo, e isso é muito mais assustador"*(18). Frase que Spalding vai repetir muitas vezes em sua vida, lembrando-se do espetáculo, da loucura e suicídio de sua mãe e durante os seus próprios momentos de depressão.

A partir daqui, como uma metáfora cênica para o câncer da cena anterior, os objetos se multiplicam, um telefone e uma barraca se tornam três, surgem mais discos, os copos que vão sendo colocados para a próxima cena acabam ocupando a mesa toda.

Spalding volta para a mesa alta diante do público, coloca para tocar discos que falam sobre câncer, sobre o auto-exame de mama, repete alguns trechos várias vezes e marca essas partes com giz branco. Enquanto ele faz isso, os atores estão montando a próxima cena do espetáculo até que, quando pronta, ouvimos uma campainha tocar ("um grande

sino vermelho de escola"). Vem a cena de *The Cocktail Party* com as crianças vestidas com roupas e sapatos de um tamanho bem maior que o deles, usando perucas, óculos escuros, como crianças que invadem o armário dos pais para experimentar e brincar com as suas roupas. São três adultos e quatro crianças que fazem a cena do coquetel de *The Cocktail Party*. As crianças às vezes são manipuladas e carregadas pelos adultos, outras repetem textos sussurrados em seus ouvidos.

> Spalding Gray: Em Nayatt School eu queria ter uma imagem de anarquia, e seriam quinze meninos de dez anos correndo e enlouquecendo, fazendo o que quisessem. A gente, então, trabalhou com eles durante todo o inverno em um workshop gratuito. Foi muito decepcionante quando a gente não os usou. Decepcionante para eles também, mas eles teriam destruído o cenário.**(19)**

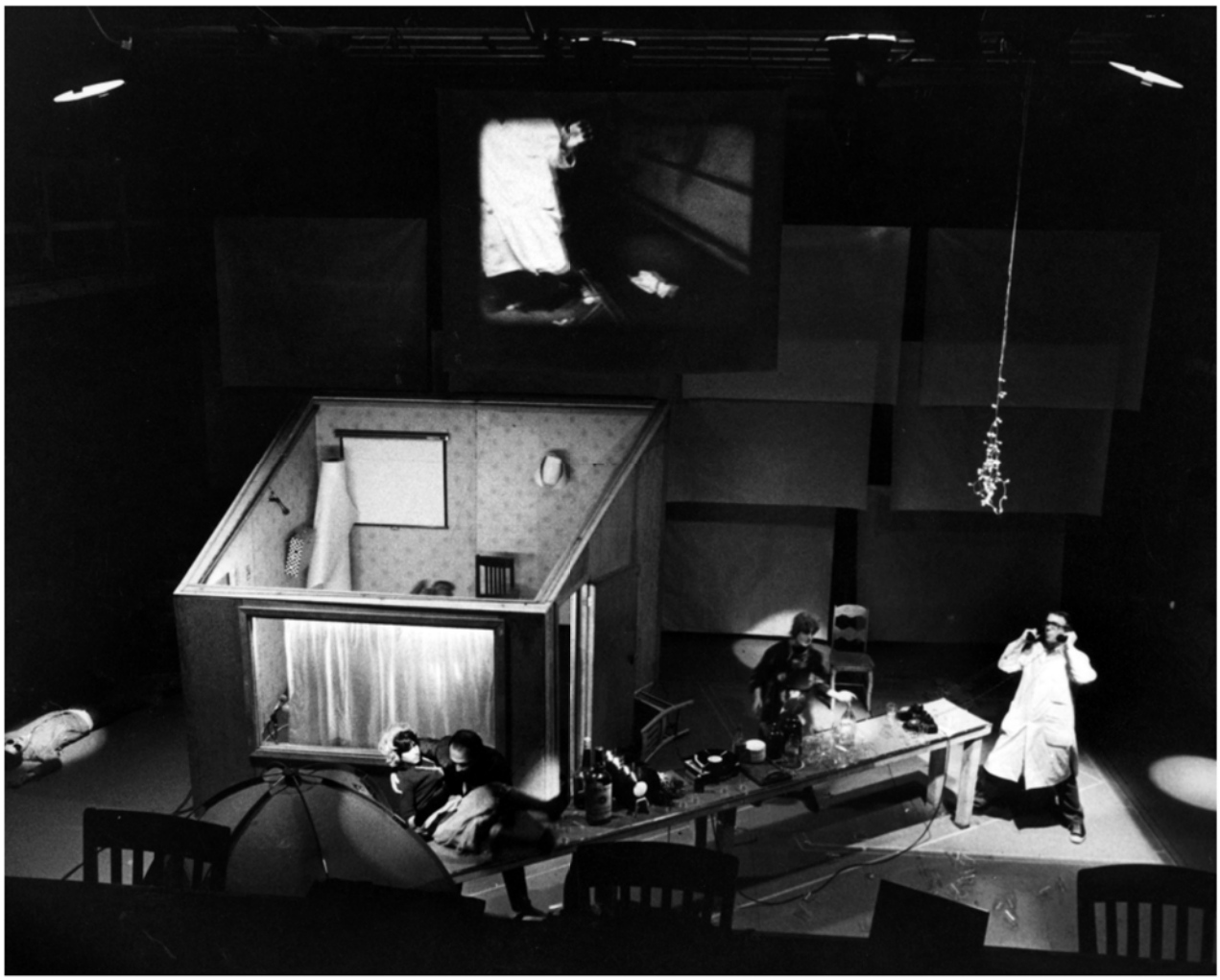
Durante a festa eles tocam discos de *Sakonnet Point,* de *Rumstick Road,* o disco sobre câncer de mama, e os atores alternam cenas improvisadas de caos num crescendo que termina com as crianças gritando e dançando, arremessando e quebrando os copos plásticos aleatoriamente, derrubando água no palco, etc. *"Os performers falam através uns dos outros, não focam um no outro mas em um lugar no teto, acima do público. O resultado é simultaneamente uma sujeição da cena (a essa encenação) e um comentário sobre sua suposta sofisticação"***(20)**, diz Bierman. É nessa cena que o trágico destino de Celia Copplestone se revela.



Nayatt School – frame do filme

Vale registrar que as crianças às vezes tinham problemas com horários, com a escola, e não podiam fazer o espetáculo. O grupo, então, decide fazer um filme desta cena e ele passa a ser sempre projetado como um duplo do que acontecia no palco. E quando uma das crianças por algum motivo não podia fazer o espetáculo, os atores no palco faziam a mímica dos gestos e ações como se elas estivessem lá, enquanto o filme apresentava a cena completa. Nem imagino o efeito disso mas ele nasceu de uma necessidade real e representa a primeira vez que TWG usa um filme duplicando uma cena, recurso que vão seguir usando de diferentes maneiras. O mesmo aconteceu com a decisão de não iluminar o rosto de SG nas cenas em que ele fala diretamente com a platéia em *Rumstick Road.* Essa decisão nasceu da necessidade real de proteger Spalding Gray que, conta LeCompte, estava um pouco tímido para falar com a platéia e ela, então, usou o recurso de não iluminar seu rosto e ele passou a fazer essas cenas.

Nayatt School termina com Ron Vawter, Spalding Gray e Libby Howes indo para a mesa alta onde tocam alguns discos, simulam cenas de masturbação com os braços das vitrolas (que também se multiplicaram e tornaram-se seis vitrolas), o que evidentemente interfere no som amplificado, até subirem na mesa e freneticamente destruirem os discos com tesouras, facas, até colocarem fogo em tudo. Uma situação potencialmente ameaçadora para o público uma



Nayatt School foto: Nancy Campbell

vez que essa *mesa alta* está, não apenas próxima como também na mesma altura da platéia e, ao subirem nela para essa última ação, os atores ficam acima do público. No final, já quase nus, Vawter e Howes deixam o espaço e Spalding vai para a sala onde coloca a Partita de Bach de *Rumstick Road* na vitrola das crianças.

Destruição.

Fim da Trilogia.

Descoberta de uma nova forma de interpretar. Descobertas de novos caminhos para todos. Afirmação de parte de um mesmo grupo de artistas em uma nova formação com novos integrantes. E de Spalding como autor, performer e contador de histórias.

Para finalizar a apresentação da Trilogia, apresento aqui a visão de seus dois criadores centrais sobre esse processo todo. O primeiro texto de LeCompte abaixo, fecha seu artigo para o Performing Arts Journal que apresentei na descrição dos três espetáculos.

> Elisabeth LeCompte: *"Nayatt School é sobre Celia Coplestone. É sobre médicos e seus papéis como curandeiros. É sobre crianças e sua habilidade de criar caos com alegria, a anarquia delas e o nosso medo e atração por essa anarquia. É sobre o nosso medo e alienação de nossos corpos, o medo de perder controle sobre nossos corpos e mentes. É sobre interpretação, performance, e o aprendizado de papéis. Junto com Sakonnet Point e Rumstick Road, é sobre o amor de Spalding pela imagem de sua mãe, e sua tentativa de recuperá-la através de sua arte."*(21)

> Spalding Gray: *"Olhando agora para essas três peças, eu penso nelas como Pinoquio na oficina do Gepeto. A oficina do Gepetto era o Performing Garage mas o Gepetto estava na India. A gente então começou a trabalhar por conta própria. Começou como o boneco do menino que não falava em Sakonnet Point. Aí ele começa a falar usando a voz gravada de seus parentes. E então Nayatt School, a terceira peça, era uma série de de falas diretas para a platéia, pequenos monólogos sobre a minha relação com The Cocktail Party de T.S.Eliot. Elisabeth LeCompte os gravava, transcrevia e então dizia 'Aqui, vamos fazer isso de novo assim'. E foi quando eu comecei a entender que aquilo que eu estava falando era texto e podia ser usado como texto. E quando eu me separei do Wooster Group/Performance Group em 1978 eu não tinha idéia do que eu queria fazer mas sabia que queria sair daquela situação de grupo. Eu tinha estado no The Performance Group e no The Wooster Group mas eu nunca tinha estado sozinho."*(22)

Nayatt School representa a saída de Gray do TWG para começar seu trabalho solo. Em 1980 ele ainda cria *Point Judith (an Epilog)* com o Wooster mas no ano anterior já começa a apresentar seus primeiros monólogos autobiográficos.

> Don Shewey: *"Quando a Trilogia foi apresentada junta por uma temporada de dois meses no inverno de 78-79 como Three Places in Rhode Island, o uso imaginativo do filme, dança, música, atores crianças, e textos não-lineares confirmou o seu status como um dos mais impressionantes e inovadores eventos teatrais da década de 70."*(23)

1.6 POINT JUDITH (AN EPILOG) (1980) / Point Judith (um Epílogo)

Point Judith (an Epilog) é a peça menos documentada do grupo.

Criada como o epílogo da Trilogia, a peça estréia em 28 de dezembro de 1980 e marca a despedida de Spalding Gray – a despedida do personagem construído ao longo dos cinco anos de convivência criativa entre ele e LeCompte, e a própria despedida de Gray do grupo.



Point Judith (an Epilog) foto: Nancy Campbell

Esquema de *Point Judith (an Epilog)*(1)

Parte I Plataforma
Stew, o capataz, e sua equipe em uma plataforma de petróleo no Golfo do México.

Parte II A Festa de Stew
Longa Jornada Noite Adentro é apresentada com Stew fazendo o pai e sua equipe como o restante da família.

Parte III O Convento
Os homens deixam a plataforma.
Filme: "By the Sea": Stew faz a Madre Superiora e sua equipe faz as freiras.

The Rig, peça escrita por Jim Strahs para Ron Vawter, Willem Dafoe, Spalding Gray e Matthew Hansel (na época com 12 anos), abre o espetáculo com os atores jogando cartas e *falando baixarias.*

Uma cortina preta está colocada atrás da mesa, paralela a arquibancada do público e corre de ponta a ponta do palco. Ela é aberta pelos atores para o início da Parte II e permanece aberta até o final do espetáculo. Revela-se uma casa feita de compensado e estruturada em cima de quatro pilotis, como se estivesse flutuando no espaço. Sem teto e com janelas vazadas, o público pode acompanhar o que se passa dentro. É uma versão de *Longa Jornada Noite Adentro* de O'Neill condensada em 15 minutos.



Point Judith (an Epilog) foto: Nancy Campbell

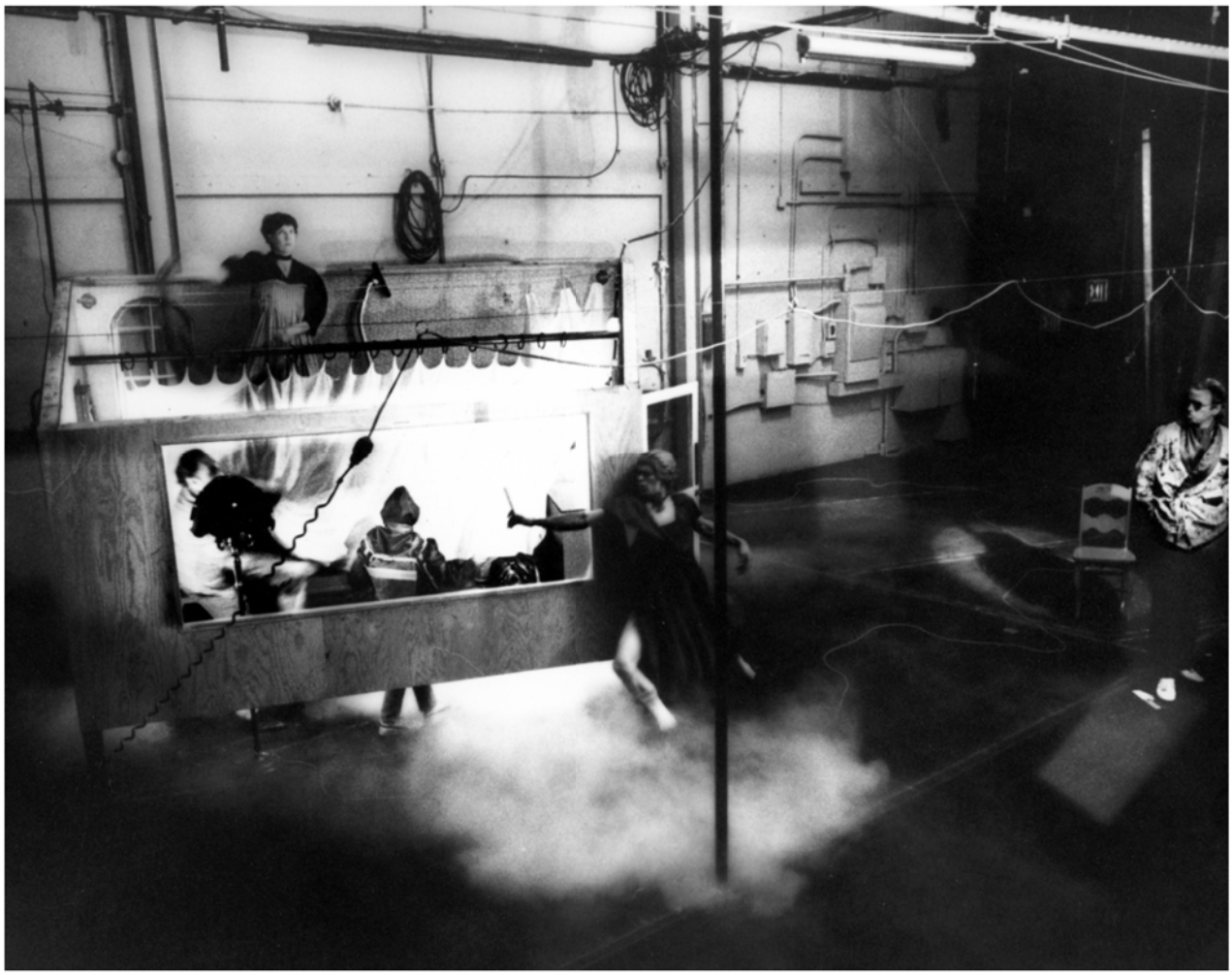
A Parte III é o filme *By the Sea* feito por Ken Kobland.

> Spalding Gray: *"Existem duas coisas cruciais sobre Point Judith para mim. Uma é que eu estou voltando ao jeito que eu cheguei, como um ator, porque eu estou fazendo o papel do Tyrone e ele era um ator. (...) E a outra coisa essencial, física, é a despedida."*(2)

O título primeiro dessa peça foi *Fathers and Sons/Pais e Filhos.* Isso porque em *Point Judith* o mundo masculino era o foco primeiro – o autoritário pai Tyrone de *Longa Jornada,* e os trabalhadores em Rig, com sua brutalidade – em oposição a *Rumstick Road* onde a mãe de SG era a personagem central.

Savran identifica *Point Judith* como a *"mais simétrica, a mais equilibrada das peças do Wooster Group. Depois da loucura de Nayatt School, ela reestabelece um equilíbrio; completa o movimento da performance, da pura auto-apresentação, ao drama"*(3).

A palavra "rig" refere-se a plataforma de petróleo ("oil rig") e é também uma palavra para pênis e mulheres fáceis, esses sendo os assuntos principais da conversa na mesa de jogo. A cena é situada em uma plataforma de petróleo e começa com Spalding Gray apresentando os personagens. Ele é o capataz e o "mestre de cerimônias", Vawter e Dafoe fazem Dan e B.B., dois trabalhadores cabeça-quente, e Hansell faz o órfão Kid, que ouve e participa da conversa, mesmo que às vezes não entenda exatamente do que os três homens estão falando. Rig traz uma situação de forte antagonismo entre esses homens, sempre no limite, sempre prestes a explodir. Uma situação de extrema tensão que Jim Strahs, assistindo às improvisações do grupo, trabalhou no texto.



Point Judith (an Epilog) foto: Nancy Campbell

> Willem Dafoe: *"Spalding, especificamente Spalding, mas também a Liz um dia chegaram pra mim e me chamaram para trabalhar em uma nova peça. Quando eu comecei, o que a gente estava fazendo era, de alguma maneira, espelhar o que estava acontecendo nas relações pessoais do Grupo. No fim, o envolvimento do Spalding era diferente e a participação dele era diferente. Então aquela foi mesmo a saída dele."*(4)

A tensão presente na cena não leva a um confronto direto, não explode. A violência está nas palavras, na conversa entre os homens quando descrevem relações sexuais, doenças venéreas, estupros, os órgãos sexuais femininos e masculinos que ganham nomes figurativos os mais diversos, e nas provocações mútuas.

Depois que Stew abre a cortina preta, ele apresenta a parte seguinte como "A Peça da Festa de Stew: uma versão resumida de um drama Americano". Apresenta, então, os personagens. Ele vai fazer o pai, Tyrone, "um ator de sucesso, que uma vez chegou a ser um dos três ou quatro mais promissores atores da America; ele se vendeu para um espetáculo em turnê, fez muito dinheiro e agora já não sabe o que era que ele queria comprar"; Dan faz Jamie, o filho mais velho que sempre "está citando Oscar Wilde"; Kid faz Edmund, o filho mais novo "que tem um pouco mais do que um simples resfriado de verão", and B.B. faz Mary, a mãe viciada em morfina. Ou seja, os personagens de Longa Jornada são feitos pelos personagens de Rig e levam para esta segunda Parte, a mesma violência presente na anterior.

> David Savran: *"Na verdade o ápice dramático que o antagonismo aponta não é apresentado em 'Rig' mas em 'A Festa de Stew', na frenética e violenta Longa Jornada Noite Adentro onde, no final da cena, Stew como Tyrone mata os outros performers."*(5)

Em "A Festa de Stew" eles tem que gritar seus textos para serem ouvidos pois, simultaneamente, toca uma fita pré-gravada pelos próprios atores com o mesmo texto, só que dito dito suavemente. Cathleen, a empregada dos Tyrone, é feita por Libby Howes (depois Kate Valk) e ela segue nessa mesma personagem até o final do espetáculo.

By the Sea começa a ser projetado durante "A Festa de Stew" ao longo da parte de cima da casa. Ao final da cena, pula para uma tela acima da casa.

A idéia do filme é recriar os tempos de Mary no convento. É um filme tranquilo, feito em uma praia em Connecticut onde vemos quatro freiras em sua rotina diária: reza matinal, pescaria, preparação de refeições, caminhada na praia.

Spalding Gray faz a Madre Superiora e as freiras são Irmã Margaret/Ron Vawter, Irmã Muriel/Willem Dafoe e A Postulante/Libby Howes. Sobre By the Sea, Ken Kobland diz que é *"Um outro agrupamento unisexual, o convento em oposição à plataforma de petróleo. Visualmente é baseado no Livro das Horas, um livro de atividades diárias, o ciclo da vida, pequenas ações e pequenos atos"*(6).

A casa do filme é a mesma de "A Festa de Stew"/Longa Jornada Noite Adentro, com seus pilotis agora fincados em pedras à beira mar. Ela é a primeira imagem. Depois as freiras



Point Judith (an Epilog) foto: Ken Kobland

são vistas na água, trabalhando; a Postulante, a única a usar um hábito branco (as outras usam hábito preto), está fazendo a cama, e depois vão todas em sua canoa pescar. A noite cai. Uma freira está doente e é cuidada pela Irmã Margaret.

A presença do tempo, da passagem do tempo, é forte através da rotina da Ordem e do movimento da maré – a casa, que no começo do filme é vista na maré baixa, depois aparece na maré alta, com seus pilotis quase completamente imersos na água. São belas imagens.

Esse filme – projetado na tela acima da casa – é colorido.

Durante a projeção, Cathleen sai da casa trazendo uma segunda tela, pequena, e um outro filme começa a ser projetado ao mesmo tempo. Concebido como "um filme caseiro, tanto nosso como delas (das freiras)"(7), esse segundo filme é em preto e branco.

> David Savran: *"(...) O filme começa com o close-up de um peixe e vai para um plano médio da Irmã Muriel examinando o peixe. Ela, então, tira uma fotografia das três outras freiras: Sister Margaret (Spalding Gray) sentada entre a Irmã Margaret e a Postulante, ecoando a imagem final de Rumstick Road. Na cena seguinte, as freiras estão brincando na água, mergulhando e nadando. Elas acenam adeus e saem do mar. O filme termina com uma imagem congelada do rosto da Postulante."*(8)

No final do filme pxb, os homens de Rig em cena terminam seu trabalho e Dan diz: *"Esquece B.B., acabou tudo"*(9). E seguem cada um para seus portos, Stew/Spalding Gray para Rhode Island, *Point Judith.* Eles tiram a cortina prêta, reúnem seus instrumentos de trabalho, despedem-se com um aceno de mão e saem para a Rua Wooster (a rua onde fica o Performing



Point Judith (an Epilog) – frame do filme

Garage). Cathleen, então, deixa a casa, desmonta a tela pequena e a leva embora. Sozinha em cena, ela segue limpando a bagunça *"até que a casa fica vazia e tranquila como a imagem na tela. Quando ela termina, ela se troca e sai aproximadamente na mesma hora em que o filme termina"*, conta Bethany Haye(**10**). O filme colorido (projetado na tela acima da casa) termina com a Postulante ao lado de uma imagem de Jesus preparando-se para ir embora.

Point Judith faz da despedida o seu foco e ela acontece em todos os planos. Os homens se despedem para ir para a rua enquanto, no filme caseiro as freiras se despedem, a Postulante se prepara para ir embora no filme colorido, e Cathleen, por fim, também deixa o palco.

Uma nova história começa para todos.

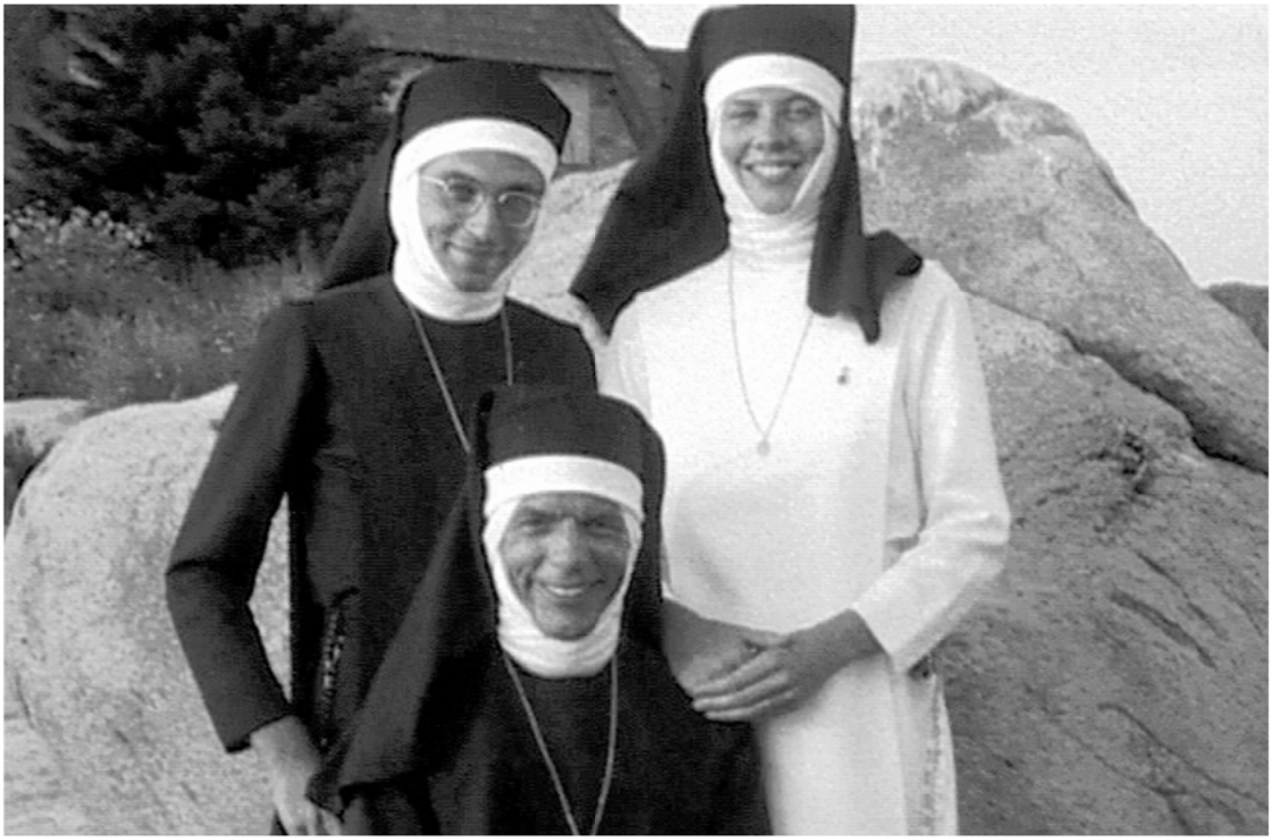
Apresento agora alguns depoimentos que expressam o momento de transição que *Point Judith (an Epilog)* representou para o grupo. Começo com a visão de Savran sobre o papel feminino em *Point Judith* pela associação que ele faz com o papel da diretora Elisabeth LeCompte a partir desta peça.

> *"Em Point Judith a Mulher é quem trabalha, quem organiza, coloca as coisas em seus devidos lugares (em um desenvolvimento do que seria a função tradicional atribuída tanto à mulher quanto ao diretor/diretora de teatro). (...) Pela primeira vez no trabalho do Wooster Group, uma performer executa uma tarefa metodicamente e em tempo normal. Pela primeira vez ela está clara e simplesmente conectada à realidade da vida cotidiana e ao funcionamento da performance. Em sua atividade ela descobre uma nova energia; ela desenvolve força e direção (...). Mesmo que Point Judith seja focado na despedida de Spalding Gray, a peça também dramatiza o*

surgimento de Elisabeth LeCompte por detrás da sombra de Gray. Como Cathleen, ela tinha trabalhado sem reconhecimento, fazendo 'trabalho de mulher'. Entretanto, com a partida dele (Spalding Gray), ela torna-se publicamente reconhecida como diretora artística das atividades do grupo."(11)

A declaração de Dafoe sobre o espelhamento das relações pessoais em *Point Judith* é fruto de diferentes (e delicadas) realidades. Depois de *Nayatt School* SG tinha decidido deixar o grupo, LeCompte e Gray estavam se separando, ele começando seu relacionamento com Renée Shafransky e ela com Willem Dafoe. Soma-se a isto o fato de Gray estar enciumado da posição de Liz LeCompte como diretora e ela ressentida pelos espetáculos serem grandemente creditados apenas a Spalding, desconsiderando o trabalho dos outros performers e dela.

Gray: *"(...) a minha necessidade era ser centrífugo, ser o assunto mais importante e o ponto central na Trilogia. (...) Mas eu sabia que tinha que acabar. Eu estava ficando curioso com o mundo lá fora. Era como se eu tivesse entrado para uma ordem religiosa por um tempo. E eu queria saber mais sobre mim mesmo em relação a outras pessoas, fora do grupo. (...) Então, acenar adeus todas as noites em Point Judith era uma ação real e uma preparação para dizer adeus a Liz e a companhia por um tempo. Toda noite, quando eu passava por aquele foco de luz, era uma verdadeira partida. E aí eu voltava e fazia de novo. E eu provavelmente poderia fazer aquilo infinitas vezes. É maravilhoso... a gente está sempre se despedindo das experiências. Eu sinto uma falta enorme. E, claro, eu acabo usando a Trilogia como medida na minha procura por outras experiências que possam me dar um pouco daquilo, e é muito difícil."*(12)



Point Judith (an Epilog) – frame do filme

Elisabeth LeCompte: *"Point Judith foi a grande transição para mim; eu sempre tinha usado Spalding como pretexto, o contador de histórias, porque assim as pessoas podiam facilmente se identificar com o personagem dele. (...) E o centro (ela se refere a Spalding como o centro da Trilogia) foi se tornando mais e mais proeminente com a criação das peças porque as pessoas identificavam todos os elementos como sendo dele. E isso era muito difícil para mim. Mas eu não me arrependo, porque foi lindo. Eu acho que, de uma certa forma, foi uma despedida dupla um do outro, uma despedida saudável, boa. (...) E agora eu tenho podido trabalhar mais com a minha personalidade: na Kate, um humor que eu nunca pude trazer a tona porque o Spalding o usurpava, de um jeito engraçado, como o contador de histórias. A persona do Spalding era muito dominante, muito carente. Agora as peças são estruturadas de modo que uma única personalidade não absorva tanto da atenção."* **(13)**

Spalding Gray: *"No melhor da colaboração minha e da Liz, nós dois éramos tomados pelo poder de uma mesma imagem. Ela evocaria coisas diferentes na gente, mas era igualmente evocativo. Aí que eu sinto falta dessa colaboração com a Liz. Eu não me dediquei muito a descobrir onde foi que a nossa colaboração azedou mas, eu acho, originalmente quando a gente começou a ficar junto, a gente era, os dois, muito inseguros. E nós dois crescemos sob a égide e a direção de Richard Schechner e ganhamos asas. E eu acho que as coisas estavam caminhando com equilibrio o tempo todo. Talvez no final de Nayatt indo pra Point Judith, eu provavelmente fiquei um pouco ciumento da posição dela, o fato dela estar de fora da experiência. E, ao mesmo tempo, dizer que eu estava com ciúmes é estranho porque eu não saí e fui fazer isso. O que eu fiz foi sair e fazer uma coisa que eu queria fazer. Porque eu sabia que ela estava fazendo uma coisa que ela queria fazer e estava muito excitada com aquilo. Eu realmente sinto que a gente percorreu um caminho completo nesses trabalhos. E eu me sinto completo. E eu pensei, espero que eu consiga passar a fazer algo diferente onde eu me sinta igualmente completo, uma completude similar. E não está... está lá mas não tem aquela transcendencia, um aspecto quase religioso, aquela intensidade de viver junto e fazer os trabalhos junto... não dá. Porque eu estou trabalhando com pessoas agora, eu estou me relacionando com pessoas no mundo lá fora, que vivem situações banais em suas vidas. Mas eu tinha que ter a coragem de simplesmente sair porta afora.* **(14)**

Elisabeth LeCompte: (continuando o pensamento sobre Spalding deixar de ser o "centro das atenções" durante o desenvolvimento da Trilogia) *"E eu acho que foi duro para o Spalding porque ele estava entregando a centralidade dele. Ele sempre teve medo de perder. E eu acho que ele acaba ficando um pouco nostálgico com coisas das quais ele na verdade ficaria perfeitamente feliz em se livrar. Foi muito saudável para nós dois. Ele tem razão, foi uma situação de trabalho maravilhosa, naqueles tempos. Mas tem sempre a memória daqueles... Foi maravilhoso para ele também porque ele recebeu crédito por coisas que outras pessoas fizeram. E ele teve uma família que o apoiava muito, muito. Quando ele saiu para o trabalho dele, eu comecei a receber um pouco mais de apoio, como o centro artístico. Ele estava sozinho recebendo crédito pelo trabalho do grupo por muitos, muitos anos, e*

> *ainda recebe. (...) Agora os outros performers estão recebendo muito mais atenção, finalmente. Spalding era tão dominante que ninguém mais era visto. Além disso, eu acabei encontrando outra voz. Em L.S.D. eu voltei para a voz do contador de histórias com a Nancy Reilly, ou a Ann Rower. Mas dessa vez é uma voz feminina.* **(15)**

Os diários de Spalding Gray registram difíceis momentos tanto para ele quanto para LeCompte nesse período de transição repleto de sentimentos competitivos e de ciúmes profissionais e pessoais, permeado por lágrimas e disputas.

As declarações acima são de 1982. Acredito que o tempo, as conquistas e as histórias pessoais de ambos diluíram esses sentimentos nos anos seguintes.

A Trilogia permanece um divisor de águas para Gray e LeCompte. Eles ganham confiança e afirmam suas identidades como criadores únicos no cenário teatral daquele momento.

Do silêncio de *Sakonnet Point,* passando pelo performer tímido com o rosto no escuro em *Rumstick Road* até o contador de histórias em *Nayatt School,* Spalding Gray se inventa como performer, autor e contador de histórias, descobre a relação que quer estabelecer com a platéia e já trabalha temas que vai manter e ampliar em seus monólogos autobiográficos.

Elisabeth LeCompte seguiu com o grupo e até hoje seu trabalho mantém algumas das características primeiro descobertas e desenvolvidas na Trilogia – ações que surgem tanto de improvisações quanto de textos (dramatúrgicos ou não), o público excluído da ação no palco e ao mesmo tempo recebendo falas diretas dos performers, performers que estão em cena ao vivo mas também em vídeo (e mesmo em vídeo, a presença deles pode ser ao vivo ou pré-gravada, às vezes mesmo imagens de um ator que está em algum outro lugar do palco), e uma dinâmica que muitas vezes resulta da tensão entre objetos, sentimentos, personalidades e/ou personagens que se opõem.

Foi mesmo, como disseram Le Compte e Gray, *"uma situação de trabalho maravilhosa/a wonderful working situation".*

✦

O ano de 1979 é decisivo para todos.

Temos Richard Schechner começando a montar *The Balcony* de Jean Genet, The Wooster Group começando *Point Judith (an Epilog)* e Spalding Gray estreiando em abril *Sex and Death to the Age 14* e, depois, em setembro, *Booze, Cars and College Girls* e *India and After (America),* todos trabalhos solo de sua autoria, sem Schechner e sem o grupo.

Logo um ano depois, em 1980, The Wooster Group ocuparia sozinho o The Performing Garage estabelecendo o final do The Performance Group e o nascimento oficial do The Wooster Group. Em acordo com Schechner, o TWG mantém o espaço, o nome do espaço e as dívidas da companhia.

É o ano da estréia de *Point Judith (an Epilog)* em 28 de dezembro, da estréia de um novo monólogo de Gray *A Personal History of the American Theatre* em 7 novembro e da despedida de Spalding Gray do grupo.

Até 1985 Spalding Gray mantém-se em contato com The Wooster Group participando de alguns espetáculos e fazendo seus ensaios abertos e estréias no The Performing Garage. Até 1990 ele ainda recebia sua correspondência no TPG e o loft comprado por ele e LeCompte na Wooster Street, e que ele continuou usando em suas estadas em Manhattan até o fim da vida, só é vendido após a sua morte.

CAPÍTULO

2

2.1 boas brigas – teatro narcisista? vanguarda conservadora?

Falar sobre Spalding Gray para mim é uma viagem no tempo. Uma que começa em 1988 quando a Fundação Vitae me deu o presente de ir a NY fazer meu mestrado no Department of Performance Studies da NYU, o único lugar onde eu achava que podia e devia estar. Isso porque eles tinham a proposta de ser um departamento interdisciplinar e, ao mesmo, muitos dos professores tinham um forte passado nas artes cênicas e o pensamento presente na performance. Performance enquanto um jeito de olhar o mundo. Performance enquanto uma prática capaz de transformar o ator em cena e sua relação com o espectador. Performance enquanto atuação diante da vida(1). Uma idéia que não era exatamente nova para mim. Afinal, eu vinha das ciências sociais onde fui apresentada a Goffman e Turner e Levi-Strauss e Foucault e Derrida e muitos outros, quando a afirmação da alteridade, da diferença, a representação na vida cotidiana e as diferentes manifestações das estruturas de poder e a fabricação de significados ampliaram meu pensamento sobre as relações políticas e pessoais. Mas, por outro lado, eu vinha também de ter vivido a prática teatral de diferentes maneiras até chegar ao Department of Performance Studies recém autoinventada como diretora de teatro.

O que encontrei foi um mundo do qual ouvira falar e outro ainda maior que eu não sabia que existia. The Performance Group, Mabou Mines, The Wooster Group, Ridiculous Theatrical Company, Ontological Hysteric Company. E os diretores desses grupos, Richard Schechner, Lee Breuer + JoAnne Akalaitis, Charles Ludlan, Elisabeth LeCompte, Richard Foreman. E os atores que melhor representavam cada um desses grupos: Joan Macintosh, Ruth Maleczech, Spalding Gray + Kate Valk + Ron Vawter, Everett Quin. E os performers Linda Montano, Annie Sprinkle, Stuart Sherman, Karen Finley, Sandra Bernhart, Carolee Schneeman, Eric Bogosian, a dança de Trisha Brown, Twyla Tharp, Paul Taylor. Isto para mencionar apenas algumas companhias e alguns artistas americanos. E pude conviver com Scotty Snyder, atriz de Robert Wilson, do primeiro Robert Wilson, e enquanto nos conhecíamos e íamos juntas ao teatro, eu lia a entrevista que Galizia fez com ela para seu doutorado na California e a ouvia dizer: *"no começo existia movimento na imobilidade do Bob, hoje não existe mais"*. E fui estagiária no Mabou Mines onde morria de medo de atender telefones

pois nomes são o mais difícil para uma estrangeira como eu entender. Acompanhei todo o processo de encenação de JoAnne Akalaistis para *Cymbeline* de Shakespeare no The Public Theatre de Joseph Papp – do primeiro encontro entre elenco e equipe de criação e produção, passando pelos ensaios todos até a última preview –, um processo que resultou em minha dissertação de mestrado. E fui até levada a fazer uma intervenção com o Living Theatre, da qual tudo o que me lembro somos nós "performers" com uma pá na mão, em um terreno não-ocupado no Lower East Side... cavando! E aí, no meio disso tudo, tive um problema sério de saúde que me levou a fazer uma cirurgia seguida de radioterapia e que me impediu de usufruir plenamente essa nova realidade recém descoberta e ainda por entender.

Experiências interrompidas.

Experiências que continuei buscando quando, de volta ao Brasil, batalhei e insisti tanto até que consegui trazer para São Paulo os espetáculos *Temptation of St. Anthony* do The Wooster Group em 1996, *Gospel at Colonus* e *Hajj* do Mabou Mines em 1997, e as performers Karen Finley e Pat Olezko em 1997 e 1998. Anos depois, em 2013, The Wooster Group volta a São Paulo e mais uma vez estive diretamente envolvida no projeto Dispositivo The Wooster Group – Clélia 93 quando foram apresentados os espetáculos *Hamlet* e *Vieux Carré* + 21 videos de espetáculos anteriores do grupo em um espaço construído para receber quem quisesse sentar e conhecer o trabalho deles + a instalação interativa "There Is Stil Time . . Brother" + uma conversa com LeCompte.

O ciclo se fecha para mim quando vou agora para New York fazer minha pesquisa final sobre Spalding Gray e conversar com pessoas e artistas que trabalharam e conviveram com ele. Por que Spalding? Porque ele representava uma transição entre a interpretação stanislavskiana e o teatro político dos anos 50 e 60 x a vanguarda que vinha a partir das décadas de 60, 70, trazendo o performer com uma atuação mais viva, mais atual/presente também na relação com o público, e com possibilidades de uma crítica (social, cultural, política) onde as esferas do público e do privado, do pessoal e do político-social se retro-alimentavam possibilitando surgir novos olhares sobre o mundo como era vivido. Onde a autobiografia de um artista era um material tão teatralmente interessante quanto *Um Bonde Chamado Desejo* de Tenessee Williams. Tudo em que acreditava.

O processo de transição me interessava.

Transições trazem embates calorosos normalmente acompanhados por manifestações artísticas provocadoras, algumas mesmo inovadoras. Foi o que aconteceu com a transição que envolveu as disputas quentes entre o "antigo" diretor do "antigo" grupo Richard Schechner/TPG e a "nova" diretora do "novo" grupo Elisabeth LeCompte/TWG e Spalding Gray. Uma disputa artística permeada por uma disputa pessoal.

É como vejo o texto de Schechner "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do about It"/O Declínio e a Queda da Avant-Garde (Americana): Porque Aconteceu e o que Podemos Fazer Sobre Isso(2) publicado em duas partes no PAJ-Performing Arts Journal.

Nesse artigo ele analisa a transformação que diz perceber na prática teatral daquele momento. Ele acha que o teatro praticado dos anos 50 até aproximadamente 1975 era um teatro preocupado com a comunidade e com as alternativas de transformação que podia oferecer à comunidade, uma *"explosão de energia experimental"*(3). E que o teatro que começa a ser praticado em meados da década de 70 e que traz novos materiais para a cena (entre os quais, a autobiografia) + novas práticas (a desconstrução de textos, por exemplo) faz surgir inúmeros espetáculos-solo que, a seu ver, são apenas a manifestação de um teatro narcisista. Ou espetáculos como Point Judith que *"embora artisticamente impressionante"* é *"engulido pelo tipo de personalismo que tipifica tanto a vanguarda de hoje"*(4). Um teatro que, segundo Schechner, se distancia da verdadeira questão que deveria ocupar toda a prática teatral:

> *"Meus sentimentos mais profundos sobre o trabalho solo e/ou privatizado – as coisas de Gray, LeCompte, Weiss, Sherman, Foreman, Breuer, Wilson, Sack, Chaikin – e essas são as melhores pessoas por aí – é que o trabalho delas deve ser um braço em um grande rio no sistema. Quando esse tipo de trabalho personalista é o centro do teatro, algo está se perdendo. Não importa quão impressionante seja o trabalho – e eu sou tomado por muitos quando estou no teatro – ele não tem em seu coração um coração: não está chorando pelo povo, se insurgindo pela vida do povo. E não importa o quanto a gente queira evitar questões sociais, políticas, a vida do povo em suas manifestações coletivas, a Cidade – seja como tragédia, sátira, celebração ou farsa – essas não são apenas as funções do teatro mas a sua maior glória."*(5)

Esse é o argumento central de Schechner: o necessário diálogo (perdido) entre o teatro e as questões político-sociais da Cidade e seu povo.

Ao longo do texto, ele diz que os experimentos das últimas décadas expandiram a idéia de teatralidade e desenvolveram sistemas múltiplos *"que mostram uma absorção, mesmo que não conscientemente articulada, de uma teoria pósmoderna sofisticada"*, que *"tecem fios performativos em uma trama relacional não necessariamente dominada por palavras ou qualquer elemento particular"*(6). Experimentos que dominaram as técnicas visuais, que envolveram artistas de todas as áreas (bailarinos, artistas visuais, etc), escritores de ficção ou não, conectando-se com uma cultura global e trazendo uma base diferente para o fazer teatral.

Uma realidade que deveria, segundo ele, se associar a objetivos político-sociais. Desse ponto de vista ele acredita que Dead End Kids de JoAnne Akalaitis seja um trabalho pioneiro – *"uma farsa horrível sobre a bomba atomica (que) é uma extraordinária e solitária peça de um grupo com um sentido político-social"*(7). De todos os outros citados acima, Schechner diz:

> *"Trazer um grupo, o público, cara-a-cara com outro, os performers – e criar nesta co-presença uma interação é o que faz o teatro ser especial. Todos os que eu mencionei fazem isso. Mas com o trabalho solo, pelo fato de ter se tornado mais e mais personalista, o que Marranca chama de apresentação de um 'espaço mental', acontece uma passividade, uma aceitação da cidade como ela é (...). Eu me preocupo com isto porque a cidade está mudando e, se os artistas não trabalharem*

para fazer desta uma transformação humana, nós vamos acabar entre as vítimas ou, como Wilson, como animais de estimação dos ricos". **(8)**

Ele também critica a impossibilidade da transmissão de experiências de uma geração a outra. Diz que a sua geração destruiu a idéia do autor como o principal gerador de um evento teatral, que a geração depois dele fez o mesmo com o diretor e que nenhuma delas *"encontrou uma maneira de transmitir nossos textos teatrais totais, múltiplos: não encontramos um jeito de fazer, daquilo que criamos, uma tradição viva"* **(9)**.

Antes de chegar a essa crítica tão feroz, Schechner analisa mais a fundo exatamente a trajetória de Spalding Gray – de ator no teatro regional ao The Performance Group ao The Wooster Group ao trabalho solo. E explica que se dedicou mais a SG pois ele é *"uma afirmação clara de um processo difícil de descrever. Ele é um performer genial – seu jogo com o público é imediato, profundo, e flexível. Mas assim que ele se afasta do trabalho de grupo (ele faz parte do Wooster Group mas na verdade não é mais parte da criatividade coletiva), ele passa a fazer seu trabalho não em relação aos outros mas próximo deles."* **(10)**

Os argumentos de Schechner ficam por vezes tomados pela intensidade e dificuldade de seu momento pessoal e artístico (ele escreve em 1981, recém saído do The Performing Garage e tendo recém terminado seu grupo, The Performance Group) e ele deixa de ver algumas possibilidades e inovações que esse teatro tão criticado por ele poderia trazer – e traz. Ele vê um único movimento: o do teatro em direção ao não-diálogo com a realidade político-social.

O ataque desferido por ele é tão violenta e claramente dirigido a alguns grupos e artistas, que muitos respondem imediatamente. Elisabeth LeCompte e Spalding Gray estão entre os que escrevem, cada um, um artigo-resposta.

O de LeCompte tem o nome "Who Owns History?/Quem Possui a História?". Ela começa dizendo que também acredita que houve um declínio mas que não tem certeza de que seja um declínio *"na quebra de limites na atividade teatral, mas sim uma mudança na maneira como a vanguarda é percebida. As coisas que não fazem dinheiro não são mais tão cultuadas"* **(11)**. E continua,

> *"O desenvolvimento mais radical que aconteceu no teatro nos últimos dez, quinze anos foi a combinação de autor, diretor e designer em uma só pessoa. O resultado foi um casamento de texto, espaço teatral e movimentação dos performers onde nada modificava nada. Cada parte era igual na transmissão do sentido da peça. Diferente das relações do teatro tradicional onde a marcação e o desenho do espaço serviam todos para modificar ou enfatizar o sentido das palavras, neste novo arranjo as palavras se colocam vis-à-vis com a ação e o espaço. Cada parte informa a outra parte em um circuito contínuo."* **(12)**

Depois de afirmar que, no seu trabalho, idéia e ação são sinônimo e que a técnica surge para preencher a ação, ela diz que não há como trabalhar no sentido contrário, da técnica à idéia e à ação, que as *"idéias são transmitidas apenas através da própria obra de arte (ou peça de teatro). A própria performance"* **(13)**. E confronta Schechner:

> *"1. Ele passou algum tempo ensinando rolamentos corporais e exercícios de voz aprendidos mecanicamente de uma outra pessoa; procurou aperfeiçoar esses exercícios transformando-os em um sistema e, em seguida, tentou impor uma idéia nos rolamentos de quadril. Ele trabalhou de trás para frente.*
> *2. Ele tentou executar o treinamento para a sua própria legitimidade/propaganda, mesmo quando o resultado do treinamento confrontava diretamente as suas idéias. Ele já tinha marcado seu território e recuar ou seguir adiante o teria deixado historicamente vulnerável.*
> *3. Encurralado, a única coisa a fazer é mitologizar o seu próprio trabalho passado em sua escrita presente, e esperar que ela se torne história. Isso provavelmente vai acontecer. A História pertence aos que a registram."*(14)

Gray, por sua vez, escreve "Perpetual Saturdays/Sábados Eternos" e começa dizendo que não consegue se relacionar com o termo "avant-garde" (presente no título do texto de Schechner), que precisa encontrar a sua própria tradução americana e escolhe *teatro de quintal.* Lembra que adorava os sábados, que eram o seu dia favorito da semana e que sonhava em transformar todos os dias em sábado. Quando encontra Richard Schechner, Elisabeth LeCompte, The Performing Garage e todo o grupo, diz que encontrou o seu quintal. Encontrou os seus eternos sábados. Agora... desenvolver um sistema que ensine o teatro de quintal?

> *"Porque o teatro é uma arte no tempo, você tem que estar lá por ele. Ler Artaud não te diz o que ele fez. Seus trabalhos não são literatura. São descrições e roteiros de eventos transitórios/temporais. Teatro é sobre presença = Vida = Morte."*(15)

E sugere uma alternativa para a transmissão de conhecimentos que Schechner tanto reivindica dizendo:

> *"(...) existe esperança para transmitir tudo. É uma que o Richard não menciona. Algumas semanas atrás eu estava em uma livraria e um homem que trabalha lá veio e começou a me dizer o quanto ele tinha gostado de Nayatt School do Wooster Group. A descrição dele era tão intensa e tão vívida que ele acabou me deixando excitado com a peça. Ele me fez chorar e eu quis, não apenas fazer a peça de novo, como pude vê-la do ponto de vista dele. Foi quando eu entendi que o jeito dele de transmitir um conhecimento dramático era oral. Como os irlandeses antes dos ingleses e os tibetanos antes dos chineses, ele estava fazendo uso da tradição oral. Eu gosto disso. É um sopro de ar fresco em tempos tecnológicos e aconteceu lá, presente com toda a sua energia humana e vivacidade."*(16)

Vemos Gray associando claramente seu trabalho como performer ao de contador de histórias. Ele diz, ainda, que depois de dez anos trabalhando com aquele grupo de pessoas, tem necessidade de descobrir o que tinha lá fora. E pergunta, parafraseando Schechner,

> *"'E quanto ao povo?' Eu quis estar com eles. Eu quis fazer o que eles faziam e sentir o que eles sentiam. Eu achava que o grupo era uma 'polis' artificial e quis sair. E finalmente, quando eu saí, eu me vi em outro grupo. Era a comunidade*

> *do downtown de New York e eu olhei em volta procurando 'o povo' mas o que encontrei foi um grupo tentando sobreviver em um mundo corrupto que contém um país corrupto que contém uma 'Cidade' corrupta controlada pelos ricos e entendi que todos nós, não apenas Robert Wilson, somos animais de estimação dos ricos. A gente talvez seja de diferentes raças, alguns tem pedigree outros são vira-lata, mas somos todos animais de estimação dos ricos."*(17)

Schechner, evidentemente, é um pensador inteligente demais para se perder em reações/questões pessoais. Seu artigo levanta outras importantes questões como o recuo dos recursos financeiros disponíveis para o teatro experimental e o ineficiente papel da crítica.

O impacto é grande.

Já no editorial do número seguinte do Performing Arts Journal – a edição que traz os artigos de LeCompte e Gray e também de outros artistas – e que tem o nome de "Backtalk, The Decline and Fall of the (American) Alternative Theatre Part III – The Responses"/ Contestações, O Declínio e a Queda do Teatro Alternativo (Americano) Parte III – Respostas, os editores dizem que nunca imaginaram que "The Decline and Fall of the (American) Avant-garde Theatre – Partes I e II" provocaria tantas reações e controvérsias na comunidade do teatro experimental.

Nessa edição, Bonnie Marranca, editora do PAJ, discute outra questão presente no artigo de Schechner: o papel da imprensa na divulgação (ou não) do teatro de vanguarda. E lamenta a reação tão pessoal dos artistas que responderam a Schechner, todos naquela mesma edição. Ruth Maleczech, por exemplo, diz que *"odeia os críticos que te mantém pobre"*(18), LeCompte lamenta a *"ausência de apoio crítico"*, Gray reclama que teve que fazer seis ligações para conseguir que algum crítico do Village Voice fosse ver A Personal History of the American Theatre e Mathew Maguire vê as afirmações de Schechner como potencialmente ruins para futuros patrocínios(19).

Pensar o papel dos críticos a partir de um referencial econômico, diz Marranca, *"enquadra a discussão de uma forma não saudável no plano econômico, como se qualquer comentário que não apóie um trabalho ou movimento comprometa o seu valor no mercado"*(20). E reconhece a importância das observações de Schechner:

> *"O teatro de vanguarda, os que escrevem sobre ele e o seu público, está faminto por uma troca de experiências autêntica, inteligente. Não apenas a peça de teatro ou texto, mas toda escrita séria que aparece sobre ele, enfrenta um grande vazio porque nada tem impacto algum sobre ninguém. O valor do artigo de Schechner é quebrar esse terrível, mortificante silêncio."*(21)

E chama todos – midia, críticos, grupos e artistas – a pensar onde está o teatro de vanguarda e para onde está indo. Marranca diz também que precisaríam re-pensar o papel da imprensa não como uma "ameaça ao nosso valor de mercado" e *"afastar-nos de uma opinião ingênua em direção a um entendimento verdadeiro sobre a política da performance"*(22).

São discussões localizadas no tempo, naquele momento da história novaiorquina. Ao mesmo tempo, são questões que me parecem ecoar em nossa realidade teatral de hoje, ao menos a paulistana. A reivindicação por um olhar e uma escrita crítica que contribua para o desenvolvimento de um teatro inovador e para um diálogo com o público está sempre presente entre nós, artistas, assim como a necessidade de discutir a atual economia da produção teatral e a política pública e privada para o teatro. Afinal, muitos como eu acreditam que o teatro contribui para a constituição de um pensamento e de uma sensibilidade cultural, social e politicamente importantes, e que o papel do pensamento crítico é igualmente importante nesse processo todo.

> Bonnie Marranca: *"Todos nós devemos questionar os critérios de financiamento, a resposta do público, as atitudes das organizações produtoras, e os caminhos da performance e da escrita, tudo em um diálogo público contínuo sobre como nos sentimos em relação ao teatro nesse tempo e nesse lugar."*(23)

O artigo de Schechner traz, ainda, a visão do pensador agudo que sempre foi: a de que o interculturalismo seria um dos principais caminhos a ser percorrido nos anos seguintes, o que se provou verdadeiro. Ele fala do teatro antropólogico de Barba, da pesquisa de Grotowski e de outros diretores europeus que se afastaram de um teatro personalista ou abertamente político para se voltarem ao interculturalismo, para dizer:

> *"O futuro está sempre surgindo de crises no sentido mais literal – uma vez que 'crise' significa forquilha ou divisão: escolhas feitas. E para cada caminho escolhido, um universo de caminhos é deixado para trás. O caminho do interculturalismo que estou reivindicando tece junto muitas das tramas dos últimos trinta anos. Mas existem outros caminhos: e eu desejo estimular outros além do meu."*(24)

Intercultural, não internacional; entre povos, não entre nações, diz Schechner.

Estas eram as discussões que ocupavam o universo teatral na época, e nos permitem entender melhor o mundo do teatro em que viviam LeCompte e Gray, e o mundo que criaram no teatro. Foi mesmo uma boa briga. Esclarece opiniões e caminhos.

Ao longo destes anos todos, o TWG continuou (e continua) ativo, criativo e influente e Schechner, por sua vez, tornou-se muito mais um pensador influente do que um artista significativo. É o que acredito. E fiquei satisfeita, e muito mais confortável com essa minha opinião, quando Marvin Carlson espontaneamente expressou a mesma opinião sobre Schechner. Claro que, conhecendo Schechner como ele conhece, Carlson acrescentou *"ele não ia gostar nada de me ouvir falando isso..."*. Nesse momento da entrevista, com uma súbita cumplicidade estabelecida, ambos rimos muito.

✦

As questões identificadas por Schechner para "o declínio e a queda da vanguarda americana" continuaram a ser discutidas por diferentes academicos desde a publicação

deste artigo em 1981 (e depois publicado por Schechner em seu livro *The End of Humanism*, de 1982).

William Demastes é um dos academicos que discute os argumentos de Schechner. Ele traz Christopher Bigsby que expressa um contraponto a acusação de um teatro não voltado para a comunidade, não político, com o qual concordo. Bigsby também acredita que a vanguarda tornou-se *"a expressão de experiências privadas intensas"* passando dos tableaux gnômicos de Wilson e Foreman, ao TWG com sua Trilogia "fortemente autobiográfica" e Gray com seus monólogos autobiográficos. Mas afirma que

> *"Pode muito bem ser que ao pedir que o público ofereça a sua própria conclusão, ao provocar um certo grau de cumplicidade estética e colaboração imaginativa, os praticantes desse teatro talvez estejam lembrando-o de sua capacidade de agir e imaginar um mundo para além da banalidade da aparência."***(25)**

Uma linha de pensamento que Demastes também desenvolve para completar Bigsby, dizendo:

> *"Uma arte como essa requer o envolvimento do público, uma 'colaboração imaginativa' que pode finalmente estabelecer um vínculo mais verdadeiro que qualquer "vamos-dar-as-mãos" poderia esboçar. O envolvimento físico público tem sido substituído por um envolvimento mais sutil e imaginativo e esta substituição pode, de fato, ser para melhor. Que uma possibilidade de vínculo como essa sequer exista sob essas condições é algo que Schechner claramente ignora. (...) Para Bigsby, entretanto, existe não apenas a possibilidade como, em alguns raros momentos, também a realidade."***(26)**

A discussão que permanece, e que foi se atualizando, é sobre o declínio e queda da vanguarda, ou seja, a vanguarda ainda existe?

Savran começa seu artigo "The Death of the Avant-Garde"/A Morte da Vanguarda (2005) perguntando: *"Por que a vanguarda se recusa a morrer?"***(27)**. Depois de dizer que o discurso fúnebre de Schechner é difícil de ser superado, Savran resume alguns dos argumentos que se seguiram ao artigo de Schechner. Ele traz Arnold Aronson que, em "American Avant-Garde Theatre: A History, Theatre Production Studies", olha a crescente institucionalização da vanguarda durante os 20 anos após o diagnóstico de Schechner, para afirmar que a "morte da vanguarda" aconteceu no final dos anos 90. Aronson, então, identifica os motivos para esta morte: o fim de uma cultura de oposição, o alto custo imobiliário em Manhattan, as mudanças na política pública de financiamento às artes, o envelhecimento da geração dos anos 60 e a epidemia da Aids. Savran conclui a citação de Aronson dizendo:

> *"Eu concordo com Schechner e Aronson que a vanguarda está efetivamente morta, e eu acrescentaria às causas da morte a hegemonia da desconstrução e do pós-estruturalismo (tanto na academia como fora dela) e a crescente exploração dos artistas e dos produtos dos teatros sem fins lucrativos por produtores comerciais que buscam abastecer suas lojas com capital cultural e simbólico. Para mim é impossível*

> *construir uma narrativa sobre a morte da vanguarda que não traga uma lista das lesões impostas a ela ao longo dos anos. E quanto mais sociológica e histórica eu tento fazer a minha análise do que eu gosto de chamar a última onda da vanguarda (uma simbolizada pelo The Wooster Group), mais eu vejo esta vanguarda desaparecendo diante dos meus olhos."*(28)

E termina este pensamento fazendo duas citações:

> *"Eu não sei o que é a vanguarda hoje (Grotowski)".*

> *"A morte do autor-ator Spalding Gray, que com seus monólogos engenhosos deu uma interpretação pessoal à ansiedade das últimas décadas do século XX, foi confirmada ontem, dois meses após o seu desaparecimento em 10 de janeiro. [...] Durante os anos 70, [...] ele viveu com a diretora Elisabeth LeCompte e juntos criaram The Wooster Group, uma trupe mais conhecida por usar as técnicas da vanguarda em um teatro clássico. (Siegel)"*(29)

O próprio Schechner continua seu pensamento em 2010 quando escreve "Conservative Avant-Garde"/Vanguarda Conservadora onde diz que *"o estado atual da vanguarda é de uma estase em circulação"*(30). A vanguarda teria sido substituída pela "nichoguarda" – nichoguarda porque *"os grupos e trabalhos anunciam, ocupam e operam enquanto marcas reconhecidas"*(31). Afirmando que a nova ordem mundial é *"pautada pela corporação global, um sistema entrelaçado de negócios, governos, ideologias e religiões"*(32), Schechner diz que esta *"interdependência entre a informação do sistema e a infraestrutura financeira"* faz com que todos – dos jihadistas aos guerreiros cibernéticos – partilhem as mesmas ferramentas e sistemas. E identifica uma ordem social emergente onde o espaço geográfico foi substituído pelo virtual e *"a afinidade (ousarei dizer camaradagem?) daqueles que pensam/acreditam da mesma forma ao invés de viver em conjunto, faz com que a nichoguarda exista"*(33). É assim que ele vê as reperformances que passaram a acontecer – Marina Abramovic no MOMA, por exemplo: como a vanguarda hoje passível de ser enquadrada e vendida, e seus trabalhos como "coisas" a serem apresentadas para que *"a experiência delas seja prístina – de novo"*(34).

O que estes autores todos discutem é o movimento aparentemente inexorável que faz com que toda e qualquer iniciativa, realização ou comportamento, no minuto mesmo em que acontece, seja incorporado pelo mercado e passe a circular por universos físicos e virtuais como uma mercadoria a ser consumida, e pensam as consequências desta realidade para o mundo do teatro. *"A vanguarda de hoje depende do fato de ser conhecida antes de ser vivenciada"*(35), diz Schechner. Autores que acreditam que os artistas jovens, na verdade, estão fazendo circular e reciclar as idéias e práticas da vanguarda dos anos 60 e 70 e de seus artistas hoje com 60 anos, 70 anos ou mais – Lee Breuer, Arianne Mnouchkine, Elizabet LeCompte, Robert Wilson, entre outros. A vanguarda teria envelhecido, não está mais a frente e teria se tornado *"uma tradição repleta de estilos, temas e linhagens identificáveis"*(36).

A discussão é interessante e cada um destes autores traz outros pontos curiosos e provocadores para o pensamento sobre a vanguarda hoje. Mas páro por aqui uma vez que

minha intenção era a de identificar a transformação de uma discussão que começa em 1981 como o declínio e a queda da vanguarda para, em 30 anos, se tornar a constatação da vanguarda enquanto uma *"logomarca-mercadoria absorvida pelo sistema e não mais à frente de nada (avant)"*. Uma vanguarda que teria tido seu fim (ao menos a vanguarda americana...) com o espetáculo L.S.D. Just the High Points do The Wooster Group e simbolizado, depois, pela morte de Spalding Gray.

✦

Ao longo dos anos, Schechner e Gray retomam a amizade, o que nunca alterou a opinião de Schechner – até hoje ele entende Gray como um artista narcisista que só vê, pensa e fala dele mesmo, e nega qualquer possível aspecto político no teatro dele. *"Eu não penso Spalding como um artista fundamentalmente político. Ele não é nenhum Boal, ele não é nenhum Brecht. Ele é basicamente um artista narcisista, ele sempre trabalha primeiro para ele mesmo."*(37). Não há como discordar de que Spalding Gray não seja um artista fundamentalmente político, muito menos que não seja um Boal ou um Brecht. Mas há como pensar na crítica política presente em *Swimming to Cambodia,* no gesto político de trazer à luz e valorizar as histórias do público em *Interviewing the Audience* e na política de fazer da pequena vida de um pequeno e desconhecido artista do *downtown novaiorquino,* uma vida tão interessante quanto a de qualquer pessoa famosa. Pois era isso que Spalding era: um artista experimental que progressivamente ganha seu público com seus pequenos monólogos autobiográficos, sem grandes divulgações ou midia de qualquer natureza.

Este é um dos aspectos mais interessantes pois pressupõe o interesse que suas histórias provocavam fazendo crescer o seu público a cada monólogo, até o sucesso do filme Swimming to Cambodia lhe dar uma outra maior projeção. Histórias em capítulos. Primeiro vai até os 14 anos *(Sex and Death to the Age 14),* segue pela juventude *(Booze, Cars and College Girls),* passa pela experiência teatral como ator em companhias mais tradicionais e depois mais inovadoras *(A Personal History of the American Theatre* e *India and After [America]),* e assim vai, até *Morning, Noon and Night* onde conta um dia de sua vida com sua mulher, sua filha de um relacionamento anterior e seus dois filhos. Histórias sem fim.

2.2 autoperformance

A crescente presença do monólogo com um forte caráter biográfico e pessoal na cena teatral a partir dos anos 70 – um dos pontos centrais no argumento de Schechner, Savran, Demastes e Bigsby, entre outros – é vista como um fenômeno essencialmente americano por pensadores, críticos e jornalistas que buscam identificar as mudanças que os diferentes artistas trouxeram para a antiga forma do monólogo.

Autores como Deborah Geis, Michael Peterson e Edward Paterson, discutem se estes monólogos são parte da história das solo performances, se são performance art ou se fazem parte

do renascimento da antiga arte de contar histórias. Discutem, ainda, o potencial político dessa nova forma, se contestatório ou conformista, e de que forma iluminam a história americana.

Roselee Goldberg e Michael Peterson, por exemplo, pensam estes monólogos como performance art. Já Paterson propõe o termo pós-monólogo, ou monólogo pós-moderno para performers-autores como Spalding Gray, Karen Finley, Anna Deverae Smith e Laurie Anderson. As características deste monólogo pós-moderno, segundo êle, são o uso da paródia, do humor, do metateatro, e a recusa de conclusões. O pós-monólogo é entendido por ele como uma forma biopolítica por ser *"uma resposta criativa, linguística e comunicacional às condições do capitalismo global no Ocidente"*(1). A partir deste entendimento, Paterson acredita estar abrindo caminhos para *"futuras manifestações de uma forma que oferece comentário efetivo e afetivo sobre os acontecimentos do mundo"*(2). Mas todos concordam que este monólogo de forte caráter pessoal e biográfico que se afirma nos anos 70, acontece como revelador e como crítico de condições político-sociais do momento, fazendo do artista um cronista poético de sua vida e de seu tempo.

Marvin Carlson afirma que o interesse atual pela performance autobiográfica (aqui entendida como o exercício cênico destes monólogos autobiográficos) – o interesse na forma como o eu é construído (self), como se mostra aos outros e como se relaciona com as forças sociais e culturais – deu a esses trabalhos novos significados e uma nova gama de sentidos. Um movimento importante para o surgimento e afirmação de "vozes" até então silenciosas e silenciadas, a das mulheres, que, segundo Marvin Carlson

> *"ofereceram não apenas uma posição a partir da qual uma performer podia explorar, expressar e talvez mesmo buscar a sua própria identidade, mas também ofereceram um forum onde ela podia contatar outras mulheres cujas experiências fossem paralelas às suas próprias."*(3)

Carlson diz, ainda, que as estratégias das mulheres performers foi inspiradora e serviu de modelo para os/as performers gays e lésbicas e outros performers de diferentes minorias étnicas que, através da performance autobiográfica, encontraram um importante espaço para articular suas experiências, desejos e preocupações.

São desdobramentos múltiplos da performance autobiográfica que nos dizem de seu maior potencial: contar e recontar e questionar e reinventar a(s) história(s) pessoal(is) dos mais diferentes performers e, através deles, a de um determinado momento político, social e cultural.

No caso de Spalding Gray, são muitas as abordagens para seu trabalho. Ele é visto, citado, analisado como monologista, monologuista, performer, solo performer, autoperformer, e seu trabalho como monólogo, monólogo autobiográfico, pós-monólogo, performance, performance monológica, autoperformance, performance art, *performance art monologue* e *one-person show*. Acredito que cada um desses "nomes" é escolhido para atender ao que cada autor quer investigar e defender em seus trabalhos e os nomes já indicam o caminho das análises.

A definição que escolho, pois me parece responder mais diretamente ao trabalho que Spalding Gray desenvolveu, é a de autoperformance.

É uma formulação apresentada por Michael Kirby no editorial para a edição de março de 1979 do TDR – The Drama Review que tinha o título geral de "Autoperformance Issue". Neste número são apresentados os trabalhos de Jack Smith, Linda Montano e seu "Mitchell's Death", Amy Taubin, Stuart Sherman, a Trilogia Rhode Island, entre outros.

Ele diz que autoperformance é uma palavra usada por eles para se referir a apresentações concebidas e performadas pela mesma pessoa a partir de um material autobiográfico, seja esse material usado explícitamente como em *Rumstick Road*, ou não. E que mesmo que frequentemente sejam performances solo, essa não é uma característica definidora da autoperformance:

> Michael Kirby: *"Muito do trabalho que o The Drama Review cobriu nos últimos anos cai na categoria de autoperformance. O Oedipus de John Perrault, The People Show, as apresentações de Meredith Monk e Joan Jonas - todos envolvendo mais de um performer – e também as solo performances de Vito Acconci, Adrian Piper e Robert Anton são todas autoperformances. Robert Wilson normalmente aparece nas peças que cria. Richard Foreman 'performa' como um operador de luz e som aparente, e até apareceu brevemente no palco. Autoperformance pode ser vista como uma das tendencias teatrais dominantes do nosso tempo."*(4)

Pelo uso que faz da autobiografia, o Autoperformance Issue escolheu focar exatamente a relação pessoal entre o criador/performer e o material por ele/ela performado.

Kirby acredita que os termos (os mais usados na época) – "Artist's Performance", "Performance Art", ou "Art Performance" – são sociológicos mais que funcionais ou estéticos e não dizem nada sobre a natureza desses trabalhos.

> Michael Kirby: *"Se um pintor faz uma peça tradicional, é uma 'Artist's Performance'. Se Foreman apresenta uma de suas peças de teatro no Whitney Museum, torna-se 'Performance Art'. Na Europa a simples palavra 'Performance' vem sendo usada para categorizar muito do novo teatro. Mas todo drama, dança, ópera, mímica, etc – assim como as Atividades não-teatrais de Allan Kaprow – são performances. 'Autoperformance' é um termo preciso que pode ajudar a esclarecer esta imprecisão e enfatizar o aspecto mais importante de parte do teatro mais significativo que é feito hoje."*(5)

É o termo que assumo para Spalding Gray e seus monólogos autobiográficos. Autoperformance. Já as inovações que com eles Spalding Gray trouxe dizem respeito à forma como trabalha, constrói, performa e narra a sua autobiografia ficcional.

> Bonnie Marranca: *"Lee Breuer do Mabou Mines disse uma vez que Spalding Gray teve a terceira grande idéia de interpretação do século. Ele foi além da psicologia Stanislavskiana que uniu ator e personagem, e da técnica brechtiana que separou o ator de seu papel, para usar a sua própria vida como material para performances conceituais."*(6)

Sim, Spalding Gray praticou um novo tipo de monólogo. E abriu caminhos para muitos outros performers. A artista e performer multi-mídia Laurie Anderson é uma das que identifica a

contribuição de Gray dizendo que *"ele foi o primeiro a quebrar os limites entre ficção e vida real e suas 'histórias verdadeiras' abriram novos caminhos para mim e para muitos ditos artistas autobiográficos."*(7)

2.3 a autobiografia para o contador de histórias

Se a partir de *Sex and Death to the Age 14* Gray se torna *"o maior contador de histórias Americano da sua geração"* (Wood, 2004) é preciso perguntar: o que é contar histórias? o que é contar histórias para um autoperformer como ele que sempre parte de sua autobiografia? Autobiografia aqui entendida não apenas como uma sequência de informações sobre uma determinada pessoa mas, acima de tudo, como essa pessoa viveu cada um dos fatos, como produziu experiências e criou sentidos a partir de cada momento.

Começo falando de alguns espetáculos que tiveram seus textos dramatúrgicos gerados a partir de histórias pessoais. Eles oferecem diferentes formas que pode assumir a relação entre o artista e a sua experiência pessoal, os recursos utilizados pelos criadores e a transformação da experiência em histórias que compartilham com o público.

Em publicação recente, Óscar Cornago defende que *"a evolução da arte moderna pode ser entendida como a busca por um diálogo cada vez mais estreito com uma realidade não intelectualizada, em um tempo em que o excesso de ficções mostra algumas inadequações"*(1). No texto, o autor nos conta a experiência de Viviana Tellas e seu *Biodrama. Sobre la vida de las personas*(2), um projeto que tem início em 2002, desenvolvido no Teatro San Martin de Buenos Aires, onde nove diferentes diretores/diretoras foram convidados a desenvolver espetáculos baseados na vida de moradores da Argentina. Para Cornago foi um projeto que, além de muito bem sucedido, indicou *"novos rumos para a criação cênica em sua busca por uma maior carga de realidade"*(3).

No teatro paulistano os exemplos mais discutidos talvez sejam *Luis Antonio – Gabriela* (2010), de Nelson Baskerville, *Ficção* (2012), de Leonardo Moreira e *Festa de Separação, um Documentário Cênico* (2012) de Janaina Leite e Luis Fernando Marques.

O primeiro é a história de um garoto homossexual que apanhava do pai pois este queria que ele se *curasse* da homossexualidade, e que parte para a Espanha onde se torna Gabriela, um travesti-cantora de shows e boates, e lá morre de aids. É a história real do irmão do diretor de *Luís Antonio – Gabriela.*

Quanto ao trabalho da Cia Hiato, fragmentos da história pessoal de seis atores transformam-se no espetáculo Ficção, composto por seis solos. Resumo três deles. Thiago Amaral e seu pai estiveram rompidos durante anos e, em seu solo *(Ficção#1)* o ator coloca o pai em cena para que os dois encenem/atuem/vivam um processo de reconciliação. A presença de pessoas da família estende-se para outras duas cenas de Ficção: Aline Filócomo convoca a irmã para contracenar com ela *(Ficção#2)* e Maria Amélia Farah traz para o palco o filho de um ano para fazer o percurso vital invertido e revisitar a morte imaginária da mãe *(Ficção #4)*(4).

Já *Festa de separação, um Documentário Cênico* trata do rompimento real do casal Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto, depois de sete anos de relação. As sete festas – gravadas e

documentadas – que ambos fizeram para ritualizar a separação constituem o eixo narrativo do trabalho, que entrelaça as linguagens do teatro e do documentário.

Incluo aqui outros dois criadores que, em certo sentido, trabalham na mesma direção: Antonio Abujamra e Denise Stoklos. E começo dizendo criadores, sem especificar esse ou aquele trabalho de cada um, como fiz acima, pois acredito que as experiências de vida de ambos sempre marcaram seus espetáculos. Pode-se dizer de Antonio Abujamra que, desde *O Contrabaixo* de Patrick Süsskind, todos os espetáculos que fez como ator trouxeram fortes referências pessoais, até chegarmos a *A Voz do Provocador,* espetáculo onde tudo o que faz é contar as suas histórias, sua trajetória de vida, aliando e combinando experiências pessoais e profissionais. E sobre Denise Stoklos, pode-se afirmar que seus espetáculos expressam seu diálogo pessoal com obras de outros artistas, como Louise Bourgeois (Louise Bourgeois – *Faço, Desfaço, Refaço*/2000), Henri Thoreau (*Desobediência Civil*/1997) e Jorge Luis Borges (*Elogio*/1995), por exemplo. Quando realizou textos de própria autoria, como *Casa* (1990), na versão apresentada em NY, Stoklos trouxe seus dois filhos, na época ainda crianças, para contracenarem com ela.

O que se pode observar, tanto em *Rumstick Road*, como nos monólogos de Gray e nos exemplos mencionados, é que a presença de *pessoas reais* surge como um tipo de garantia para a realidade/veracidade da história apresentada, seja por meio da presença física de não-atores, seja através de fotos, documentos, gravações em áudio ou imagens.

Dessa forma, diferentes gerações, diferentes propostas, diferentes estéticas e diferentes técnicas de interpretação, trabalham todos a partir de um material pessoal, para tentar espelhar as vidas e o mundo. Para os criadores se inventarem a cada espetáculo, em cada espetáculo.

Se o uso do material autobiográfico no teatro pressupõe sempre a história real de uma pessoa real, pergunto novamente: o que é esse fascinante ato de contar histórias? Isso para propor pensá-lo a partir da idéia de narrador de Walter Benjamin.

Susan Sontag defende que o diário, ou seja, a prática do registro diário de pensamentos, experiências, vivências, desejos, enfim, das anotações pessoais registradas a cada dia, oferece não apenas a possibilidade de criar um "eu" (self) como também a de expressar esse "eu", de não apenas registrar a vida cotidiana mas de oferecer uma alternativa a ela.**(5)** Será que podemos estender esse pensamento para espetáculos que fazem uso da autobiografia, de anotações e histórias pessoais?

✦

Em seu já clássico artigo "O Narrador"**(6)**, Benjamin nos diz que *"a arte de narrar está em vias de extinção" e que "são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente"***(7)**. Isso porque estaríamos privados da faculdade de intercambiar experiências. Segundo Benjamin, o narrador é aquele capaz de *"retirar da experiência aquilo que nos conta: a sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes"***(8)**. A experiência que o narrador compartilha é sua própria experiência, a experiência viva de seu tempo e de seus habitantes, que se transforma a cada vez que a história é contada. O passado vivido como uma instância dinâmica, inventado a cada história – um passado aprendido, criado, lembrado, contado e recontado. E, nesse movimento contínuo, podemos encontrar as

sementes de um outro futuro e não a imagem eterna de um passado que segue um caminho inexorável de progresso rumo a um futuro certo.

A questão da experiência é especialmente interessante pois acredito que lança luz sobre o uso da autobiografia no teatro, quando um texto ou um espetáculo partem de uma experiência pessoal. Talvez esteja nessa experiência real a potencial relação que o narrador-artista estabelece com o ouvinte-espectador. Se as condições para a existência do narrador desapareceram, já que não existe mais a possibilidade de que a experiência transmitida seja comum ao narrador e ao ouvinte, acredito que no relato da experiência pessoal pode se projetar uma nova possibilidade de partilha. Pode-se imaginar que cada memória pessoal chame outra história e, por isso, cada texto autobiográfico pode ser infinito em sua multiplicação de histórias e sentidos, permitindo que narrador e ouvinte participem de um fluxo comum e vivo, de uma história aberta a novas propostas e ao fazer junto. Não seria esse um dos principais desejos do teatro, que suas obras não apenas sejam vistas, apreciadas, entendidas, mas que levem o espectador a pensar em sua própria vida, relacionando-a de maneira pessoal à vida do outro?

Acredito que o uso da autobiografia seja um meio de se alcançar essa qualidade. E o ator que conta sua história, da maneira que escolher contá-la, torna-se um criador de si mesmo, contando e recontando, criando e recriando suas histórias, seu passado, seu futuro. Nesse sentido, talvez o uso da autobiografia seja uma busca da "aura perdida" do teatro(**9**).

> ...ela realmente se perdeu? o teatro teria perdido sua capacidade para fazer e intercambiar experiências? sua conexão com o mundo real? é disso que fala Cornago sobre a busca por um diálogo com "uma realidade não intelectualizada, em um tempo em que o excesso de ficções mostra algumas inadequações? é isso que busca a autobiografia no teatro?

Em "Atuar de Verdade, a Confissão como Estratégia Cênica"(**10**), Óscar Cornago trabalha um outro lado da autobiografia, o da confissão. A idéia de confissão, central nesse texto, levaria mesmo à salvação em sua confrontação com o outro-espectador. Mesmo reconhecendo todas as mediações e interferências que acontecem entre ator/espectador, próprias dos recursos de cada midia (cinema, televisão, teatro, etc), Cornago acaba por afirmar o compromisso que a confissão tem com a verdade. Acredito que isto a distancia muito do uso do material autobiográfico no teatro, já que, na linha de pensamento que venho desenvolvendo, o compromisso é com a criação, com o jogo, com a invenção de realidades.

O que me parece contribuir para a questão do uso da autobiografia no teatro, entretanto, é quando Cornago, analisando a confissão, fala da importância da presença física do artista como uma ponte entre o que foi e o que é, e à palavra como ato físico da memória. Com a presença do ator/artista, faz-se presente o passado a partir do aqui e agora da palavra como esse ato físico da memória. A palavra dita, então, se faz visível como uma ação a mais. Constrói-se uma ponte de união que vai desde um presente cênico desenvolvido frente ao público, até o passado feito presente através das histórias que se contam, experiências, recordações, medos e sonhos.

Este entendimento de Cornago abre outra possibilidade – a de um presente feito futuro.

Foi o que fez Ron Vawter quando escolheu para The Wooster Group encenar *As Três Irmãs* de Tchecov(**11**).

Durante o processo de elaboração desse espetáculo onde fez o papel de Vershinin, ele estava muito doente e tem a oportunidade de, ao fazer o monólogo de despedida do personagem, despedir-se do grupo.

Esse texto termina com Ron Vawter dizendo:

> *"E não pensem mal de mim. O que mais eu poderia dizer a vocês como despedida? Deveríamos conversar um pouco mais? A vida não é fácil. Ela às vezes parece estúpida e sem esperança, mas temos que lembrar que está constantemente ficando mais brilhante e melhor, e não acho que esteja longe o tempo em que tornar-se-á completamente brilhante. Eu realmente tenho que ir. A humanidade está apaixonadamente buscando alguma coisa e, em algum momento, encontrará. Eu espero que encontre logo.*
> *Nós temos que achar uma maneira de unir o amor pelo trabalho ao amor por coisas mais elevadas, não é? Bem, agora eu preciso ir. Eu vim para dizer adeus."*(**12**)

Pouco tempo depois ele morre. A diretora do grupo, Liz LeCompte, acredita que ele sabia de tudo que aconteceria, desde o primeiro momento quando escolheu *As Três Irmãs*(**13**).

Nesse sentido, Ron Vawter fez a sua própria ponte entre o presente (do trabalho e de sua longa trajetória com o grupo) e o futuro (da sua morte).

É nesse contexto – o da presença física do artista e da palavra como ato físico da memória – que Cornago cita o cineasta Jean-Luc Godard quando este diz que *"a verdadeira condição do homem é a de pensar com suas mãos"*(**14**).

Entendida a partir de um ponto de vista performativo, esta reflexão de Godard nos faz pensar que a autobiografia trabalhada cenicamente é uma forma de pensar com o próprio corpo, ou seja, a constante criação de um "eu" em cena é um processo performativo.

Giorgio Agamben dialoga com Walter Benjamin a respeito da experiência. Na abertura de seu texto "Infância e História, Destruição da Experiência e Origem da História", afirma que a experiência *"não é mais algo que nos seja dado fazer. (...) o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência, aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo"*(**15**). Já nesse início de texto, vemos que Agamben concorda com Benjamin ao afirmar que a destruição da experiência – experiência entendida como elemento fundamental para a arte de fazer e contar histórias que equivale ao intercâmbio de experiências – não deve ser apenas deplorada mas, acima de tudo, constatada. *"Pois talvez se esconda, no fundo dessa recusa aparentemente disparatada, um grão de sabedoria no qual podemos adivinhar, em hibernação, o germe de uma experiência futura"*(**16**). Ao retomar *"o programa benjaminiano 'da filosofia que vem'"*(**26**) e a tarefa do historiador materialista capaz de fundar um outro conceito de tempo, Agamben pensa a possibilidade de uma nova narratividade.

A narratividade, aqui ligada ao uso do material pessoal no teatro, ratifica a idéia da experiência como algo particular e subjetivo, ao mesmo tempo que sugere que no contato

com a experiência do outro o espectador possa de alguma maneira revivê-la, compartilhá-la, torná-la própria, produzindo seu próprio saber.

O que vemos é que, partindo de um material pessoal, as possibilidades de se criar autoperformances são muitas e, nos casos mencionados, fazem uso da narração.

Em seu texto "Notas sobre a experiência e o saber da experiência"(17) Jorge Larrosa Bondia também discute a idéia de Benjamin sobre o empobrecimento da experiência. Buscando o sentido da palavra em diversas línguas, ele nos traz o espanhol *"o que nos passa"*, o português *"o que nos acontece"*, o francês *"ce que nous arrive"*, o italiano *"quello que nos sucede"* e o inglês *"that what is happening to us"*(18). E se essas são as definições da experiência em várias línguas, então ela é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca e não o que se passa, o que acontece ou o que toca.

Depois de discutir a pobreza atual da experiência que credita à falta de tempo e ao excesso de opinião, de informação e de trabalho, Bondía segue investigando quem é o sujeito da experiência, retomando os sentidos da palavra nas diversas línguas, para concluir:

> *Bondía: "(...) Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é 'o que nos passa', o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é 'ce que nous arrive', o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como 'aquilo que nos acontece, nos sucede', ou 'happen to us', o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos."*(19)

Nesse sentido, o sujeito é entendido como território de passagem, ponto de chegada ou espaço do acontecer que se define por sua passividade, por sua disponibilidade e sua abertura. *"Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, se opõe, se impõe ou se propõe, mas não se ex-põe"*(20). Travessia, receptividade, abertura, perigo – essas as qualidades da experiência.

Já o saber da experiência diz respeito ao como respondemos àquilo que nos acontece, aos sentidos que somos capazes de fazer nascer ou aos não-sentidos. O saber da experiência é, portanto, pessoal, particular e pertence somente àquele que se deixou atravessar pela experiência e por seu fazer.

> *Bondia: "Trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal".*(21)

O uso do material pessoal no teatro ratifica a idéia do saber da experiência como algo particular e subjetivo e ao mesmo tempo sugere que, nesse contato, o espectador pode de alguma maneira reviver/compartilhar essa experiência e torná-la própria, produzir o seu

próprio saber(22). Pensando essa idéia a partir do que diz Agambem, de uma forma a meu ver bastante divertida, o espectador pode ser *"um daqueles personagens de quadrinhos da nossa infância, que podem caminhar no vazio desde que não se dêem conta: no momento em que se dão conta, em que tem a experiência disso, despencam irremediavelmente"*(23). Só que despencariam em um delicioso escorregador do fazer da sua experiência, da produção do seu próprio saber. Um sentido vivo para a idéia de *intercambiar experiências.* A multiplicidade quase infinita de histórias pode assim acontecer.

Quando falo de autoperformance, do uso da autobiografia no teatro e de narração, naturalmente estou pensando diretamen-te no poder das palavras. Elas *"produzem sentido, criam realidades, e às vezes funcionam como potentes mecanismos de subjetivação. Eu creio no poder das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco"*(24), diz Bondia. Eu não poderia concordar mais. Sejam as palavras proferidas por um ator, por um performer, por um amante, por um político, um mestre, um amigo, inimigo, onde quer que aconteçam elas tem esse poder de nos surpreender, de desvelar novas possibilidades para a realidade como até então a conhecíamos e de criar novos estados físicos e emocionais. Não é pouco.

No espetáculo *Depois do Expediente* de Franz Xaver Kroetz, texto sem palavras, feito apenas de rubricas, uma mulher chega em casa com as compras para o jantar, tira o casaco, pendura-o na porta, organiza as compras na geladeira, vai ao banheiro, prepara o jantar, assiste televisão, tece, ouve rádio, faz a cama, deita, apaga a luz para dormir, acende a luz, vai até a cozinha, pega um frasco de remédios, abre, coloca um a um na mesa e toma um por um. Na direção de Francisco Medeiros (1987), a intérprete Ileana Kwasinski faz cada uma das ações sem emoção aparente alguma, mesmo a sua última ação de cometer suicídio. As respostas do público eram surpreendentes e diversas. Cada um com a sua própria versão do que tinham acabado de ver, contando as histórias que tinham se lembrado e os pensamentos que surgiram durante o espetáculo, cada um identificando um pequeno detalhe aqui, outro ali, que acreditavam explicar ou explodir o que tinham visto. Acredito que em *Depois do Expediente* aconteceu uma inversão das mais interessantes: as palavras deixaram o palco e aconteceram nas bocas do público. Foram eles que nos contaram muitas e muitas diferentes histórias sobre o que tinham visto, sempre de um ponto de vista absolutamente pessoal que às vezes escapava por completo do espetáculo. O espectador fez experiência, narrou suas histórias.

Este é o poder do narrador. O alcance, o poder de suas histórias vem do convite que faz ao espectador de interpretar a história como quiser, da capacidade de comunicação ativa, de incorporar as coisas narradas à experiencia do espectador.

É como vejo Spalding Gray: um narrador, um contador de histórias capaz de intercambiar experiências e de incorporar as coisas narradas à experiência de seu público.

Esta capacidade de relatar, narrar e de se relacionar e associar com a vida é que garante ao contador de historias uma aura incomparável. Não mais fatos ou eventos per se mas as histórias que eles nos permitem contar.

Essa é a aura do narrador, a aura de Spalding Gray.

2.4 o personagem, o autor e o performer Spalding Gray

> Gray: *"Para mim não existe nada mais amplo que o pessoal quando bem comunicado."*(1)

Para a criação e apresentação de suas autoperformances, Spalding Gray associa diferentes experiências e expectativas: a sua experiência como ator, a sua descoberta do performer como investigado com Schechner e aprofundado com LeCompte, o uso do material autobiográfico inicialmente trabalhado na Trilogia e a sua própria escolha em ser um contador de histórias.

Ele diz que seu monólogo inicial em *Nayatt School* recebeu um grande apoio do grupo. Ele chegava, sentava e começava a contar as suas histórias e o elenco gostava, pedia para ele repetir algumas partes, estimulava novas histórias.

> *"E eu entendi que, contando essas histórias, eu estava dando prazer a eles e foi a primeira vez que eu senti que estava dando algo totalmente meu. Até aquele momento eu sempre vivi através de um personagem. Eu vinha interpretando o trabalho de uma outra pessoa. Mas a excitação de ser o autor e o performer me mostrou que eu não queria fazer nenhuma outra coisa e decidi seguir solo."*(2)

Com o apoio do grupo ele ganhou confiança e a certeza de que podia juntar seus dois grandes desejos: ser ator e autor. E como vimos, realizar o seu trabalho contando histórias.

Seu primeiro estímulo para *"deixar de existir através de um personagem"* foi o próprio Richard Schechner. Commune, seu segundo espetáculo com o TPG, já foi importante para ele pois Schechner disse ao grupo, *"e nenhum diretor tinha me dito isso antes, 'Vamos trabalhar aqui a partir de um processo, desenvolvendo o texto juntos, ou uma peça de teatro, juntos. Mas a primeira coisa que eu quero saber é quem são vocês. Eu ainda não estou muito interessado na sua habilidade em fazer um personagem, vamos explorar quem vocês são."*(3). Começaram os workshops de desenvolvimento da peça. Enquanto faziam exercícios físicos que Schechner tinha desenvolvido a partir de Grotowski, eles faziam também livre associação, falavam textos deles e de outras peças ou livros, cantavam "canções do primeiro encontro", sempre se movimentando. Essas canções depois foram incorporadas no espetáculo, elas começavam o espetáculo, e nelas cada ator contava como tinha se envolvido com o TPG. Schechner pediu aos atores

Eu tive uma experiência de entrevista com Richard Schechner bastante curiosa. Foi uma entrevista breve onde conversamos sobre a influência de Schechner na descoberta e desenvolvimento do uso do material pessoal por Gray. Eu tinha em mente especialmente uma pergunta vinda da entrevista que Schechner fez com Gray e que resultou no artigo "My Life in Art: Interviewing Spalding Gray". O título é uma clara referência à autobiografia de Stanislavski "My Art in Life" e já indica a inversão de abordagem que o trabalho de Gray traz: não mais um ator interpretando um personagem mas o personagem sendo ele mesmo, construído a partir de suas experiências pessoais e sofrendo as mudanças que ele mesmo vivia em sua vida e no contato com o público. Eu tinha ficado intrigada com uma afirmação feita por Schechner de que as peças de Gray começavam como performance art e terminavam como interpretação pois sempre me pareceu o contrário, que o perfor mer Spalding Gray começou a se desenvolver exatamente com Schechner(4). Quando perguntei a Schechner por que ele havia feito esta afirmação, ele ficou irritado e reagiu respondendo: *"Não! É exatamente o contrário. Ele chegou para mim como um ator e eu o transformei em um performer".* Eu disse que era o que acreditava e que por isso mesmo me surpreendi com a colocação dele. Ele então disse que eu certamente tinha entendido errado, que não era nada disso. Eu achei por bem ficar quieta e continuamos nossa breve entrevista. No final, depois que o gravador foi desligado, ele, ainda incomodado com a pergunta que eu tinha feito, disse: *"Vamos ver aquela colocação, voce entendeu errado, vamos esclarecer isto."* E, enquanto procurava a entrevista em seu computador, conti-

que escolhessem um nome para seus personagens. Spalding escolheu Spalding. *"Em Commune eu fazia 'Spalding', o personagem Spalding. Este foi o meu primeiro movimento em direção a autobiografia, mas naquele momento eu ainda não sabia disso. Meu personagem Spalding era muito como o Richard me percebia, como ele me via de fora como um tipo de observador. Ele observava e comentava sobre a ação."*(5). Em *The Tooth of Crime*, além do desafio do silêncio, Spalding tem o desafio de atuar em um espaço totalmente environmental, falando para pessoas do público a um palmo de distância e que se moviam com ele para acompanhar o espetáculo e, como ele, igualmente iluminadas. Ele diz que Schechner valorizava muito o trabalho do performer tornando-o tão ou mais importante que o texto.

nuava insistindo que eu tinha lido errado, entendido errado, que ele jamais falaria isto. Quando abriu a entrevista, me perguntou em que página estava, eu disse, ele procurou, leu, e... *"É verdade. O homem disse isto."* Eu até tentei que ele então me explicasse porque tinha dito o que disse mas ele não quis mais conversar.

> *"Foi o método de trabalho de Richard Schechner com The Performance Group que me permitiu deixar os personagens e voltar a mim mesmo. O nome, The Performance Group, foi escolhido para enfatizar a diferença entre "atuar" e "performar", uma distinção difícil e frequentemente confusa porque os dois sempre parecem se misturar, se colocar um contra o outro."*(6)

Durante seus anos com The Performance Group, Spalding Gray faz importantes descobertas sobre seu papel como ator e performer.

Em primeiro lugar, ele diz que interpretou as teorias de Schechner como um passe livre para fazer o que quisesse, ser quem ele era, acreditando sempre que o texto daria estrutura a toda essa liberdade.

Para Gray, a diferença entre interpretar e performar, importante em todos os estudos sobre o teatro experimental e a performance, é na verdade a diferença entre interpretar um personagem separado de quem ele é e interpretar a si mesmo. Como ele disse na entrevista com Savran: *"Quem mais? Quem mais está lá? Como é que você consegue escapar de você mesmo? Nunca"*. Brewster North, o personagem da novela autobiográfica de Gray, Impossible Vacation, publicada em 1992, conta que quando era jovem tinha vontade de fazer Konstantin Gavrilovich em uma montagem de *A Gaivota* de Tchekov *"por causa do jeito que eu frequentemente agia tão atormentado e preso a minha mãe. É exatamente assim que era Konstantin: atormentado, sensível, e preso a sua mãe. Também, e ainda melhor, Konstantin acaba se matando no final da peça – toda noite, repetidamente – e por algum motivo, eu pensei que seria uma coisa ótima, poder me matar à cada noite e voltar à vida na noite seguinte e fazer tudo de novo"*.(7)

Auslander entende essa fala de Gray de reaparecer todas as noites e se matar de novo, como o jeito que ele descobriu para ele mesmo de, ao mesmo tempo, cumprir o seu destino (de geneticamente ter herdado a loucura da mãe que acaba por se matar) e enganar o legado que a mãe lhe deixou.

Spalding Gray diz que se tornou *"uma espécie de ator invertido do Método. Eu estava me usando para interpretar a mim mesmo – eu estava brincando (playing) comigo mesmo – um tipo de narcisismo criativo"*(8).

A idéia de repetição que Spalding Gray traz, ecoa claramente as de Schechner quando, falando sobre performance, Schechner diz que ela pode ser entendida em relação a: being/sendo, doing/fazendo, showing doing/mostrando fazendo e explaining *"showing doing"/explicando "mostrando fazendo"*(9). *"'Being é a própria existência. 'Doing' é a atividade de tudo o que existe. 'Showing doing' é performar: indicar, sublinhar, e mostrar o fazer. O último, explaining 'showing doing' é o trabalho dos estudos da performance"*(10). E diz que performances marcam identidades, alteram o tempo, redefinem e ornamentam o corpo, e contam histórias. São feitas de comportamentos atuados duas vezes, o que Schechner chama de "comportamento restaurado" – ações físicas ou verbais que não-são-pela-primeira-vez, são preparadas, ou ensaiadas.

Carlson, por sua vez, vai nos dizer que a performance é sempre *"emoldurada no modo da auto-reflexividade"*(11) e que aquele que mostra é sempre aquele que faz. *"Este princípio do 'mostrar fazendo' que Schechner compara ao efeito brechtiano de distanciamento, aparece como elemento fundante de toda performance"*(12). O trabalho do performer envolve sempre a construção dialética entre o real e o fictício, o eu e o não-eu.

Spalding Gray sabia disso tudo muito bem e usou estes princípios da performance para a criação de seus monólogos.

Seu treinamento com Schechner também permite que Gray passe a ver o texto como uma onda que ele podia surfar da sua própria maneira, deixando ao espectador a liberdade de fazer as conexões que quisesse e pudesse, de juntar texto e ações. Um ato criativo também da parte do público.

> *"Essa foi uma descoberta importante para mim e me levou a duas coisas. Primeiro, eu comecei a questionar completamente a idéia de representar um personagem. Isso começou a acontecer durante a produção de 'Mãe Coragem' do The Performance Group. Nessa produção, eu desenvolvi o personagem de Swiss Cheese sem nenhum pensamento consciente sobre Brecht e o que ele talvez esperasse daquele personagem. Eu não pensei sobre a peça mas, ao invés disso, fiz o personagem a partir das minhas necessidades imediatas e deixei o texto me dar a estrutura para essas ações pessoais. O público parecia gostar e entender o meu Swiss Cheese e fazia conexões claras e integradas entre o personagem e o texto.*
>
> *Segundo, eu descobri que texto e ação poderiam existir separadamente e serem entendidos. Isso levou à maneira com que construímos nosso primeiro trabalho original, "Sakonnet Point". Fez nascer em mim o desejo de criar uma narrativa aberta feita de ações pessoais e ver se o público seria capaz de juntar todas elas. Estava mantendo a mesma dialética, mas abandonando o texto e permitindo que a mente de cada pessoa do público criasse seu próprio texto. Eu era o personagem, e o texto em que eu tinha que me encaixar estaria na imaginação do público. Essa era minha idéia de participação do público."*(13)

Ironicamente, diz Spalding, foi a descoberta deste estilo pessoal de trabalho que o distanciou do grupo aproximando-o de um trabalho feito por ele/para ele. Além destas descobertas, com Schechner ele aprende o valor de um grupo que, junto, pode trabalhar na criação de um espetáculo.

É quando começam os encontros que vão gerar *Sakonnet Point* e, por fim, a Trilogia. E com *Sakonnet Point* começa também a criação do *personagem Spalding Gray* como pessoa e artista.

> *Elisabeth LeCompte: "Spalding senta-se para um retrato que eu pinto. Libby, Ron, Bruce (Porter) e alguns outros em menor grau me ajudam nessa pintura em um momento, e em outro eu os incluo na composição com Spalding. Existe um diálogo entre aquele que está sentado e a pintora. O retrato, a persona que emerge é um amálgama entre a imagem que tem de si mesmo aquele que está sentado e a visão dele/dela que a pintora vê e constrói. Quando a pintora e aquele que é pintado são ambos capazes de se reconhecer no retrato final, é uma colaboração perfeita. A persona Spalding Gray é feita desse tipo de colaboração."*(14)

Uma persona que depois se desenvolve e se sofistica e que continua emocionando e perturbando quem dele se aproxima.

Spalding Gray projetou a participação do público e deliberadamente a provocou – em palavras (entrevistas, artigos, textos) e em espetáculos – de forma que fosse um ato responsável por parte do público. Responsável enquanto ato escolhido.

Em uma conversa com o público, depois de uma apresentação de *Rumstick Road* no American Place Theatre, quando ouvimos as mais diversas manifestações, a maioria de pessoas muito emocionadas com o que tinham visto e presenciado, vemos Gray valer-se dessa multiplicidade de reações lembrando que o espetáculo traz uma narrativa aberta que joga o espectador para seus próprios pensamentos e associações. Uma das espectadoras, por exemplo, diz que ficou confusa ao ver um mesmo ator interpretar dois personagens, o médico e a mãe (Ron Vawter fazia os dois personagens), pergunta sobre isso e foca seu discurso em como ela *recebeu* as cenas e o espetáculo. Spalding Gray reage e diz que quer esclarecer uma questão de terminologia em relação a palavra *receber:*

> *"Nesse caso, nessa peça em particular, você tem que ser responsável por ir ao encontro dela e, então, eu estou recebendo de você. Porque não existem atores nessa peça. Nós somos performers. Aquele é Ron Vawter, ele não está interpretando, ele está fazendo improvisações, ele não está tentando representar um personagem específico que ele quer dar a você. O que a gente pede de vocês é que, ao invés de serem receptores, encontrem um centro em vocês e venham até a gente e também afetem o espetáculo tendo suas próprias opiniões sobre a peça."*(15)

Seja nas apresentações-experimentos quando SG desenvolvia os espetáculos em ensaios abertos, portanto, espetáculos ainda em processo, seja nas conversas após algumas apresentações, e mesmo na sua escolha em sempre estar sentado, tudo tem um impacto grande na recepção e participação do público. Gray precisa e pede a atenção participativa do espectador. *"O público tem que trabalhar. Eles tem que participar o suficiente para ficar com você"* diz Steve Capra em "Theatre Voices, Conversations on the Stage"(16).

Gray responde a essa afirmação de Capra dizendo:

> *"Completamente! Eu ainda fico atonito que as pessoas consigam prestar atenção durante uma hora e meia. (...) Parte disso tem a ver com o fato de que eu não saio da mesa. Isso cria um estado estável. Movimento cria tempo (…) Se você está apenas fazendo a história, depois de um tempo o espaço torna-se memória coletiva. Realmente é 'teatro da mente'. É muito sutil, mas vai entrando na cabeça das pessoas, se elas estiverem imaginando. Elas têm as suas próprias associações. Eles não estão apenas acompanhando a minha história mas fazendo a própria história."*(17)

Esta troca com o público vai acompanhar Spalding sempre (ver capítulo 3.2.a). Entre os primeiros esboços e a estréia de um novo monólogo às vezes vemos passar 2, 3 anos.

A escolha que ele faz de sempre estar sentado é uma de suas marcas e me parece especialmente interessante. Acredito que seja um entendimento – logo depois transformado em atitude, em gesto teatral – que começa em *Sakonnet Point*, um trabalho que ele associa ao de Robert Wilson e Meredith Monk. Com estes dois criadores Gray descobre que, enquanto via os espetáculos, ele se sentia livre para fazer as associações que quisesse e seus olhos ficavam conectados na execução das ações apresentadas. *"Foi este aterramento dos meus olhos que deu à minha mente uma qualidade de liberdade que eu nunca tinha experimentado antes no teatro"*(18).

Permanecer sentado em seus monólogos talvez traduza esta mesma busca para o seu público que, enquanto ouve as histórias que ele conta, pode ficar livre de interferências outras, inclusive a do *"movimento que cria o tempo"*, e se abrir para suas próprias associações.

A experiência com *Three Places in Rhode Island* foi determinante para fazer nascer este performer, o contador de historias, aquele que vive sua vida sempre com o distanciamento de quem pretende usar cada gesto ou fala em seu proximo espetáculo, ou até mesmo incorporar novas falas em um espetáculo já pronto, tornando-o vivo e permeável ao que lhe acontece a qualquer momento, em qualquer lugar.

Entram em jogo, entram em cena, escolhas pessoais. Não mais um personagem a ser interpretado por um ator mas um ator jogando com diferentes personagens a partir dele mesmo. Não mais a história (supostamente) conhecida e verdadeira a ser apresentada ao espectador mas sim a história do tempo presente do performer em relação consigo mesmo, com suas criações e com seu público.

As manifestações cênicas destas características de Gray serão sempre que possível identificadas nos monólogos que descrevo a partir de agora.

> James Leverett: *"A sina escolhida por Gray gradualmente tornou-se a de viver a sua vida e interpretar o papel de Spalding Gray vivendo a sua vida, e observar este Gray vivendo a sua vida para poder contá-la em seu monólogo seguinte. Este jogo de espelhos, esta disputa sem fim entre realidade e performance, tem sido sempre a situação do artista. É certamente a perspectiva fundamental do ator, embora raramente tenha sido tão ostensivamente dramatizada".*(19)

Já o autor Spalding Gray, desde a publicação de seu primeiro livro *Sex and Death to the Age 14* com seis textos, tem sido reconhecido como um autor único – seja um contador de histórias, um cronista da sua vida e de seu tempo, um autor confessional, um autobiógrafo,

um repórter poético, ou tudo ao mesmo tempo – cujos textos, embora autobiográficos, tem qualidade e autonomia artística e podem ser interpretados por quem quiser.

> Sam Shepard: *"Spalding abriu novos caminhos com este livro. Ele conquistou o mais difícil para um autor – falar por ele mesmo sem floreios e sem pretensão. Não existe ninguém que possa ser comparado a ele, por isso nem tentem."*(**20**)



CAPÍTULO

3

3.1 os monólogos de 1979 a 1984

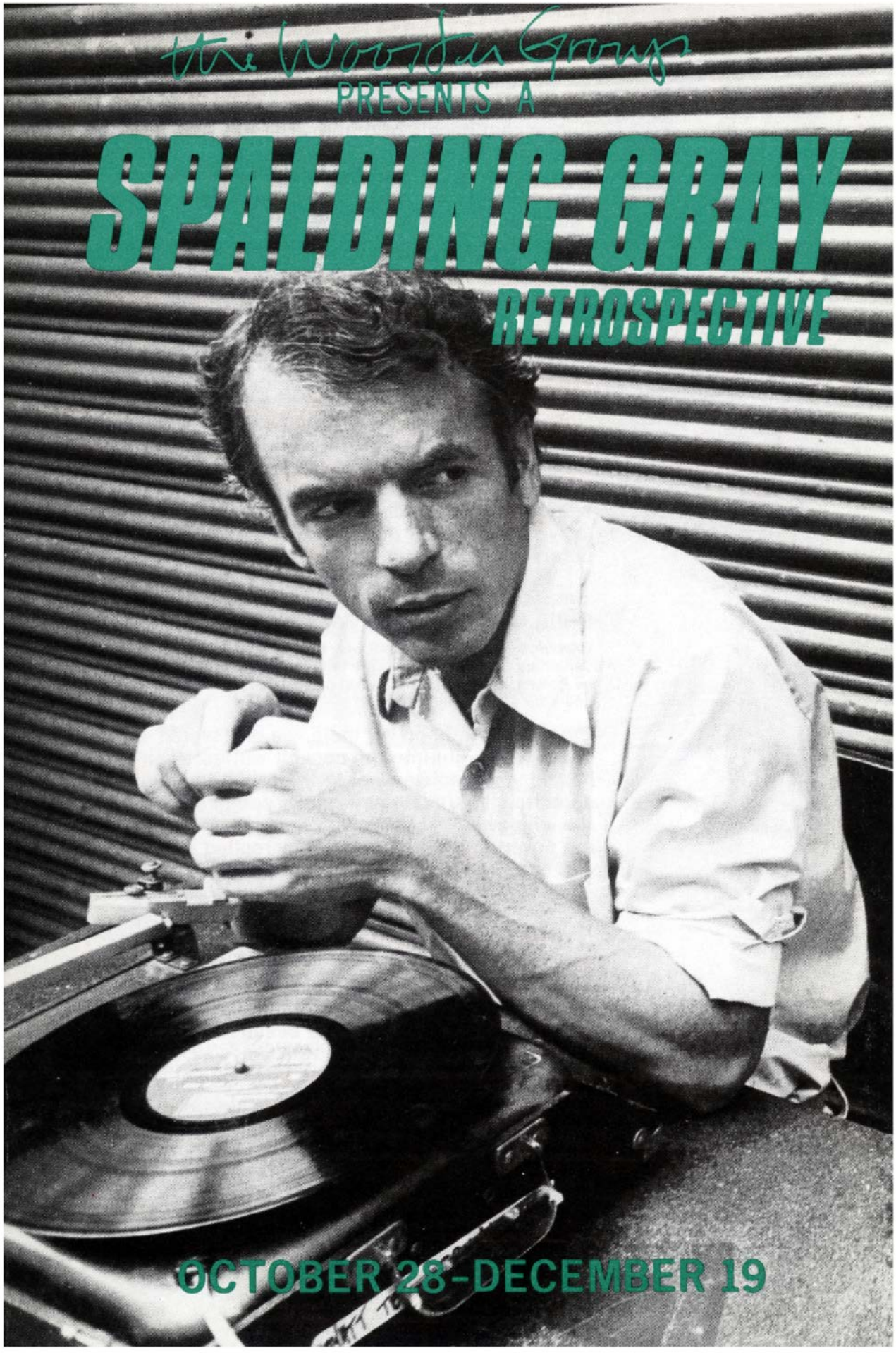
Entre os anos de 1979 e 1984 Spalding Gray cria 10 espetáculos: *Sex and Death to the Age 14, Índia and After (America), Booze, Cars and College Girls, Nobody Wanted to Sit Behind a Desk, A Personal History of the American Theatre, 47 Beds, In Search of the Monkey Girl, Interviewing the Audience, Travels Through New England* e *Swimming to Cambodia*.

No final de 1982, de 28 de outubro a 19 de dezembro, oito deles são apresentados durante A Spalding Gray Retrospective/Uma Retrospectiva de Spalding Gray no The Performing Garage(**1**).

Durante esses anos, algumas das características marcantes, identificadas e sempre mencionadas por todos que falam sobre ele e seus monólogos, aparecem.

> Gaby Wood: *"Ele se sentava em uma mesa com um copo de água e um caderno onde tinha escrito um rápido roteiro do que ele planejava falar. Ele tinha uma expressão franca, desafiadora e um tom de voz constante, aveludado. Suas sobrancelhas tinham um formato circunflexo, como se o ceticismo tivesse de alguma maneira se instalado ali (ele disse uma vez 'A única coisa que eu não duvido é a minha dúvida'), e seu cabelo já estava ficando branco, a gente imagina que de tanto pensar. Como uma Sherazade de humor sêco e irônico, ele ia tirando de sua mente uma história atrás da outra. Ele transformava uma narrativa em outra, e a seguinte voltava para a primeira até que tudo entrava em foco e o mundo fazia um sentido diferente. Na paranoia você acabava vendo sabedoria, lógica na superstição, a ameaça existencial no cotidiano. Ele fazia tudo isso com um jeito moderado mas incontrolável, contando histórias como se a vida dele dependesse disso."*(**2**)

Alguns objetos como mapa, caneta indicadora, disco, vitrola, etc, também fizeram parte de alguns espetáculos. Mas durante 25 anos veremos sempre a mesa, o copo de água, o caderno, a camisa xadrez, Spalding Gray sentado, falando, e ouviremos seu agradecimento final: *"Thank you for coming"*/Obrigado por virem, presente desde Rumstick Road.


the Wooster Group
PRESENTS A
SPALDING GRAY
RETROSPECTIVE
OCTOBER 28-DECEMBER 19

ALL MONOLOGS ARE PERFORMED AT 8 PM, THURSDAY THROUGH SUNDAY NIGHTS EXCEPT FOR NOVEMBER 25 (THANKSGIVING), WHICH WILL BE REPLACED BY A PERFORMANCE WEDNESDAY, NOVEMBER 24.

	THURSDAY	FRIDAY	SATURDAY	SUNDAY
OCT	28	29	30	31
	SEX & DEATH			
NOV	4	5	6	7
	BOOZE, CARS & COLLEGE GIRLS			
	11	12	13	14
	INDIA & AFTER			
	18	19	20	21
	NOBODY WANTED TO SIT BEHIND A DESK			
	WED 24	26	27	28
	PERSONAL HISTORY			
DEC	2	3	4	5
	47 BEDS			
	9	10	11	12
	IN SEARCH OF THE MONKEY GIRL			
	16	17	18	19
	INTERVIEWING THE AUDIENCE			

Complete coupon with check payable to:
The Wooster Group
P.O. Box 654
Canal Street Station
NYC 10013

Monolog	Preferred Date	1st Alternate	# seats
SEX & DEATH			
BOOZE. . . .			
INDIA. . . .			
NOBODY. . . .			
PERSONAL HIST.			
47 BEDS			
MONKEY GIRL			
INTERVIEWING			

TOTAL

#_____ Single Tickets at $7.50 each	
#_____ 5-Ticket plans at $35.00 each	
#_____ 8-Ticket plans at $50.00 each	
TOTAL ENCLOSED	

NAME:		
ADDRESS:		
CITY:	STATE:	ZIP:
TELEPHONE:		

The 1982-83 Wooster Group season is supported in part by public funds from The National Endowment for the Arts, The New York State Council on the Arts, as well as contributions from The Mobil Foundation and Bankers Trust.

Printing of this brochure made possible by a contribution from Bankers Trust.



The Wooster Group, Inc.
THE PERFORMING GARAGE
33 Wooster Street
New York City 10013

Box Office: 966-3651
Offices: 966-9796

NON-PROFIT ORG.
U.S. POSTAGE
PAID
NEW YORK, N.Y.
PERMIT NO. 5827

For information on the Spalding Gray Theatre Workshop for children, please call 966-9796

O endereço e o telefone do The Performing Garage continuam os mesmos.

3.2 registros x memórias / fatos x construções

A partir desse momento existe uma grande confusão sobre as datas em que foram apresentados os monólogos de Spalding Gray, especialmente os criados até o final da década de 80. Não apenas as datas em que foram apresentados mas mesmo quais monólogos foram criados e apresentados.

Para esse trabalho eu comparei artigos de jornais diários e de publicações especializadas dedicadas a teatro e às artes, entrevistas de Spalding Gray onde ele mesmo fala sobre cada um dos espetáculos, informações presentes no arquivo do The Wooster Group (uma vez que todas as peças até 1984/1985 foram desenvolvidas e estrearam no The Performing Garage), informações da Biblioteca do The Lincoln Center for the Performing Arts (que reúne não apenas material sobre Spalding Gray como grande parte dos vídeos de seus espetáculos, alguns inclusive cuja estréia aconteceu em teatros do próprio Lincoln Center), material da Spalding Gray Collection que a Universidade do Texas mantém, e entrevistas com pessoas que trabalharam com ele ou estudaram seu trabalho (entrevistas que eu mesma fiz e entrevistas presentes em diferentes textos).

Além de *Spalding Gray's America* de William Demastes, não existem livros sobre ele.

Existem as teses e dissertações:

- "Postmonologue: politics and parody in performance" (2007) de Edward Burke Paterson, que discute o trabalho de Laurie Anderson, Spalding Gray, Karen Finley e Anna Deavere

Smith e, no caso de Gray, trata especificamente de *Swimming to Cambodia* e *Morning, Noon and Night;*

- "Spalding Gray and the Slippery Slope of Confessional Performance" (2005) de David Price Terry, onde o autor se vale de Gray como um personagem representativo de "uma cultura cada vez mais consumida pela auto-reflexão e auto-revelação"; aponta os riscos do uso da confissão na performance e faz a sua leitura de *It's a Slippery Slope;*
- "Theatre of Testimony: the works of Emily Mann, Anna Deavere Smith and Spalding Gray" (1996) de Melissa Salz;
- "Mirrors of the Self: the myth of Narcissus in the monologues of Spalding Gray" (1996) de Diane A Merchant;
- "Political efficacy in postmodern theatre: the case of Spalding Gray" (1993) de Marla Annette Morton-Brown;
- "Spalding Gray's 'life as art' story: toward a critical perspective of the autoperformance" (1992) de Karen Colton;
- "Spalding Gray: The Humorist and His 'Method'" (1989) de Adonia del Placette, que discute a autoperformance de Gray como um processo de contar histórias que trabalha com a auto-edição e defende que "performing" vai cada vez mais tomar o lugar da interpretação tradicional e do "faz-de-conta".

Talvez alguma dessas tenha sido publicada desde então.

Diversos livros sobre o teatro de vanguarda, sobre o teatro alternativo americano, sobre os teatros do real, sobre o monólogo, sobre a performance, tem textos dedicados a ele como *Postmodern Theatric(k)s* de Deborah R. Geis, *A Critical Introduction to Twentieth Century Drama* de Christopher Bigsby, *Straight White Male: Performance Art Monologues* de Michael Peterson, entre outros. Além disso, vale lembrar que The Wooster Group tornou-se, digamos, uma instituição do teatro de vanguarda (quase uma contradição...) e, com o crescente número de artigos voltados a esse momento histórico da vanguarda americana, o estudo sobre a Trilogia tornou-se praticamente obrigatório, seja ele menos ou mais aprofundado.

O livro *Acrobats of Soul* (1988) de Ron Jenkins apresenta o trabalho dos clowns Bill Irwin e Avner, o Excêntrico; do ventriloquista Paul Zaloom, antigo membro do Bread and Puppet, do performer de banjo Stephin Wade; os números de palhaço das companhias contemporâneas de circo Big Apple Circus e Cirque du Soleil; dos palhaços mágicos Penn and Teller; d'Os Voadores Irmãos Karamazov cuja especialidade é equilibrar todo o tipo de objeto e… de Spalding Gray e seu *Swimming to Cambodia*. É um pouco estranho encontrar Spalding no meio dos palhaços mas Jenkins explica que todos esses performers se unem *"pela ingenuidade com que subversivamente atacam elementos opressivos da vida cotidiana hoje na America"*(1).

Alguns artigos sobre SG são especialmente interessantes e, além do de Jenkins, cito aqui apenas três deles: "Spalding Gray's Swimming to Cambodia and the Evolution of an Ironic Presence" de William Demastes, "Performance as Therapy", "Spalding Gray's Autopatographic Monologues" de Philip Auslander e "Spalding Gray's Swimming to Cambodia: The Article" de Peggy Phelan.

Em todos – teses, livros, artigos, entrevistas – a trajetória de Gray é identificada, claro, mas cada um deixa de fora um ou outro espetáculo, e algumas informações e datas frequentemente se confundem.

Durante os dois meses em que Spading Gray ficou desaparecido e depois, quando a sua morte foi confirmada, muitos foram os artigos publicados sobre ele. Todos passavam em revista a sua vida mas sem muitos detalhes, e muitas vezes também cometendo equívocos de datas e mesmo apresentando informações equivocadas sobre a sua trajetória. O próprio The Wooster Group respondeu a um artigo de Nell Casey – "For Spalding Gray, One Last Tale" – publicado no The New York Times em 28 de Maio de 2006. Escrito para divulgar o espetáculo *Leftover Stories to Tell* – que depois tornou-se Spalding Gray, *Stories Left to Tell* (um título bem melhor, diga-se de passagem) – feito em homenagem aos 65 anos que Gray completaria naquele ano, o artigo logo em seu parágrafo inicial diz:

> *"Quando Spalding Gray cometeu suicídio, muito possivelmente se jogando da balsa da Staten Island, em um frio dia de janeiro quase dois anos atrás, ele deixou muitas pessoas pesarosas: fãs, colegas, amigos e família. As pessoas ficaram aturdidas pela perda desse performer tão único, um homem que, desde 1977, com seus monólogos confessionais, tinha conseguido fazer do público um amigo".* **(2)**

The Wooster Group, provavelmente cansado/incomodado por ler equívocos como esse sobre a trajetória de Spalding Gray junto ao grupo, enviou uma carta-esclarecimento ao The New York Times que não foi publicada mas permanece disponível no site do grupo:

> TWG: *"O artigo de Nell Casey em 28 de Maio de 2006 no The New York Times, For Spalding Gray, One Last Tale, deixou de for a uma boa parte da história de Spalding e, como resultado, representou mal o desenvolvimento inicial dos monólogos solo de Spalding Gray.*
> *Em 1975 Spalding Gray e Elisabeth LeCompte começaram uma colaboração que resultou na Trilogia Three Places in Rhode Island, feita de Sakonnet Point (1975), Rumstick Road (1977) e Nayatt School (1978). O conjunto destes trabalhos apresentava uma investigação que incluía o primeiro desenvolvimento do personagem de Spalding como 'Spalding'; o uso de materiais autobiográficos e uma 'fala direta para o público'; e em Nayatt School, um monólogo de abertura onde Gray e LeCompte estruturaram facetas da história pessoal de Gray ao lado de uma estrutura maior.*
> *Foi diretamente deste trabalho que Spalding começou a desenvolver seus monólogos, o primeiro sendo Sex and Death to the Age 14. O trabalho foi apresentado no The Performing Garage de 20 de Abril a 2 de Junho de 1979.*
> *Durante os anos de 1979 a 1982, Spalding desenvolveu e apresentou cinco outros monólogos no The Performing Garage.*
> *(...)*
> *Em Dezembro de 1983, Spalding começou a apresentar o work-in-progress de Swimming to Cambodia no The Performing Garage. Este processo continuou até Janeiro de 1985. Foi durante este período que Jonathan Demme dirigiu, no The*

Performing Garage, o conhecido filme do espetáculo. Em 2001, não muito tempo depois do acidente, Spalding começou uma nova turnê de Swimming to Cambodia, que ele estreou no The Performing Garage em Novembro e Dezembro deste ano.
A relação de Spalding com The Performing Garage começou em 1969 quando ele se juntou a companhia residente, The Performance Group. (...) Até 1985, Spalding esteve ativamente performando nos espetáculos do The Wooster Group no The Performing Garage, The American Place Theatre, The Mickery em Amsterdã, Kaal em Bruxelas e The Kennedy Center em Washington. Além da trilogia, ele colaborou e atou em Point Judith (an Epilog), foi parte dos primeiros ensaios e work-in-progress de L.S.D. (...Just the High Points...), esteve presente em audio em Route 1&9, e criou o personagem do General Bender em North Atlantic de Jim Strahs.
Tem sido um erro frequente associar os primeiros monólogos de Spalding e Three Places in Rhode Island do The Wooster Group e lembrá-los como um único empreendimento teatral. Esta tendência talvez explique a data incorreta de 1977 ter sido dada como o ano em que Spalding começou seus 'monólogos confessionais'. Também vale apontar que o P.S.122 não começou a apresentar os monólogos até 1980, então simplesmente não é possível que seja 'onde ele começou todos os seus monólogos'. A valiosa colaboração de Spalding com o P.S.122, e também com o Lincoln Center, começou mais tarde."

As incorreções e omissões geram diferentes narrativas sobre a vida, o processo de criação e os espetáculos de Spalding Gray. E quando quase fiquei orgulhosa por acreditar que tinha sido capaz de recuperar o registro completo de seus monólogos e acertar as datas de cada um, me dei conta de que muitas dessas narrativas nasceram da memória de pessoas que o conheceram e conviveram com ele, de pessoas que direta ou indiretamente trabalharam com ele nos espetáculos, e que traziam, como é da natureza da memória, uma combinação seletiva de fatos, afetos e invenções. Uma combinação sempre arbitrária e a que nem sempre temos acesso. Exatamente como Spalding Gray fazia em seus espetáculos.

Há também narrativas omissas, tendenciosas ou equivocadas de pessoas que estudaram e analisaram a sua vida e obra. Na introdução de *The Journals of Spalding Gray*/Os Diários de Spalding Gray, por exemplo, Renée Shafransky é apresentada como a primeira mulher de Spalding Gray – *"(...) ela se tornou a primeira esposa de Gray e a estrutura para sua bem-sucedida carreira (...)"*(**4**). Já a Trilogia é mencionada por Susan Bennet como sendo um trabalho do The Performance Group – *"com The Performance Group Gray escreveu peças dramáticas baseadas em sua vida (...)"*(**5**). O mesmo faz Mehta em seu artigo "Notes on the Avant-Gard" onde fala de alguns espetáculos apresentados no The New Theatre Festival em 1978 – *"The Performance Group traz Rumstick Road (1977), a peça do meio em sua trilogia (...)"*(**6**) e segue analisando-a como sendo do TPG.

Será que a editora dos diários, Nell Casey, escolheu desconsiderar a relação de 12 anos de Elisabeth LeCompte e Spalding Gray como um casamento por eles não terem formalizado a relação, não terem assinado um papel? Isso é até possível pois a instituição

casamento nos Estados Unidos é levada muito, realmente muito a sério por todos e casamento só é considerado casamento quando um papel é assinado... por mais incrível que pareça. Quanto a Trilogia ser um trabalho do TPG, não é exatamente um erro fazer essa afirmação pois ela é criada antes do fim do The Performance Group. E, embora o nome The Wooster Group apareça pela primeira vez em 1980, a Trilogia é considerada pelo grupo seu trabalho inaugural, e 1975, ano da estréia de Sakonnet Point, o ano de sua fundação. E quanto a William Demastes? Ele é um dos maiores defensores do trabalho de SG mas, em seu livro Spalding Gray's America, onde ele apresenta o desenvolvimento do trabalho de toda a vida de Gray, ele apresenta também uma cronologia das peças, livros e filmes que não traz *Booze, Cars and College Girls*, nem *47 Beds*, e nem *Nobody Wanted to Sit Behing a Desk* – as três publicadas no livro de 1986 *Sex and Death to the Age 14*.

Será que esses autores simplesmente... desconheciam, esqueceram ou desconsideraram esses fatos? O artigo de Nell Casey está publicado no The New York Times, a carta do Wooster não. Quantos outros equívocos aconteceram ao longo desse tempo todo? Que história vamos contar daqui a dez, vinte anos? Como diz o título do artigo de Elisabeth LeCompte "Quem Possui a História?"

Há, ainda, quatro trabalhos raramente mencionados: *God is Dead My Radio* (1981), *Points of Interest (America)* (1980), *The Great Crossing* (1980) e *Gray on Gray or Everything Reminds Me of Something* (1995/1996).

O primeiro eu conheci através de Clay Hapaz, que me falou sobre o espetáculo como se tivesse acontecido uma única vez, e me apresentou um artigo do The Soho News que faz menção ao espetáculo no The Kitchen. O segundo, *Points of Interest (America),* é mencionado apenas por Theodore Shank em seu livro *American Alternative Theatre;* o terceiro é mencionado n'*Os Diários de Spalding Gray,* e o quarto eu descobri por acaso quando encontrei, na biblioteca do Lincoln Center for the Performing Arts, um folder do espetáculo quando apresentado no P.S. 122 que dizia:

> *"Respondendo a perguntas do público, Gray performa histórias improvisadas e piadas das suas mais-que-verdadeiras aventuras. Os assuntos a serem provavelmente abordados incluem: sua primeira viagem de avião, seu mêdo dos momentos perfeitos, drogas, sexo, religião, política, amor, vida, morte e sua participação em uma conferencia virtual com sua santidade – o Dalai Lama. O público é convidado a escrever as perguntas, no saguão, antes do espetáculo começar. Diferentemente de seus monólogos, Gray anda na corda bamba da memória diante do público, ali na hora. Um perigo espontâneo nunca antes visto em seus monólogos."*(7)

Ou seja, em *Gray on Gray*… o público entrevistava SG. Passei a procurar informações sobre o trabalho e encontrei na tese Theatre of Testimony de Salz a melhor, e única, descrição de *Gray on Gray or Everything Reminds Me of Something* pois ela faz uma entrevista com SG em setembro de 1995 quando ele está *experimentando* a peça.

Points of Interest (America) e *The Great Crossing,* pelas descrições que recebem de Theodore Shank e Nell Casey respectivamente, parecem ser versões anteriores, trabalhos em processo,

de *Nobody Wanted to Sit Behind a Desk*. Os três falam sobre uma viagem que Gray faz com Renée Shafransky quando cruzam os Estados Unidos de New York até São Francisco onde Gray vai se apresentar.

Já *God is Dead My Radio* realmente se perdeu na história de Gray. Quando conversei com Renée Shafransky, perguntei se ela se lembrava desse espetáculo e ela disse que sim, e disse também que, assim como *Interviewing the Audience*, esse era um trabalho normalmente apresentado por Gray em viagens, no intervalo entre a criação e apresentação de seus monólogos *principais*. O (re)conhecimento deste espetáculo faria com que a afirmação comumente aceita, e que reproduzi acima, de que Spalding Gray cria 10 espetáculos entre os anos de 1979 e 1984, na verdade seja a de que, nesse período, ele cria 11 espetáculos.

God is Dead My Radio não consta em cronologia alguma de Gray. Junto com *Gray on Gray* e *Points of Interest,* estes três espetáculos não aparecem n'*Os Diários de Spalding Gray* publicados em 2012. Será que ele não fez anotação alguma sobre esse trabalhos em seus diários? Ou a editora dos diários de Gray não teve acesso ao material completo e esses espetáculos acabaram sendo deixados de fora? Ken Kobland acredita que parte dos diários de Gray não foi disponibilizado pois continham um conteúdo muito pesado. Talvez parte do que ficou de fora contivesse anotações sobre esses espetáculos. Não sei.

3.2.a processo de criação ou os fios da trama de Spalding Gray

Essa multiplicidade de histórias e versões da vida e dos trabalhos de Spalding Gray, gerada por diferentes estudos e análises, por diferentes amigos e parceiros, ecoa de forma curiosa seu processo de criação. Spalding trabalhou exatamente com isso – com os fatos e a memória dos fatos; com histórias contadas diante de um público e que sofria alterações dependendo da resposta do público; com fatos que simplesmente aconteceram e que ele trazia para os espetáculos e outros que ele fazia acontecer para poder contar em um futuro espetáculo; com histórias e diálogos inventados para ajudarem a tecer a sua narrativa real.

Ele começou as apresentações de seu primeiro monólogo, *Sex and Death to the Age 14*, sentado em uma pequena mesa e com um caderno onde rascunhou o que pôde se lembrar sobre sexo e morte até os 14 anos. *"Na primeira noite cerca de 15 pessoas apareceram no Garage e o monólogo durou uns 40 minutos. Na noite seguinte o público era maior e o mesmo aconteceu com o monólogo. Eu gravava cada apresentação, ouvia no dia seguinte de manhã e fazia ajustes no meu esquema"*(1). A rotina de gravar, ouvir, rever e mexer no texto, apresentar novamente, gravar, ouvir, rever e mexer no texto, apresentar novamente, se repetia até chegar um momento em que o espetáculo se comunicava com a platéia como ele acreditava que devia se comunicar.

O texto de seus monólogos não começava escrito, eram anotações, ou como diz ele, um esquema/um esboço anotado em seu caderno espiral, palavras-chave que provocavam a memória e detonavam as histórias que ele queria contar. *"Eu sempre me surpreendia quando Spalding ia pro palco fazer o monólogo pela primeira vez. Eu ficava surpresa com a perfeição da construção de suas frases… assim, naturalmente… como ele simplesmente abria a boca e as palavras fluíam… e ele tinha*

construções lindas, lindas", conta Shafransky (2). Isto vindo de um homem que em criança teve dislexia, era taxado de *burro* e colocado no grupo dos alunos com lento aprendizado. *"E ele sempre teve um complexo de não ser inteligente… mas o homem falava!"*(3)

Além de não serem previamente escritos, os monólogos não eram ensaiados. Tudo que ele tinha era o seu esquema com as palavras-chave anotadas em um caderno que Shafransky se diverte lembrando ser dos mais… baratos. Um caderno qualquer que ele comprava em um lugar qualquer só para poder anotar o esquema que depois iria apoiá-lo em cena e que ia ficando usado, amassado, velho. Os espetáculos criados eram fruto do que ele queria falar, do que se lembrava daquilo que queria falar, do que de fato falava e da maneira pela qual o público recebia o que falava. As memórias fluíam livremente e eram muitas, e quando *Sex and Death to the Age 14* chega a cerca de 1h20 de duração, o espetáculo se fecha. Mas não as memórias. As memórias não param de fluir e nem o seu desejo e necessidade de contar a sua história. Acontece, então, *Booze, Cars and College Girls*, e outro, e outro, e outro. São nove trabalhos em três anos. Em cada um o mesmo processo de criação, o mesmo que vai acompanhá-lo durante muitos, muitos anos.

> Gray: *"O que me faz começar é a memória. Toda memória é um ato criativo. Se você tem memória, você está re-criando o evento original."*(4)

Já em *Rumstick Road,* como dito anteriormente, eles recriam o evento original de diferentes formas, e a cena onde essa re-criação acontece de forma mais evidente é a conversa ao telefone de Spalding com o psiquiatra da mãe, elaborada para que SG apareça falando ao vivo um novo texto criado por eles.

Swimming to Cambodia, por sua vez, foi desenvolvido

> *"comigo lembrando a primeira imagem na minha memória de cada uma das performances anteriores, então foi desenvolvido quase como aquela brincadeira de criança 'Round Robin' onde, em uma roda, uma frase é sussurrada de um para o outro até que a nova frase é falada alto e comparada com a original"*(5)

conta Gray nas notas do autor que escreve quando *Swimming to Cambodia* é publicado. *"O produto acabado é o resultado de uma série de erros orgânicos, criativos – a própria percepção sendo a editora do relato final"*(6).

Ele diz que a criação de seus espetáculos passa por três etapas. *"A primeira é tentar entender o que estou pensando e falar sobre isso através do ato de fazer o espetáculo"*(7). É quando vai testando seu esquema diante do público, como um diálogo, e ainda sem o texto escrito. Sobre essa sua necessidade do público para a criação do texto, ele conta, em diversas entrevistas, a história de quando o The New York Times queria fazer uma matéria de capa com ele para o The New York Times Magazine. Ele estava começando a trabalhar em Gray's Anatomy e eles queriam publicar parte do texto. *"É melhor você se apressar"* avisou a sua agente, *"eu não performo até março, em Berkeley"* retrucou Gray. Mas março era muito tarde para que o artigo fosse publicado e ela diz *"faz alguma coisa/do something",* e quando ele argumenta que ele não pré-escreve seus monólogos e que ainda não tem idéia o que é esse novo monólogo, ela

sugere "*Find an audience*/Ache um público"(8). Spalding, então, chama um amigo, coloca-o diante dele, os dois sentados em uma mesa, gravador ligado, caderninho em cima da mesa com um primeiro esquema, e conta para ele a história. Resultado: ele teve seu público e o texto publicado.

É nesse contexto que Spalding fala que toda memória é um ato criativo, que ela é a sua primeira estrutura. *"Eu então ouço a fita do que eu disse e imagino de que maneira posso tornar o espetáculo, o texto, um pouco mais dramático aqui, brincar um pouco com ele lá"*(9). Ou *"Eu apago e rearranjo [as memórias] para encaixá-las em um padrão mais criativo, um que funcione melhor liricamente, ou eu justaponho situações por conta de um efeito ou drama"*(10). A partir daí o texto, a sua narrativa, vai se desenvolvendo rapidamente. É o seu segundo momento. *"Durante as 15 primeiras apresentações [o espetáculo] vai para todos os lados e depois começa a se encontrar até que, cerca de 30 apresentações mais tarde, está armado"*(11). Ele não decora seu texto, tudo começa aberto, possibilidades abertas, até se estabelecer de forma orgânica para ele. *"Eu acho –e isso é só uma teoria – que quando eu sento pra falar, o fato de não ter decorado o texto faz a minha rememoração ser imediata, no momento presente, atual. Tanto que o público acha que eu estou falando pela primeira vez. A cada noite eu ainda não sei para onde eu estou indo – pelo menos é assim por um tempo"*(12). Esse exercício de apresentar o texto já armado e ir fazendo ajustes diante do/com o público é seu terceiro momento. Ele completa o pensamento acima dizendo *"Claro que quando o monólogo vai pro Lincoln Center, eu sento e já está muito decorado, foi muito performado"*(13).

Spalding considera que uma peça está pronta quando ele se percebe performando sem acrescentar novos materiais e sem descobrir novas nuances. Nesse momento ele não está mais interessado no monólogo como criador ou autor e sim como performer. E diz que já não é tão divertido como quando ainda está descobrindo conexões, histórias, memórias, que é um trabalho e ele o apresenta apenas enquanto sentir que tem frescor. *"Quando se torna repetitivo e cansativo e um serviço é substituído"*(14).

Não são etapas estanques, elas se retro-alimentam ao longo da criação e temporada de um determinado espetáculo. *"Em um período de três anos está praticamente pronto, mas isso não quer dizer que o espetáculo não sofrerá variações, novas palavras acrescentadas, novos insights. De repente, por alguma razão, porque eu estou na Irlanda, ou o que for, eu de repente vejo uma certa passagem de um jeito diferente e a falo diferente, e depois tento lembrar como foi que eu fiz"*(15).

Para Salz, *Gray on Gray or Everything Reminds me of Something* é o documento vivo de um homem trabalhando a articulação de seus pensamentos, insights e experiências passadas enquanto está, ao mesmo tempo, atuando como autor. *"Nessa peça o público é testemunha da primeira e da segunda partes do processo dele a cada noite, já que Gray está sem seu caderno ou esquema e vai espontaneamente respondendo perguntas do público. Ainda que essas perguntas sejam escritas e Gray tenha a liberdade de responder as que quiser, ainda assim ele tem que responde-las como um performer, não como entrevistado"*(16). Ela entrevistou Gray no dia de uma performance de *Gray on Gray*… e diz que, enquanto conversavam, podia senti-lo trabalhando as possíveis respostas que daria, *"muitas das quais ele 'performou' naquela noite durante o monólogo"*(17).

Sem ensaios, apenas um caderno com palavras-chave, especialmente nos primeiros anos era Spalding sozinho encontrando suas memórias, fazendo-as histórias, lembrando e apresentando sua narrativa para o público e aprendendo com o público o que devia ser mantido, explorado, alterado, que costuras deveriam acontecer, em quais momentos do texto deveriam acontecer, um processo que fazia com que cada monólogo fosse desenvolvido ao longo de cerca de 2, 3 anos.

A resposta do público sempre foi incorporada por ele. Em *It's a Slippery Slope* o espetáculo chega em uma parte toda muito delicada, séria, quando ele vai conhecer seu filho. Forrester já está com oito meses quando Spalding o vê pela primeira vez, e ele conta o momento quando Kathie o tira do berço para acordá-lo e ele imediatamente procura seu peito. *"E não tinha necessidade alguma para um teste de sangue, eu vi a parte de trás da cabeça do meu pai na cabeça dele – o formato dela. Eu vi os olhos do meu irmão Rocky nos olhos dele"*(**18**). Algumas apresentações depois, conta Spalding, ele fala esse mesmo texto *"'E ele imediatamente procurou o peito de Kathie, e eu soube que não havia necessidade alguma de um teste de sangue.' Grande gargalhada! Eu não consegui nem chegar no 'eu vi a parte de trás da cabeça do meu pai na cabeça dele'. Eu pensei, então tá. O público precisa de um alívio comico aqui – eles estão indo pra piada: 'Ah, ele é um homem fissurado em peito'. Não sou eu mas eu dei a eles a piada"*(**19**). Segundo ele, essa é uma risada construída *"através do público"*, eles é que o conduziram.

Certamente é possível argumentar que SG obedecia demais ao público, cedia. Ele mesmo responde ao que considera ser uma acusação. *"Eu não vejo como um favorecimento. Elisabeth LeCompte talvez veja. Quer dizer, essa foi uma das nossas divergências em relação ao nosso jeito de trabalhar no The Wooster Group. Ela achava que eu dependia demais do público. Ela queria ser completamente livre do público"*(**20**). Ou Willem Dafoe – ator, como Gray, no The Performance Group e que, a partir do trabalho na Trilogia, ambos transformaram sua forma de interpretar e foram transformados por ela – que diz, não sem uma pequena dose de ironia: *"Diferentes performers, atores, precisam de diferentes coisas. Por exemplo, Spalding ama o público. Ele realmente sente o público lá. Eu não"*(**21**).

Seja como for, Spalding Gray construiu seus monólogos todos diante de uma platéia, com a participação da platéia. *"O público me ensina. Eu nunca sinto que estou trabalhando sozinho"*(**22**). Seu primeiro público estava em casa e já no café da manhã ele falava o texto para Renée Shafransky – assim como LeCompte ouvia com ele em casa as fitas gravadas – e iam conversando e discutindo e desenvolvendo o texto até o público dos ensaios abertos e apresentações chegar e, com suas reações, também interferir no espetáculo. Algumas dessas interferências, respostas do público, como a de *It's a Slippery Slope*, podiam mesmo levá-lo a fazer/play um momento onde ele não era verdadeiramente ele. Um risco que ele encarava.

> *"É arriscado desenvolver um espetáculo diante de um público, mas eu agora sou bom nisso. É o que tenho feito em dezenove anos. Quando eu começo, parece fluido o suficiente para mantê-los comigo. É por isso que eu não marco. Eu vou descrevendo um filme que eu estou vendo – eu estou descrevendo a minha memória. Eu tenho*

uma cena interna daquele acontecimento – eu estou vendo o acontecimento enquanto o conto."(23)

Gray's Anatomy, o monólogo depois filmado por Soderbergh, tem uma história muito divertida que ele conta sobre um grupo de judeus hassídicos que o encontram vagando pelo Bowery depois de sair perturbadíssimo de uma sessão de psicanálise onde discute uma possível cirurgia em seu olho esquerdo. Eles o confundem com um mendigo e o levam para o Brooklyn onde ele acaba limpando o jardim deles e recebe 10 dólares pelo serviço. Esse é um fato que aconteceu com Spalding Gray só que anos antes, e Renée Shafransky – que assina a co-autoria do texto e a direção do espetáculo – é quem sugere que ele explore essa história, neste monólogo. A idéia surge quando SG e Renée conversam sobre o medo que ele tem de perder a visão e ficar sem ter o que fazer, sem poder trabalhar, e Shafransky se lembra dessa história e sugere que seja inserida no texto de uma forma divertida, como um exemplo do que ele poderia fazer. História incluída. Edição de memórias. *"Parecia que as coisas estavam acontecendo na sequência mas algumas experiências aconteceram há dez anos"*(24), lembra ela. Também em *Gray's Anatomy,* Spalding nos conta de uma cirurgia psíquica que decide fazer nas Filipinas. Só a idéia já é absurdamente divertida – sair de New York e ir para as Filipinas arriscar uma cirurgia psíquica sugerida por uma outra paciente de seu oftalmo! Isso em meio a um caos físico – seu problema de visão que deve ser resolvido com uma raspagem da mácula –, e psicológico – ele está mais ansioso que nunca pois não consegue enxergar direito, vê seu futuro como autor e performer destruído, e sai por aí tentando todos os tipos de terapias alternativas para conseguir magicamente curar seu olho esquerdo e escapar da cirurgia recomendada, o que o deixa cada vez mais ansioso. A viagem às Filipinas surge como uma dessas possibilidades mágicas de cura, mas Gray decide fazer a viagem para poder depois contá-la no espetáculo. *"Na verdade ele não queria ir pras Filipinas mas parecia apróprio para um grand finale. (…) Ele foi pras Filipinas mas sem muita vontade"* conta Renée(25). Também alguns dos diálogos eram completamente ficcionais, não muitos mas alguns, diz Shafransky, e completa seu pensamento sobre os espetáculos dizendo que tinham *"a lot of fiction and a lot of weaving/muita ficção e muita tecitura"*(26). A prioridade é a história.

> Spalding Gray: Eu gosto de contar a história da vida mais que vivê-la. Eu sou muito reflexivo, quer dizer, eu apenas gosto de contar a história e os acontecimentos alimentam isto.(27)

Outra situação onde os fatos são reorganizados pela memória de diferentes pessoas e geram múltiplas histórias é o espetáculo *Interviewing the Audience*. As primeiras apresentações são feitas por SG e Ron Vawter, ator que fez parte do The Performance Group, co-fundador do The Wooster Group e um dos mais importantes atores e criadores desse grupo. Em uma entrevista a Teresa Smalec um dia antes de seu desaparecimento em 2004, Gray diz que Vawter

> *"era muito consciente das pessoas em volta dele, e não solipsista, não preso nele mesmo como muitos atores são. Era fácil falar com ele porque ele se interessava por muitas coisas. (...) Eu depois fiz uma peça com ele no The Kitchen chamada Interviewing the Audience. Ele escolhia pessoas do público e nós dois, então, os entrevistávamos. Ele era bom nisso. Eu quis levar o espetáculo pelo meu caminho, e então segui sozinho. Mas ele era genuíno em sua curiosidade e isso em si era uma arte"* **(28)**

Nessa mesma entrevista, Gray diz que as primeiras apresentações de *Interviewing the Audience* aconteceram em 1978, depois da formação do The Wooster Group, mas não existe registro que confirme isso, e a apresentação no The Kitchen a que Spalding se refere acontece em fevereiro de 1981. O The Village Voice daquele mês de fevereiro traz o único registro disponível que existe desse espetáculo com Gray e Vawter, só que o identifica com o título de *What Happened on the Way Here.* A descrição diz que o público preenchia fichas no saguão de entrada e depois eram convidados ao palco para serem entrevistados. A foto publicada no Voice traz Ron Vawter e Spalding Gray sentados com uma pessoa do público entre eles, os três com um microfone**(2)**.

Uma das perguntas que eles faziam aos entrevistados era exatamente o que tinha acontecido com eles a caminho do teatro, pergunta que permaneceu, digamos, no repertório de perguntas feitas ao público por SG. Mas como ele mesmo disse, ele queria fazer o espetáculo sozinho e, dois meses depois do The Kitchen, ele segue viagem solo pela Nova Inglaterra com o objetivo de *entrevistar o público.* Muito bem, temos uma versão de como *What Happened on the Way Here* tornou-se *Interviewing the Audience* e duas sobre a data das primeiras apresentações (1978 e 1981). Ao mesmo tempo, o The Soho News publica em janeiro do



Nell Casey, editora dos diários, assuma Amsterdã, 1981, como o primeiro lugar e ano onde *Interviewing the Audience* foi apresentado.

Round Robin… ! Não é possível saber ao certo, e a prática de criar seus espetáculos com o público, *workshopando* cada um deles na presença do público até a estréia oficial, também ajuda nessa confusão toda. *Gray's Anatomy,* por exemplo, foi apresentado em Los Angeles um ano antes de estrear no Lincoln Center e a própria crítica do Los Angeles Times diz que, apesar de identificado como work-in-progress, o espetáculo está trabalhado e pronto.

O fato é que, inexplicavelmente, Ron Vawter não é reconhecido como parceiro de criação de *Interviewing the Audience*, espetáculo normalmente atribuído apenas a Spalding Gray. Teresa Smalec e William Peterson são os únicos (que encontrei) que identificam a co-autoria, outros autores e a imprensa não.

Em *Terrors of Pleasure: The House,* onde ele conta a decisão desastrosa de comprar uma casa nos Catskills, SG põe para o público ouvir uma mensagem que um corretor de imóveis deixa para ele na secretária eletrônica. É um momento divertido do espetáculo, um a que diferentes críticos se referem, pois Gray cria um *falso suspense* que acaba em risadas. Como nos conta o crítico do The New York Times, Mel Gussow: *"Ouvindo a oferta hábil do corretor de imóveis, Mr. Gray ri ironicamente – depois do fato... 'Você compraria uma casa desse homem?' ele pergunta e, antes que a platéia consiga gritar em unísono 'Nunca!' ele confessa, 'Eu então comprei a casa'."*(29) Risadas. Muito bem, a mensagem do corretor de imóveis na verdade foi gravada por um ator amigo de Spalding para que ele conseguisse a reação que conseguiu naquele momento do espetáculo. E ele sabe que pode conseguir o que quer pois, além de ser uma narrativa bem construída e ele um bom ator, Gray já é conhecido como um autor e performer que conta histórias reais, que aconteceram de verdade. A aceitação do público, portanto, é anterior a um eventual questionamento sobre a veracidade da gravação.

Todas essas situações são fios de diferentes tamanhos, cores e texturas que Spalding usa para tecer suas narrativas e fazer com que os espetáculos se comuniquem da melhor maneira possível com o público.

✦

Omitir fatos ou apresentá-los de forma equivocada ou tendenciosa, como acontece em diversos textos sobre a trajetória de Spalding Gray, não pode ser comparado às escolhas que ele e seus parceiros de trabalho fizeram em cada um de seus espetáculos de inventar, alterar ou editar fatos da sua vida. Em ambos os casos – os textos sobre ele e as peças criadas – a realidade é alterada, re-interpretada, construída. Mas não são situações comparáveis e têm desdobramentos e implicações – éticos e estéticos – diferentes. E durante a pesquisa para esta tese, passei a acreditar também que não é possível corrigir nenhuma dessas afirmações omissas ou equivocadas. Assim como é ingenuidade, ou onipotência, seja do público, seja dos críticos e articulistas, querer que todos os fatos narrados e evidências apresentadas nos espetáculos de Gray sejam verdadeiros, que os fatos sejam narrados na sequência em que

aconteceram e, depois de se emocionarem, de serem tocados pelas performances, sentirem-se traídos ao descobrir que alguns foram alterados, subvertidos, editados ou inventados. Ou, como em *Rumstick Road,* sentir-se insultado pela exposição pública de fatos particulares/pessoais que envolveram outras pessoas sem o consentimento delas.

A História é contada das mais diferentes formas, pelas mais diferentes pessoas e, como

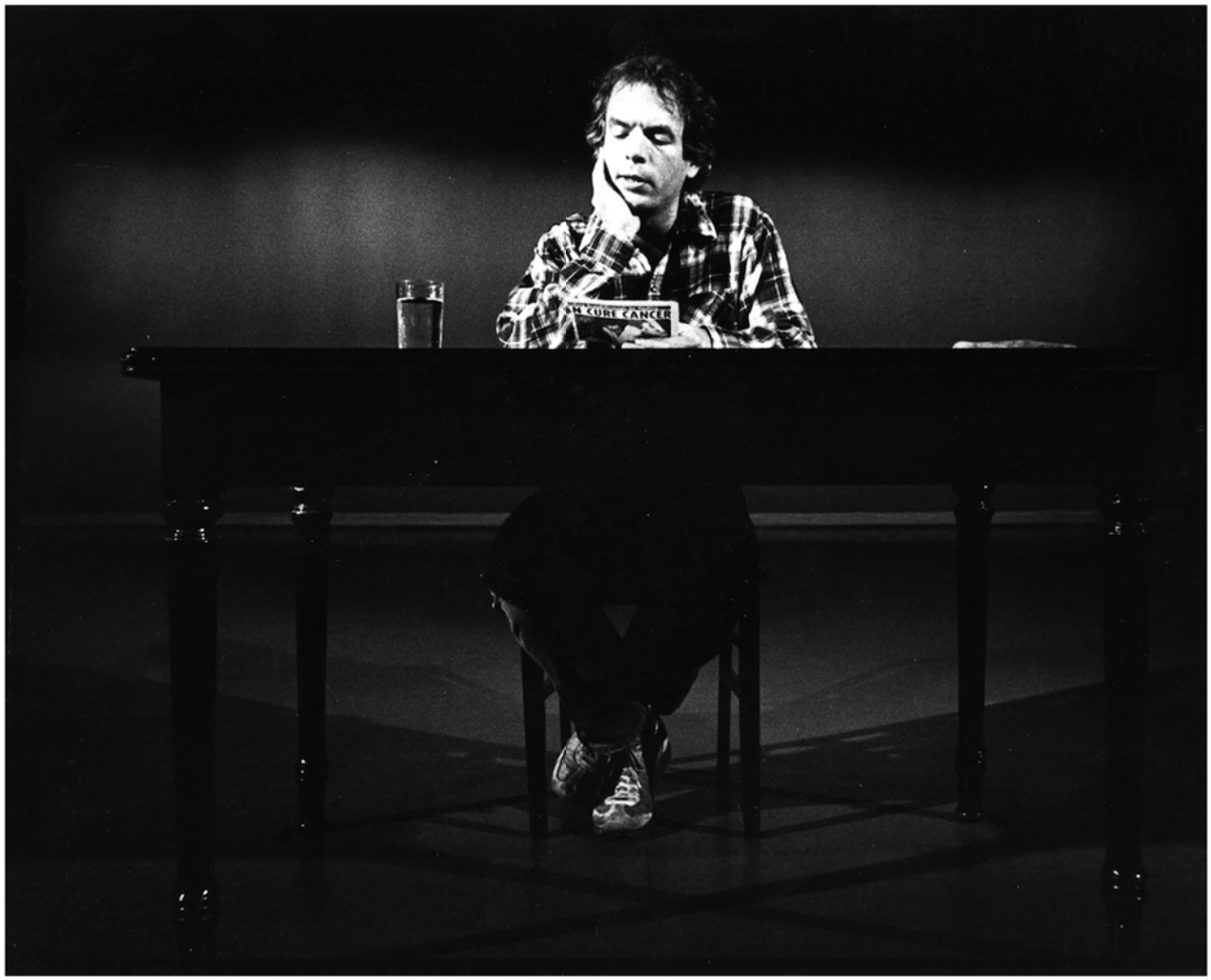
Spalding Gray: O palco é uma coisa totalmente artificial para mim.(30)

bem nos mostra Spalding Gray, ela se refaz continuamente ao longo do tempo graças aos fatos, a memória dos fatos, aos equívocos e às invenções.

Histórias no tempo, não verdades absolutas. Histórias contadas por cada um, por muitos, não uma única história.

As peças de Gray são todas altamente construídas e o personagem Spalding Gray – e a sua verdade – se constitui ativa e conscientemente a cada apresentação, na relação consigo mesmo e com o público.

> Oliver Sachs: *"Nós não temos acesso direto à verdade histórica, e o que sentimos ou afirmamos ser verdade depende tanto da nossa imaginação como dos nossos sentidos. Não há como os eventos do mundo serem transmitidos ou gravados em nosso cérebro; eles são experienciados e construídos de uma forma altamente subjetiva que, já de saída é diferente para cada indivíduo, e diferentemente interpretados ou reexperienciados ao serem relembrados. (…) Frequentemente a nossa única verdade é a verdade narrativa, as histórias que contamos uns aos outros e a nós mesmos – as histórias que continuamente reclassificamos e aperfeiçoamos. Uma subjetividade como esta é construída na própria natureza da memória, e segue, a partir de sua base e mecanismos, para o cérebro humano".* **(31)**



3.3 SEX AND DEATH TO THE AGE 14 (1979) / Sexo e Morte Até os 14 Anos

Sex and Death to the Age 14 é sobre masturbação e a morte de um peixinho vermelho, diz Gray anos depois em seu monólogo *It's a Slippery Slope*.

> *"Eu peguei a idéia daquela mesa comprida de Nayatt School e encolhi ela pro tamanho de uma mesa pequena. Eu sentei atrás daquela mesa com um pequeno caderno que trazia um esboço de tudo que eu consegui lembrar sobre sexo e morte até os meus 14 anos. Na primeira noite cerca de 15 pessoas apareceram no Garage e o monólogo durou uns 40 minutos. Na noite seguinte o público era maior e o mesmo aconteceu com o monólogo. Eu gravava cada apresentação, ouvia no dia seguinte de manhã e fazia ajustes no meu esquema."*(1)

E eis que surge a mesa que o acompanhará até o fim.

O espetáculo começa com Gray falando da primeira morte que viveu, a de um cachorro da família, um cocker spaniel de 6 anos. Depois que o cachorro morreu, Gray parou de falar por um bom tempo a ponto dos pais pensarem em levá-lo a um psiquiatra. E continua contando das mortes, do peixeinho vermelho, do gato. Conta como foi ser criado como um Cientista Cristão e dá o exemplo de uma situação quando desmaiou no banheiro e

queimou o braço no radiador. Aos 14 anos, ele e um grupo de amigos brincavam de (tentar) desmaiar respirando profundamente umas 20 vezes com a cabeça entre as pernas pra depois levantar bruscamente e ficar assoprando o dedão sem deixar o ar entrar. Nunca deu certo mas um dia, tomando banho de banheira, um banho bem quente, radiador a mil, Gray sai da banheira já meio tonto e mais uma vez faz a rotina do desmaio para ver se dá certo. E dá pois um tempo depois ele acorda, vê o braço queimado, a pele solta, pendurada, corre até a sala, mostra o braço para os pais e o que ouve de sua mãe é: lava com sabão e enfaixa. No dia seguinte na escola, a queimadura comeca a escorrer pela gaze e ele vai parar na enfermaria. A enfermeira se assusta – era uma queimadura de 3º grau – e diz que ele deve ver um médico urgentemente. Ele volta para casa, conta pros pais o que disse a enfermeira e a mãe simplesmente diz: *"A escolha é sua, querido. A escolha é sua"*(2). Para os Cientistas Cristãos tudo é fruto de algum *erro* que as pessoas cometem e tudo é tratável com orações, não com médicos, um assunto que também é presente na maioria absoluta de seus textos. Gray nos conta ainda da descoberta do sexo com uma coleção de fotografias velhas e já amareladas encontradas na casa do pai de um amigo, de suas masturbações e de como se tornaram uma prática diária. É um primeiro monólogo e nos conta exatamente o que diz o titulo: de sexo e de morte(s) até os 14 anos. Mas o processo de criação da peça – primeiro esboço/gravação das apresentações/ouvir e modificar repetidas vezes seu esboço-roteiro – começa aqui.

> Spalding Gray: É simplesmente refalar. O falar novamente encontra o seu ritmo. Eu sou um escritor oral. É simples assim.(3)

3.4 INDIA AND AFTER (AMERICA) (1979) / Índia e Depois (América)

Nessa peça, Gray nos conta sua viagem a Índia com o espetáculo *Mãe Coragem,* de B. Brecht, dirigido por Richard Schechner, que estréia em 1975 e, um ano depois, durante os meses de fevereiro a abril de 1976, é apresentado por todo o norte da Índia, de Deli a Calcuta, a Bhopal e Bombai (Mumbai). Em *India and After (America)* Gray nos conta desde o momento em que embarca, passando por sua crise nervosa (nervous breakdown) durante a viagem, até a volta para NY.

Meghan Ellenberger, a atriz que participa desse espetáculo com ele, é quem primeiro entra e senta em uma mesa onde vemos um dicionário, uma campainha e um relógio. Logo depois, Gray entra e senta em uma outra mesa. Ellenberger, então, abre o dicionário, lê uma palavra, seu significado e diz uma duração (1 minuto, 2 minutos, 1 minuto e meio, 3 minutos, nunca mais que 4 minutos). E Gray começa a falar sobre alguma situação dessa viagem. A primeira palavra é "civil" e o tempo é de "2 minutos". A partir daí, sempre que ela abre o dicionário em uma página qualquer, lê uma palavra qualquer e seu significado, e determina o tempo que SG tem, nós ouvimos Spalding Gray falar quase que compulsivamente sobre a Índia, *Mãe Coragem,* Amsterdam (cidade onde ele para na volta da Índia para NY) e de sua

primeira sessão com um psiquiatra. Fala sem parar até que o tempo estabelecido para cada palavra acaba e Ellenberger toca a campainha interrompendo seu relato.

A velocidade do fluxo da fala que ele imprime é impressionante.

As palavras, caso sejam o gatilho de alguma memória de Gray sobre esse período de sua vida e, portanto, responsáveis por provocar a fala sobre uma situação ou emoção que tenha vivido, não se revelam claramente ao espectador com essa função. Savran diz que *"algumas associações são literais, outras metafóricas e outras mais obscuras, mais particulares. Ele não faz nenhum esforço especial para começar em algum começo óbvio e, na maior parte da peça, ele mantém as histórias separadas e desconectadas. A grosso modo, as histórias podem ser divididas em 7 grupos, cada uma com foco em um acontecimento ou atividade: apresentar Mãe Coragem na Índia, tomar mescalina em Kashmir, encontrar um guru, visitar uma vila de pescadores na Índia, voltar para NY, ser preso em Las Vegas e participar de um filme pornô"*(1).

Devo dizer que, para mim, todas as associações são obscuras. Como poderia, por exemplo, relacionar a palavra "pontuação" (punctuation) com um relato divertido que ele faz de uma apresentação de *Mãe Coragem* em uma cidade da Índia que nunca tinha visto um espetáculo ocidental? Ele começa contando que as pessoas vem de longe, reúnem-se em uma praça com toda a disponibilidade do mundo para assistir ao espetáculo que tinha... 3 horas e meia – diz ele já sugerindo o que pode acontecer! E acontece pois, depois de algum tempo, o público começa a ficar inquieto e a deixar o espaço. É quando eles ouvem o diretor Richard Schechner gritar: *"Pulem para as parte boas! Pulem para as partes boas! Partes boas?"* pergunta Spalding, *"Eu nem sabia que a gente tinha partes boas. Então eu ouvi o Richard gritar de novo: 'Matem a Katherine!' Eu não sabia que matar a Katherine era uma parte boa. E todo mundo começou a fazer a peça inteira ao mesmo tempo, como se fosse uma versão condensada de Mãe Coragem"*(2). Ele segue o relato até que a campainha soa e o interrompe.

Pergunta: a lembrança dessa *apresentação editada* de *Mãe Coragem* veio por conta da palavra pontuação? Eu fico com a versão das *"associações obscuras e particulares"*.

Sao 38 palavras que detonam diferentes histórias em um espetáculo de 65 minutos. No final, Meghan Ellenberger lê cada uma das palavras na sequência em que foram faladas.

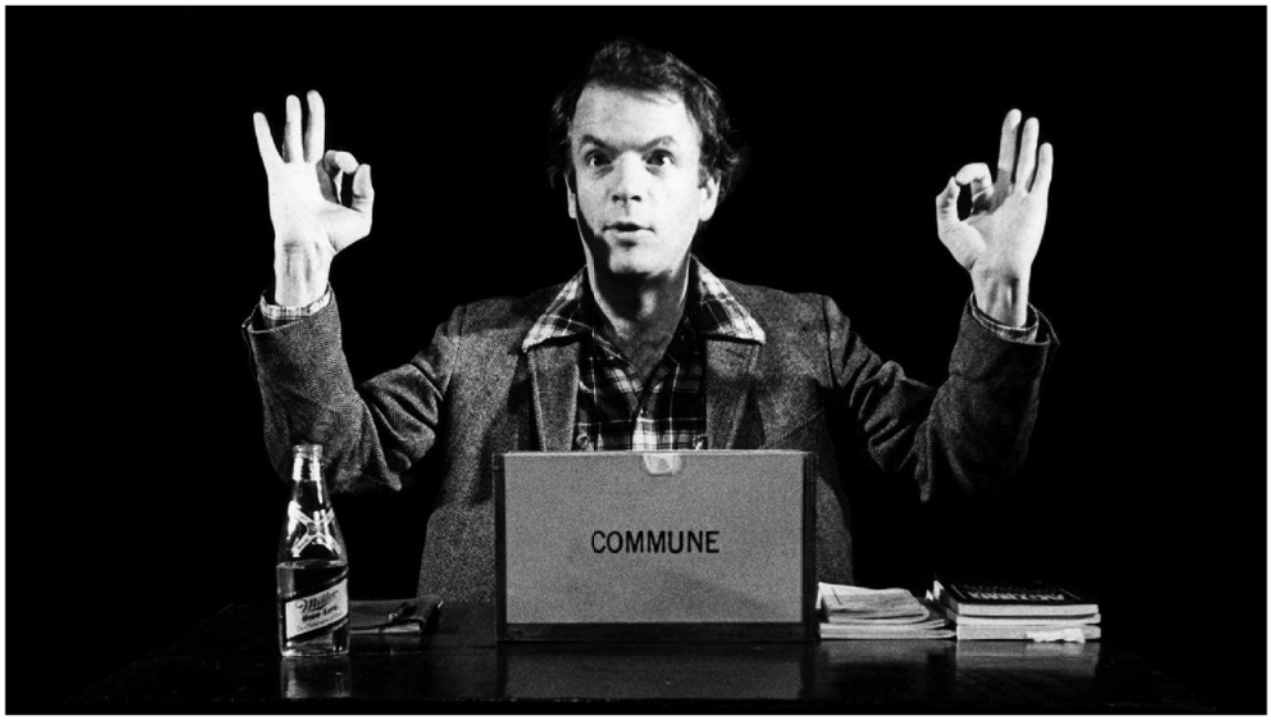
3.5 BOOZE, CARS AND COLLEGE GIRLS (1979) / Bebidas, Carros e Garotas

Apresentado pela primeira vez em 1979, *Booze, Cars and College Girls* é composto de três pequenos monólogos, e como o nome diz, um sobre bebidas, um sobre carros e um sobre garotas. Pode ser visto como uma sequência de *Sex and Death to the Age 14* pois continua a história de Gray com a descoberta adolescente do sexo e das farras. Quando ele fala sobre os ajustes que toda manhã fazia no esboço de *Sex and Death to the Age 14*, ele continua dizendo que *"Não era tanto que eu tivesse novas memórias, quanto que eu estava lembrando de coisas que há tempos eu tinha esquecido. O monólogo (Sex and Death to Age 14) cresceu para 1 hora e 20 minutos, e quando eu parei aí, as minhas memórias continuaram em um segundo monólogo, Booze, Cars and College Girls."*(1)

Em sua famosa mesa, onde sempre se senta para seus monólogos, vemos uma vitrola, sim, uma vitrola, um daqueles aparelhos que já não existem e que tocam discos vinil que também já não existem (apesar do recente revival por que passam). Em alguns momentos do espetáculo, Gray coloca um disco e nos deixa ouvindo uma música daquele tempo, anos 50, e que contextualiza bem o momento histórico de que fala. Apenas isso. O público ouve uma música inteira e possivelmente é jogado em suas próprias memórias de juventude (mesmo que parte do público não tenha vivido os anos daquela música em particular). Em *Booze, Cars and College Girls*, SG está vestido com uma jaqueta jeans por cima da conhecida camisa xadrez, um jeito que remete ao universo adolescente e, quando entra, faz seu ritual: coloca o microfone de lapela e toma seu gole de água antes de começar.

E termina como sempre termina: *"Obrigado por virem"*.

3.6 A PERSONAL HISTORY OF THE AMERICAN THEATRE (1980) / Uma História Pessoal do Teatro Americano



Ronald Jenkins: *"A Personal History of the American Theatre é tanto sobre o sucesso ético dos artistas americanos como é sobre a própria vida de Gray como ator. Ele simplesmente reconta histórias sobre as peças que participou, mas ele trabalhou em situações tão diversas que faz as suas memórias orais representativas da profissão. Ele passa suavemente dos excessos do estilo realista Stanislavskiano no teatro regional do Texas aos experimentos da vanguarda com os grunhidos e toques dos discípulos de Grotowski em Manhattan, e nos oferece insights sobre o estado das artes na America, ao mesmo tempo em que ilumina as origens de seus impulsos como contador de histórias."*(1)

As primeiras apresentações deste espetáculo acontecem em 1980. Gray usa um artifício semelhante ao utilizado em *India and After (America)*. Só que aqui ele está sozinho em cena e, na mesa à sua frente, além do copo de água e algumas páginas com anotações, vemos um cartão vermelho inserido em um apoio de acrílico que o mantém em pé e que nos impede de ver os cartões que estao atrás. Gray nos diz que vai falar sobre os cerca de 49 espetáculos que fez nos anos de 1960 e 1970, desde o primeiríssimo e já mencionado *The Curious Savage* até *Commune* dirigido por Schechner. Para isso, o nome de cada um deles está em um cartão e todos foram previamente embaralhados antes de serem colocados ali – uma forma de responder ao acaso e não à cronologia. Ele então tira o cartão vermelho e lemos o nome do primeiro espetáculo do qual ele vai falar até que o cartão vermelho reaparece e fecha o ciclo, com Gray sempre relacionando os espetáculos de que fala a sua carreira. Às vezes ele simplesmente lê o nome de um espetáculo, pensa um pouco, não fala nada e passa para o próximo, o que evidentemente lhe garante algumas risadas pelo comentário *nada a declarar* implícito em seu silêncio.

> Gray transforma cada pedacinho de informação em uma piada inspirada, e se entusiasma, e acaba apresentando um microcosmo dos incansáveis e auto-conscientes experimentos desse período do teatro americano.(2)

Em *India and After (America)* e *A Personal History of the American Theatre* o próprio artifício utilizado para deflagrar as memórias do que ele nos conta – palavras selecionadas arbitrariamente em um dicionário e um conjunto de fichas com os nomes dos espetáculos dos quais participou – já apresenta uma das grandes qualidades/características presente nos monólogos de SG: redimensionar uma situação e resignificar uma palavra ou sentimento.

De que outra maneira a palavra *"pontuação, uso de certos sinais gráficos para tornar mais claro o significado do que se escreveu"* o leva a contar a apresentação de *Mãe Coragem* na Índia com o diretor gritando novas e surpreendentes orientações?

Para o público a associação não é evidente. A palavra é um gatilho pessoal mas faz com que entremos em contato com a memória de fatos vividos traduzidos na experiência ao vivo de contar ao público aquela memória. E as palavras tem seu sentido ampliado ou reinventado.

> Savran: *"Quando, por exemplo, o espectador ouve traça no final da releitura das palavras (final de India and After), ele talvez se lembre menos do inseto e mais da descrição de Gray suspenso em uma árvore. A releitura das palavras oferece, portanto, um índice retrospectivo de como o sentido pode mudar através de associações pessoais, de como um trauma pessoal foi transformado em um evento público estruturado, e de como a dor foi traduzida em uma memória (...)."*(3)

E aos poucos nos acostumamos ainda com o fato de que não existe uma história a ser contada em sua totalidade; que os relatos nunca são completos e sofrem a interferência do momento em que estão sendo contados e vividos a cada noite, a cada público em particular,

de acordo com as palavras escolhidas no dicionário, da sequência dos cartões e do tempo para cada um.

Nestes espetáculos SG estimula sua capacidade de improvisar tornando-a uma aliada de seu fluxo de pensamento e de suas memórias. Um desafio que ele enfrenta muito bem e que favorece o exercício de outra de suas principais caracteristicas – a de manter vivo o momento presente de cada apresentação fazendo com que as memórias sejam atualizadas com/para cada público.

> Gray: *A Personal History* não é realmente um monólogo. Eu me coloco diante de um microfone e simplesmente falo abertamente sobre o processo. É então um cruzamento entre entretenimento e uma palestra, porque o que eu faço é procurar o que eu penso. E aí eu respondo perguntas do público. É uma foma aberta porque qualquer coisa pode acontecer comigo – não está roteirizado ou estabelecido de forma alguma.(4)

Improvisar e repetir um espetáculo durante muito tempo são ações aparentemente contraditórias que fazem com que, ao longo de sua trajetória, Gray seja frequentemente questionado sobre como se dá a construção e a escrita de seus monólogos. A resposta está nas três etapas descritas acima, resposta que aparece em diferentes entrevistas, com pequenas variações que as vezes acrescentam entendimentos interessantes como a idéia de *"memórias especiais eróticas"* que ele fala em uma entrevista feita em 1986, depois do sucesso de *Swimming to Cambodia*:

> *"Tá gravando? Aqui é Spalding Gray e é sábado, 30 de agosto. To aqui sentado com o Karry numa praia linda de Mantauk comendo vieiras a 15 dolares o pound. (…) Eu começava um monólogo no The Performing Garage e fazia o que eu chamava de previews, um ensaio aberto que não era especialmente divulgado para cerca de 15 pessoas. E começava lentamente a destrinchar, com confiança, o que era essencial, o que era que eu realmente queria falar no monólogo. Levava mais ou menos uns três meses falando para o público e gravando e ouvindo para conseguir arrumar tudo."*(5)

O repórter Karry Kramer da revista BOMB ainda continua: *"quando você está escrevendo um monólogo é sempre o que foi desenvolvido durante as apresentações ou você na verdade escreve antes?"*(6). E Spalding responde:

> *"Tinha um esboço do que eu chamava memórias especiais. Uma memória especial para mim é erótica, uma coisa que te dá frio na barriga. Eu vejo como uma luz vermelha pulsante de neon. As memórias que eu lembro são as que eu considero importantes. Então eu olho para baixo e vejo algumas palavras-chave como 'vôlei', 'vieiras'. E eu falo de improviso a partir dessas palavras-chave. A história começa como um filme na minha cabeça e eu então posso re-relembrá-la."*(7)

Ao longo dos anos, o próprio Spalding Gray vai descobrindo como falar sobre seu processo de criação. A idéia das 3 etapas descritas acima surge na década de 90.

3.7 POINTS OF INTEREST (AMERICA) (1980)/ Pontos de Interesse (America) e THE GREAT CROSSING (1980) / A Grande Travessia

A única informação disponível de *Points of Interest (America)* vem de Theodore Shank que, em seu livro *American Alternative Theatre,* diz:

> *"Points of Interest (America), primeiro apresentada em São Francisco em 1980, recorre a suas experiências durante uma viagem onde cruza os Estados Unidos partindo de New York para se apresentar no Festival Internacional de Teatro de São Francisco. Ele descreve relações sexuais com sua parceira, pessoas que encontra no caminho, a passagem por um tanque de privação de sentidos, uma reunião sobre OVNIs quando o orador não aparece, e as suas condições de vida durante a temporada em São Francisco. Por fim, ele termina contando o que aconteceu com ele hoje e conclui com 'Isso foi hoje. E aqui estou eu'."*(1)

Shank usa a maneira como Gray termina a performance de *Points of Interest (America)* dizendo que concluir no momento presente é outro de seus recursos para trazer o foco para o presente, para não fazer da peça apenas um relato de fatos passados. *"É importante que o espectador não fique com a sensação de que Gray está atuando mas, ao contrário, a de que ele está falando com eles sobre acontecimentos reais. Ele de fato pensa quando está diante do público ao invés de simplesmente falar um texto que foi decorado e fingir que está pensando. Em suas performances, ele incorporou recursos diversos que fazem esse pensar necessário"*(2). Com isso, Spalding consegue tornar sempre presente o momento da apresentação e o público se torna testemunha de um evento real.

A descrição dos fatos relatados por Gray em *Points of Interest (America)* nos leva diretamente a *Nobody Wanted to Sit Behind a Desk*, espetáculo onde ele apresenta a mesma situação de cruzar o país com sua companheira Renée Shafransky e conta as mesmas histórias mencionadas por Shank.

É o que também acontece com *The Great Crossing.* N'*Os Diários de Spalding Gray,* a editora Nell Casey escreve uma nota entre dois registros sequenciais de Gray – um feito em 06 de Julho e outro em 12 de agosto de 1980. Nela, Casey diz:

> *"Em 9 de julho, 1980, Gray e Shafransky saem em uma viagem de carro para cruzar os Estados Unidos até São Francisco, onde Gray performaria Sex and Death e também uma história chamada The Great Crossing, sobre a viagem que acabara de fazer com Shafransky para chegar lá."*(3)

É a única referência a essa apresentação.

Talvez mesmo *The Great Crossing* foi o nome dado por Spalding em seus diários e tornou-se *Points of Interest (America)* ao chegar a São Francisco e apresentá-lo, uma vez que a menção aos dois traz a mesma época, mesma cidade, mesma situação (apresentação de outro espetáculo).

Seja como for, acredito que os dois espetáculos – *Points of Interest (America)* e *The Great Crossing* – são versões anteriores de *Nobody Wanted to Sit Behind a Desk* e o provável motivo que fez com que ambos desaparecessem da cronologia de peças criadas por Gray.

3.8 NOBODY WANTED TO SIT BEHIND A DESK (1980) / Ninguém Queria Ficar Sentado na Carteira

Depois dos work-in-progress *Points of Interest (America)* e *The Great Crossing*, Gray apresenta *Nobody Wanted to Sit Behind a Desk* no The Dance Theatre Workshop, no final de 1980.

Por algum motivo que nem imagino, este espetáculo e *Travels Through New England* são muito pouco comentados. Existe pouca informação disponível sobre eles mas, como fizeram parte da Retrospectiva, é possível ver os dois.

Nobody Wanted to Sit Behind a Desk começou com o título de *Nobody Ever Wanted to Sit Behind a Desk*, e só depois ganhou o nome com o qual foi publicado no primeiro livro de Gray, *Sex and Death to the Age 14* (1986), que reunia seis de seus monólogos. De qualquer maneira, é pouco olhado, analisado, e tenho que dizer que é dos que eu mais gosto pelo caráter de crônica que tem.

Em *Nobody Wanted to Sit Behind a Desk*, como não poderia deixar de ser, temos a mesa, o copo de água, a camisa xadrez, o caderno com anotações, mas também um mapa dos Estados Unidos pendurado atrás dele e uma *antena*. Foi o que achei que era quando vi o vídeo, uma antena. Um objeto que ele puxava e ficava mais comprido, e empurrava para dentro e voltava ao tamanho inicial... uma antena. Esse, inclusive, é um movimento recorrente ao longo de todo o espetáculo – Gray estica a antena, mostra uma cidade e logo faz com que volte a seu tamanho inicial. Como *Nobody Wanted to Sit Behind a Desk* conta sobre uma viagem que ele fez com Renée Shafransky, sua namorada-esposa por treze anos, quando cruzaram os Estados Unidos de NY até São Francisco, esticar e encolher a antena acontece muitas vezes.

Ele senta e diz que vai começar lendo algumas notícias publicadas durante essa viagem pelo país. Pega um recorte de jornal, lê o titulo da primeira: *"Nova Política Americana de Guerra Atômica Revelada"* e continua. "*A administração Carter adotou uma nova estratégia para a guerra nuclear que daria prioridade para abater alvos militares na União Soviética ao invés de destruir cidades e complexos industriais, disseram os representantes oficias"*(1). Gray lê a noticia muito seriamente até o fim, pega um segundo recorte de jornal e lê outra notícia que também fala de uma ameaça de guerra nuclear. Passa, então, para a terceira notícia: *"Mulher Defende que Tortilla Traz o Rosto de Cristo"*. A gargalhada é geral e imediata. Ele espera todos rirem sem tirar os olhos do recorte de jornal e continua: *"A preparação rotineira de uma refeição torna-se um milagre"*(2). A notícia é engraçada, absurda e, não fosse um caso real, pareceria mais uma brincadeira. Ele segue lendo e termina sem terminar, assim, simplesmente lê uma frase que fala sobre o incrível efeito que a tortilla teve sobre Ramona, a mulher que viu Jesus na sua tortilla, e sobre as pessoas que aos montes passaram a visitar a sua casa e testemunhar o milagre, pára e fala *"A viagem começou..."* Não ouvimos mais sobre o milagre da tortilla nem sobre a ameaça iminente de uma nova guerra nuclear. A partir daí a narrativa é repleta de pequenos casos, pequenas cidades, outras nem tanto, brigas com Renée, sexo com Renée, amigos, bebidas, novas pequenas-grandes cidades, até o fim. Em Santa Cruz, por exemplo, cidade com uma das maiores comunidades espirituais dos Estados Unidos, eles vivem todo tipo

de situação. Escolhem tomar um banho de água salgada em um *"tanque da tranquilidade"* ou *"tanque de isolamento"* (tranquility tank/isolation tank) que, segundo Gray, nada mais é do que um caixão cheio de água do mar aquecida. Renée vai primeiro, fica 5 minutos até que ele e o dono-da-casa ouvem um knock-knock e ela pula lá de dentro nua e molhada e manda: *"Sabe quando você chega naqueles lugares onde você sabe que não quer estar?"*(3). É a vez de Spalding e ele fica uma hora mergulhado *"sem saber a diferença entre meu corpo e a água"* e tem que ser tirado de lá. Vão a uma reunião sobre UFOs que acaba cancelada. Andam em uma montanha russa. E finalmente vão a uma convenção de cheer leaders, um programa que ninguém deve perder, diz Spalding contando das coreografias e palavras de ordem! A última cidade é São Francisco. Quando chegam Renée volta para NY e Spalding fica para trabalhar. Outros casos e boas histórias acontecem e são contados, como o encontro com Sam Shepard e Lou Reed, momento surpreendente porque Spalding sai da mesa e vai imitar a si mesmo tentando fazer a postura do macho-cowboy americano que ele definitivamente não é mas que admirava-comentava em Shepard.

Nobody Wanted to Sit Behind a Desk é uma crônica saborosa (...como são as tortillas) de um passeio pelos Estados Unidos repleto de paisagens naturais e humanas.

✦

Na viagem que Spalding Gray faz pelos Estados Unidos em 1978 no onibus Greygound, entre *Nayatt School* e Point Judith (quando decide deixar o The Wooster Group), uma de suas paradas é em Santa Cruz onde vai dar um workshop sobre performance. Lá ele passa a assistir a um curso de Amelie Rorty *The Philosophy of Emotions* e acabam ficando amigos. Um dia, conversando depois da aula, SG diz que tinha esgotado um jeito de trabalhar e não sabia o que ia fazer dali para frente, que ele achava que *"o mundo está chegando a um fim e eu não sei que tipo de arte pode existir"* e que *"o mundo da classe média branca como eles conheciam tinha chegado ao fim"*. Segundo Spalding, ela o toma ao pé-da-letra e lembra a ele que durante o colapso de Roma os últimos artistas foram os cronistas.

> *"E dentro de mim todos os sinos começaram a tocar. Claro, eu pensei. Eu vou fazer uma crônica da minha vida, mas vou fazer oralmente, eu não vou escrever porque escrever seria agir de má fé, seria assumir que eu acredito em um futuro. E por mais que eu adore livros e poesia, eu acho que já existem livros suficientes no mundo. Se eu falar a minha vida, ela vai desaparecer a cada noite. Cada performance seria um epitáfio. A cada noite a minha história pessoal desapareceria em uma respiração. Foi aí que eu voltei para New York."*(5)

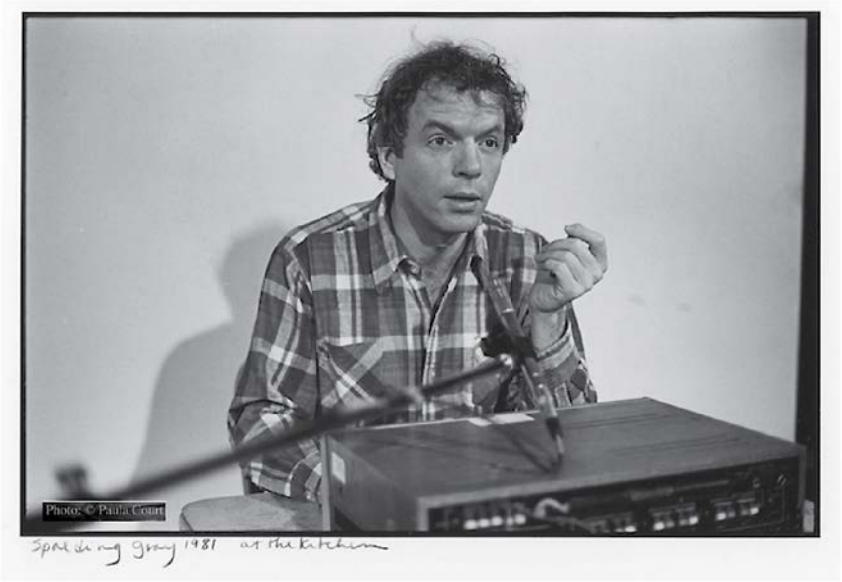
Voltou e começou os seus monólogos.

É verdade, ele acabou acrescentando alguns livros a esse número suficiente de livros no mundo pois publicou vários, mas também praticou sua função de cronista mais claramente aqui e em *Travels Through New England*.

E sua necessidade de transformar cada momento em um presente que existe apenas quando a performance acontece na relação com o público já se insinua e a performance de seus monólogos passa a estar impregnada por esta idéia.

Theatre is about presence = Life = Death.

3.9 GOD IS DEAD MY RADIO (1980/1981) / Deus Está Morto meu Rádio



Esse espetáculo é praticamente desconhecido. Não existe texto pois Spalding trabalha com improvisação. O único registro sobre *God is Dead my Radio* está em um artigo do The Soho News de fevereiro de 1981 que se refere a esse espetáculo e a *Interviewing the Audience* como tendo ambos estreado no The Kitchen e diz que representavam

> *"tentativas de romper o seu modo estritamente confessional. Em God is Dead My Radio, ele sentava diante de um rádio sintonizado na WINS e de tempos em tempos desligava o rádio e falava de improviso a partir da última palavra que tinha ouvido. A princípio parecia um exercício grandemente egocentrico, relacionar a vida interior de uma pessoa as notícias do mundo, mas logo tornava-se um tipo de sintonização na realidade e fora dela que todos fazemos sem nem pensar. Além disso, as reflexões de Gray sobre dinheiro, culpa, hábitos, etc, eram frequentemente mais convincentes do que as tagarelices vazias dos apresentadores. Normalmente tranquilo e controlado durante as suas apresentações, Gray suava e se esforçava em busca de memórias significativas como um jazzista lutando para se dar bem em um dificil solo: o confessionalismo não é só diversão e jogos."*(1)

E é o que sabemos de *God is Dead My Radio*.

Gray cresceu com rádio, era um grande fã de rádio. Ouvir sempre foi importante para ele, era como decorava seus textos, como conheceu a obra de Shakespeare (ouvindo as peças na biblioteca de Boston), como desenvolveu e escreveu seus monólogos, e era também como ele se comunicava melhor, falando(2). Outra característica muito cara a Gray era o fato de

que ouvir as histórias no rádio permitia a ele imaginar o que quisesse, ouvir provocava a sua imaginação.

Ken Kobland não lembra especificamente deste espetáculo mas lembra bem da relação que Spalding Gray mantinha com o rádio.

> *"Ele tinha uma coisa... um tipo de método ou compulsão ou obsessão que... quando ele estava ouvindo o rádio ele só desligava em um bom momento, em alguma coisa positiva. (...) Eu acho que foi isto que motivou o espetáculo, a idéia de que ele tinha que ficar ouvindo até que alguma coisa positiva fosse falada. Quando ele saía de casa, por exemplo, ele dizia: 'Eu tenho que ficar ouvindo rádio até que alguma coisa positiva me permita desligá-lo e eu me sinta protegido pelo resto do dia. E se alguma coisa é negativa eu não posso desligar até surgir alguma coisa positiva'. A relação dele com o rádio então era... eu até entendo que era como Deus falando."*(3)

Gray fala exatamente sobre isto em *Swimming to Cambodia*, sobre só sair de casa depois de ouvir algo positivo no rádio.

O exercício de falar de improviso em *God is Dead My Radio* é que mais chama a atenção. É um treino importante para Spalding, o deixa *em forma* nessa arte, deixa o seu *pensar em cena* afiado, e certamente o prepara para seus monólogos principais. Uma prática que lembra um aquecimento como o que atores fazem antes de entrar em cena. Acredito ser esse o motivo que o levava a apresentar *God is Dead My Radio* durante as viagens, entre os monólogos principais como disse Shafransky.

3.10 47 BEDS (1981) / 47 Camas

No video da apresentação na Retrospectiva, SG entra com um saco plástico que pendura na cadeira onde se senta, coloca o microfone de lapela, toma um gole de água do copo que já estava na mesa e, com um paletó por cima de sua tão conhecida camisa xadrez, ele começa lendo um sonho que teve. A partir daí ele nos conta suas aventuras em diferentes continentes em busca de auto-conhecimento e as histórias das camas onde dormiu durante esse último ano. Ele nos conta, por exemplo, de sua ida a Sringar para conhecer um guru e aprender sexo tântrico. Claro que a viagem já é repleta de pequenos casos e encontros, até que, quando ele finalmente consegue chegar, descobre que o guru está na Pensilvania! Ou de sua ida a um mosteiro onde quer aprender meditação com os monges, um lugar onde deve ficar 7 dias em silêncio absoluto, e onde, em uma das refeições, sentado em uma mesa comunitária, os pratos passando de mão em mão, ele acaba comendo a comida destinada a Buda. Ninguém podia avisá-lo de seu equívoco pois todos tinham que permanecer em silêncio. Ele conta, se diverte, e ouvimos muitos dos comentários bem humorados que tanto marcam os textos de Gray. Como quando chega na Grécia e um amigo o manda ver a Acrópole. Excitado por finalmente poder ver uma das maiores maravilhas do mundo, ele vai mas, quando chega, ele olha e diz, um pouco desapontado, um pouco crítico da crescente

invasão de imagens que sofremos, que aconteceu o esperado: *"muitos cartões postais muito cedo na vida"*(1). Sobre o espetáculo, diz Mel Gussow, crítico do The New York Times:

> *"O espetáculo é orgânico. Enquanto ele fala, ele às vezes consulta seu caderno mas a experiência de seu fluxo existe apenas no teatro, enquanto nós escutamos, e ganha com a presença singular do ator."*(2)

3.11 IN SEARCH OF THE MONKEY GIRL (1982) / Em Busca da Mulher-Macaco

"Tinha esse cara grande, ele tinha tipo 1,90m, uma barba prêta comprida, ele tinha visto muitos dos meus monólogos e queria que eu viajasse com ele…"(1) Assim começa *In Search of the Monkey Girl*, com Spalding contando como foi que ele acabou indo para Nashville com esse cara, Randy, que, depois de dez anos fotografando *freaks,* ia ter um livro de fotos publicado e queria que ele escrevesse um texto para o livro. Ele continua e nos conta de sua recusa inicial. *"Eu não tenho o menor interesse em 'aberrações'. Eu me interesso mesmo por pessoas que parecem normais mas com uma freakish nature"*(2). Mas considera: *"Pode ser interessante fazer isso como se fosse uma tarefa; tentar olhar uma coisa que eu não tenha escolhido e que não seja necessariamente sobre mim, tentar ver se me interesso por alguma outra coisa fora de mim mesmo"*(3). Já nesse inicio de espetáculo, o público ri com a auto-critica irônica dita de forma aparentemente ingênua. E assim seguem os dois para Nashville onde ia ter uma grande feira com muitas apresentações de freaks. O grande objetivo de Randy era fotografar a Mulher-Macaco e Emmet, o Homem-Jacaré, marido e mulher, os únicos que ele ainda não tinha conseguido registrar. Nesse espetáculo o relato de Gray tem o formato de um diário, dia a dia, 17 de setembro, 18 de setembro, até o último dia, 25 de setembro. Ele nos conta cada um dos tipos que encontra: a menor mãe do mundo, o menino-pinguim, o homem-tartaruga, o bebê-sapo, etc. Um relato colorido que faz com que a platéia e ele se divirtam com as histórias, até que ele nos diz que, uma noite, quando a apresentação acaba e o público deixa a tenda, ele está completamente exausto, não viu nada que tenha provocado seu interesse e decide *"ir pra cama um pouco deprimido"*(4). Uma afirmação que vem depois de seduzir o público durante meia hora com as mais diferentes histórias! Bem, é claro que ele não consegue dormir, as surpresas e casos continuam e ele passa os dias *"sempre procurando alguma coisa que chame a minha (sua) atenção"*(5). Uma contradição que o público desconsidera e continua se divertindo. Como poderia ser diferente? Vamos ouvir sobre Popeyed Man, um homem que aos 4 anos de



idade aprendeu como fazer os olhos saltarem para fora da órbita como bolas de ping-pong. E Spalding avisa: *"he does exist /ele existe mesmo"*. Ou sobre um homem que tinha tatuado nos ossos dos dedos de uma das mãos as letras L – K – F – C e na outra mão as letras I – E – U – K e ele, sem entender o que poderiam representar, pergunta e descobre que foram tatauadas assim pois quando o homem cruza as mãos lemos LIKEFUCK (gosto de foder).

Durante toda a sua narrativa, Spalding vai sugerindo vozes para cada personagem-freak, vai detalhando e nos divertindo com cada momento de seus sete dias em Nashville onde não conseguiu encontrar nada que chamasse a sua atenção.

O ensaio na íntegra – muito próximo do texto do monólogo – é publicado sob o título "Stories From the 1981 Tennessee State Fair" no livro *In Search of the Monkey Girl* de Randall Levenson(6). Ao final do espetáculo, SG mostra o livro.

Uma das pessoas de quem Spalding conta a história é Maurice. Com um pai doente que acaba viciado em fortes remédios para dor, ele torna-se viciado em L.S.D, depois missionário na África como parte da ordem católica Maryknoll de onde é expulso por conspiração, até começar, junto com sua mulher Ellen, um programa de reabilitação para drogados. Nessa feira/festival de freaks, Maurice faz o seu show autobiográfico. Só que tempos depois, quando Maurice e Ellen vêem o livro publicado, eles reagem violentamente: *"Cara, eu tô furioso. Eu fui enganado por um artista do SoHo e por um fotógrafo hebreu"*(7)

É, mesmo com uma autorização assinada por todos, documentar e registrar publicamente a vida das pessoas pode deixá-las furiosas.



3.12 INTERVIEWING THE AUDIENCE (1981/1982) / Entrevistando o Público

> *Spalding Gray: "O que está acontecendo aqui tem o potencial de ser muito mais interessante que Jay Leno ou David Letterman ou Jerry Springer. (…) Eu digo pras pessoas: Não vamos viver através dos astros de Hollywood."*(1)

Interviewing the Audience não é um monólogo, é o que o titulo indica: Spalding Gray entrevistando o público e, como disse, as primeiras apresentações são feitas por SG e Ron Vawter.

Apresentado em muitos diferentes momentos e intervalos de tempo até o final da vida de SG, ele dizia que quando ficava cansado de *"falar sobre ele mesmo"* ele fazia esse espetáculo. Era a sua forma de *"sair de si mesmo"* e se conectar com outras pessoas, com o público, sempre tentando fazer com que contassem as suas histórias. *"É uma peça linda porque as pessoas não tem mais conversas públicas na America, elas sempre tem uma agenda; não tem agenda nisso e o público tem que encontrar o que é interessante para ele"*(2).

Ninguém era obrigado a participar. Ele ficava no saguão do teatro, antes do início da peça, se aproximava de alguém e perguntava se ele/ela se disporia a conversar com ele no palco sobre qualquer assunto que surgisse. Se a pessoa dizia que sim ele anotava o nome e fazia algumas perguntas, nome, em que trabalhava, idade. No palco ele começava perguntando como a pessoa foi para o teatro, se de metrô, onibus, a pé, em que estava pensando, se bebeu, entre outras perguntas. *"E se a pessoa entra na pergunta, acaba virando um ótimo diálogo. A gente começa a ouvir uma história sobre o que é viver no mundo. É compartilhar. O teatro se torna comunidade"*(3).

Claro que cada noite era diferente da outra, cada encontro era único para aquele grupo de pessoas. Os registros que existem de alguns momentos de algumas dessas apresentações mostram diferentes situações e reações. Uma em especial me chamou a atenção.

É o trecho de uma entrevista com uma adolescente quando ele pergunta se ela tem algum medo. Primeiro ela diz que não e logo emenda com *"na verdade..., ele pergunta o que?, ela diz que às vezes tem medo de voltar pra casa e apanhar, você já apanhou? uma vez, ela diz, ele pergunta quem foi, ela diz pessoas... (tempo), muitas pessoas... (tempo), um grupo grande de pessoas, e você contou pro seu pai, pra algum adulto? não, ela diz, você manteve segredo? sim... quer dizer, agora não, agora tá na televisão"*(4). O segredo deixa de ser segredo ao ser contado em público e... sinal dos tempos, ao ser contado *na televisão.* Imagino que o que ela de fato viu foi uma camera gravando e assumiu que era televisão. Digo que me chamou a atenção pois essa é uma entrevista onde a entrevistada aproveitou a oportunidade que teve e transformou aquele em um momento importante para ela (e que, muito possívelmente, trouxe mudanças nas suas relações familiares e com amigos) e, ao mesmo tempo, parece uma distorção da idéia de uma *"conversa sem agenda"* pois é uma denúncia deliberadamente feita para ser exibida *"em rede nacional"*. Ou seja, o caráter público de sua denúncia poderia ou protegê-la (se todos sabem, isso não se repete), ou vingá-la (os responsáveis passarão a ser conhecidos, o que terá consequências para eles) ou constrangê-la (ela falou demais...). Expor-se e expor a situação. A adolescente, por fim, alcançou o que

esperava: sua entrevista com Gray está no filme de Steven Soderbergh *And Everything is Going Fine.* Seja como for, é um momento emocionante e Gray alcança seu objetivo.

Um relato semelhante está no livro de Michael Peterson *Straight White Male: Performance Art Monologues*(5) onde uma mulher de repente, no meio da entrevista, começa a falar da sua experiência com um tratamento de quimioterapia que teve que fazer. E ela diz *"Eu não quero parecer piegas"*(6). O resultado, segundo Peterson, é Gray apenas um pouco surpreso e a platéia atordoada. As situações são semelhantes porque as duas entrevistadas acabam surpreendendo Gray e o público que não esperava uma manifestação tão reveladora e difícil. Já a reação de Peterson é particular em relação à essa entrevista: *"Esse é um momento muito lindo ou muito desagradável, e a minha sensação de 'nós' enquanto público (ou talvez apenas de mim como espectador) é que não conseguimos decidir entre elas."*(7).

Outros são momentos menos confessionais mas igualmente significativos por criarem uma conexão entre o entrevistado e Gray, e entre as histórias que contam e seus parceiros do público.

Em outros, o convidado realmente se retrai e a entrevista acaba sendo mais rápida e menos interessante. O aprendizado de Gray, ao longo dos anos, segundo ele conta, é a pré-seleção das pessoas que vai chamar.

> Gray: Contar histórias pessoais é muito importante para mim porque a gente ficou tão mediatizado que começa a pensar que as histórias que as celebridades contam no Johnny Carson são mais importantes que as nossas. E sempre que eu entrevisto as pessoas, entrevisto o público em cena, e consigo tirar deles algumas histórias, o público começa a entender que esse é um movimento radical. Que todo mundo tem histórias interessantes para contar se souberem dar forma a elas.(8)

Outros momentos, ainda, mostram Gray praticamente fazendo mais um de seus monólogos, quando tudo que o convidado-espectador faz são perguntas simples, às vezes apenas exclamações "é mesmo?", "verdade?", o que basta para Gray falar e falar e contar as suas histórias e continuar falando.

Vendo esse espetáculo-entrevista é fácil perceber, e esperado, que o espectador que senta ao lado de Gray no palco e começa a falar e responder perguntas e contar histórias, tem a clara noção de que está fazendo isso em público e para um público. Sua atitude é visivelmente a de quem tem um interlocutor a quem se dirigir e uma audiência que o observa atentamente; que embora seja uma conversa é uma conversa pública, radicalmente diferente de um café com um amigo. E através desse contato, ele/ela às vezes consegue aquele *dar forma* que Spalding aponta como um movimento necessário para transformar uma experiência em história compartilhada. Um sentido que alguns entrevistados conquistam e tornam-se, ao menos momentaneamente, narradores.

Ao mesmo tempo, é um evento teatral cru, nu. As luzes do palco e da platéia permanecem acesas o tempo todo, não existe cenário ou ambientação cênica de qualquer

natureza. Gray e os entrevistados não tem proteção ou apoio externo algum, são eles dois expostos naquele exato e presente momento. Quanto a Gray, bem, o público que procura o espetáculo, especialmente com o passar dos anos e o sucesso de suas autoperformances, sabe quem vai encontrar lá, espera ver o entrevistado através dos olhos, da sensibilidade dele, e espera, ainda, que, como um passe de mágica, ele faça surgir histórias de quem quer que seja. Que o entrevistado o surpreenda, constranja ou seduza, que seja dominado por Gray ou jogado aos leões do julgamento público, é exatamente o que o público vai lá para ver.

Peterson diz que teve uma forte reação pessoal, que ficou preocupado com o potencial constrangimento ou mágoa de algum entrevistado *"e não conseguiu afastar o sentimento de que eles estavam sendo usados"*(**9**). E se o espetáculo é capaz de instantaneamente criar uma comunidade no teatro, diz Peterson fazendo a mesma citação acima de Gray, ele se preocupa com a comunidade fora do teatro. E apesar de reconhecer que todos pareciam gostar da peça, pergunta-se se os participantes se arrependiam do que tinham falado, se aquilo tudo era imoral, e termina dizendo que não consegue encontrar uma maneira confortável de simplesmente denunciar a performance. *"(...) Nesse sentido, Interviewing the Audience parece estranhamente reminiscente do arremesso de anões, o controverso esporte/entretenimento de taberna que recebeu muita atenção no final dos anos 80"*(**10**).

Para Peterson, mesmo que seja um diálogo, *Interviewing the Audience "ao nível da linguagem falada acaba sendo um monólogo do poder teatral, um ritual de jogar fora o representante sacrificial do público, como se o trabalho fosse na verdade desenhado para nada mais do que manter o público em seu devido lugar"*(**11**).

O que está em jogo nesse espetáculo? Temos Spalding e seu desejo de fazer com que o público entenda que temos todos uma história a contar; nas situações relatadas temos entrevistados que denunciam publicamente situações abusivas ou invasivas em suas vidas; voltamos a Spalding e seu *dar forma às histórias* como condição para que possam ser contadas e compartilhadas; temos convidados que alcançam esta condição; temos o público que parece gostar de ser um ouvinte privilegiado de segredos que, claro, deixam de ser segredos ali, naquela noite; temos um acadêmico como Peterson que fica indignado com a situação pois acredita que, no fim de tudo, é um jogo de poder e só quem ganha é Spalding Gray, e eu que acredito que trabalhar com o real construído em cena como faz Gray é, no mínimo, perigoso porque imprevisível. Mas... perigoso para quem? Para quem faz perguntas, para quem responde, conta histórias e se expõe, para quem assiste ou para quem julga?

Não é fácil se colocar na situação que o espetáculo propõe, assim como não é fácil (como Spalding faz parecer) estimular e manter uma conversa minimamente ativa.

Don Shewey faz essa mesma observação para falar do video *Gray Areas* que documentou as apresentações de *Interviewing the Audience* na zona rural de Massachusetts em escolas e fábricas de papel, durante a viagem de Gray com o espetáculo *Travels Through New England*. Nesses lugares a resposta ao espetáculo foi monossilábica, o diálogo não aconteceu. Shewey, então, aproveita a situação para evidenciar a arte que envolve a apresentação do espetáculo e afirmar que observar a vida-como-ela-é-vivida não é tão fácil como parece. *"A dificuldade*

que outros tem em mostrar as suas experiências evidencia a dimensão moral da auto-investigação de Gray. Em tempos quando a cultura de massa e a eficiência dos microchips conspiram para a desvalorização final da humanidade idiossincrática, existe algo exemplar, mesmo radical, em promover a arte de prestar atenção em toda e qualquer pequena coisa"(12).

Muita coisa mudou desde que Shewey, em 1984, fez esta afirmação e, hoje, a exposição pública realmente tornou-se uma arte e um negócio.

Tendo começado seu artigo dizendo que *"Spalding Gray é a prova viva de que não é preciso ser louco para ser um bom artista",* Shewey conclui com:

> *"o desespero clínico de Spalding Gray talvez esteja sob controle, mas permanece uma sensação de fim-dos-tempos em seu trabalho que insiste em que não há mais tempo para nada além da total honestidade. A nossa história é agora, e você não precisa ser louco para dizer isso"*(13).

Interviewing the Audience pode ser entendido como um gesto político de Spalding em busca de revelar o poder que cada pessoa é capaz de ter/ganhar compartilhando histórias, fazendo-as narrativa e dividindo essa narrativa com outras pessoas. Esse momento, diz ele, *"te dá um sentido de existência e lugar"* (pertencimento)(14).

3.13 TRAVELS THROUGH NEW ENGLAND (1984) – Viagens pela Nova Inglaterra

Neste monólogo, Spalding Gray conta histórias sobre a turnê de dois meses que faz apresentando *Interviewing the Audience* em cidades dos seis estados que compõem a Nova Inglaterra: Hartford (Connecticut); Portland (Maine); Provincetown, Acton, Groton, Lawrence e Irving (Massachusetts); Portsmouth (New Hampshire); Providence (Rhode Island) e Montgomery e Hardwick (Vermont). As apresentações acontecem todas em espaços não-teatrais como uma usina de reciclagem de papel, uma fábrica de roupas, sociedades históricas (ou *sociedades histéricas,* como diziam os habitantes de Montgomery), casas de repouso e uma biblioteca, entre outros. Com exceção de Hardwick, Gray é sempre hospedado em casas de família locais e, em cada uma das cidades, encontros são organizados com diferentes grupos para que ele possa conhecer e conversar um pouco com os habitantes antes da apresentação.

Travels Through New England é um relato de suas viagens e das experiências de Gray em cada cidade e com cada apresentação. Alguns encontros não programados acontecem, ele aproveita uma semana de intervalo entre apresentações para viajar de carona mas o monólogo é simplesmente isso: um relato das viagens que faz, das apresentações, de algumas reações do público e constatações sobre a realidade de alguns lugares. Em Lawrence, *cidade de imigrantes,* Gray nos conta, quase nada acontece nas entrevistas. Com o "patrão" sentado na primeira fila, os trabalhadores da fábrica todos dizem apenas o quanto gostam de trabalhar em Polo Mills. Além da história passada sobre um incêndio na fábrica e algumas greves, *"agora não havia história – nada a dizer. Eles estavam felizes por terem um emprego, voltar a noite para casa, ver um pouco de televisão, ir para cama dormir e não sonhar"*(1). Portland é das poucas cidades onde Gray nos diz que *"todos tinham boas histórias para contar e a noite foi maravilhosa"*(2).

O único registro de apresentação deste espetáculo que encontrei está em um artigo de Don Shewey onde ele diz que *Travels Through New England* estreou em outubro de 1984 no Brattle Theatre em Cambridge(3).

As viagens de Spalding Gray foram filmadas e tornaram-se o documentário Gray Areas dirigido por Renée Shafransky e filmado por Ken Kobland. Na verdade, foram filmadas as apresentações de *Interviewing the Audience* que Gray fez durante as viagens que geraram *Travels Through New England*.

Eu quis muito ver mas não consegui encontrar Gray Areas. Quando perguntei a Shafransky sobre o documentário, ela disse não se lembrar. Mas quando perguntei de *Travels Through New England* ela logo lembrou que *Gray Areas* eram exatamente as viagens que Gray descreve em *Travels Through New England*, filmadas por Kobland e me disse para falar com ele. Kobland, por sua vez, lembrava apenas de ter viajado com Shafransky e Gray, lembrava de apresentações de *Interviewing the Audience* em escolas, imagina que filmar fosse o único motivo pelo qual estaria viajando com eles, mas não lembrava de ter feito qualquer filmagem. E, claro, ele também se lembrava e contou uma das histórias desta viagem e que o acompanha até hoje.

> *"É um pouco... eu não sei como dizer. Não é trágico, é só... É uma coisa em especial que eu lembro dessas viagens. Eu penso nisso frequentemente. Sabe quando você se pega falando uma coisa que você falou milhares de vezes na vida? Fogo em Chicapee! Agora, Chicapee é uma cidade em Massachussetts, em algum lugar perto de onde a gente estava viajando. E teve um incêndio em Chicapee e essa frase – porque o Spalding frequentemente se apegava a uma frase – tornou-se tipo a frase da viagem. Uma brincadeira: 'Fogo em Chicapee! Não esqueça!' Eu as vezes estou no trem, no metrô e eu digo 'Fogo em Chicapee!' Mas eu não me lembro o que eu estava fazendo lá. Eu me lembro de estar lá, do quarto de hotel que a gente ficou, e de algumas viagens, algumas universidades e escolas de cidades onde nos apresentamos. Eu não me lembro o que eu estava fazendo mas eu lembro de 'Fogo em Chicapee'!"*(3)

Devo dizer que foi um lindo presente ter conhecido e conversado com Ken Kobland. O carinho e a admiração que ele mostrou/demonstrou ter por Gray, a falta que ele diz sentir do amigo até hoje e o olhar generoso e agudo que mostrou ter sobre a vida e a trajetória pessoal e profissional de Spalding Gray foram emocionantes de vivenciar. Até imagino porque eram *melhores amigos.* Conversar com Kobland pode durar uma tarde, um dia ou uma vida. Eu que não o conhecia acabei ficando com ele, em seu local de trabalho/casa, quase três horas. Conversando. Suave e delicadamente conversando, lembrando.



CAPÍTULO

4

4.1 a Broadway recebe Spalding Gray

Swimming to Cambodia estreou no final de 1983. Ainda hoje é o espetáculo mais conhecido, mais falado, analisado e criticado (nos dois sentidos...) de Spalding Gray. Foi recebido pelo público e pela crítica com uma quase adoração e SG ganhou uma projeção que até então não tinha. Ele era conhecido no circuito do teatro alternativo experimental, mas é *Swimming to Cambodia* que abre caminhos para um sucesso que ele ainda não experimentara. É o primeiro de seus monólogos a ser filmado por um diretor conhecido e reconhecido, Johnatan Demme, e o filme é tão bem recebido quanto o espetáculo mas tem um alcance muito maior. Mesmo hoje, 28 anos depois do lançamento do filme, durante os meses em que estive em NY e conversei com pessoas que frequentam e conhecem teatro, quando me perguntavam sobre a minha pesquisa e ouviam "Spalding Gray", a reação era: "*Ah, Swimming to Cambodia, Johnatan Demme!*".

O sucesso do espetáculo faz com que Gray seja convidado para estrear seu monólogo seguinte no Mitzi E. Newhouse do Lincoln Center, um teatro de 300 lugares, onde ele fazia seis apresentações por semana. E lá foi ele para o "uptown" novaiorquino, para o universo do teatro comercial. A partir deste momento, todos os seus monólogos estreiam no Lincoln Center.

4.2 SWIMMING TO CAMBODIA (1985) – Nadando para o Cambodia

"Aos Cambodianos e ao Cambodia, um país além da minha imaginação e muito longe para eu conseguir chegar nadando."(1)
Spalding Gray



Um pequeno papel em um filme britânico sobre a invasão americana no Cambodia gera este monólogo. Dirigido por Roland Joffe, o filme The Killing Fields foi vencedor de 8 BAFTA Awards e 3 Oscars, e tinha no elenco Sam Waterston, Haing Ngor, Julian Sands e John Malkovich. O monólogo *Swimming to Cambodia é a história pessoal de Spalding Gray* participando de um filme sobre a história Cambodiana.

> *Gray: "Era a história de um repórter do New York Times chamado Sidney Schanberg e seu parceiro, Dith Pran, um fotógrafo cambodiano. Era sobre como eles cobriram e escreveram a história do bombardeio secreto do Cambodia pelos Estados Unidos, e de como Schanberg e Pan ficaram em Phnom Penh depois da evacuação da Embaixada Americana pois queriam cobrir os acontecimentos com a invasão do Khmer Rouge."*(2)

Este é o mote central do filme. Depois da evacuação da Embaixada Americana, jornalista e fotógrafo seguem para a Embaixada Francesa até que o Khmer Rouge entra na cidade e vai direto para lá. A ordem é *"Cambodianos fora ou todo mundo morre"*(3). Pran é obrigado a deixar a Embaixada e dado como morto, pois a prática era a de matar todo Cambodiano que de alguma maneira tivesse relações com os americanos. Schanberg, entretanto, nunca desiste de acreditar que ele está vivo e sai em sua busca até que, três anos depois, o encontra em um campo tailandês de refugiados e o leva para New York onde ele passa a trabalhar para o The New York Times.

O filme é baseado nos fatos reais dessa história de Sidney Schanberg e Dith Pran.

O monólogo de Gray começa com ele nos contando um dia de folga das filmagens. Spalding está em sua *"prisão do prazer"*, como ele chama o hotel onde estão hospedados em Bangcok/Tailândia. Sua namorada Renée também está lá passando duas semanas com ele e já começamos a ouvir os pequenos comentários pessoais que sugerem a grande realidade político-social do(s) país(es). Conta da alegria com que os garçons atendem a todos e diz que lá existe uma palavra que regula tudo, *sanug* = diversão, e que se não existe *sanug*, os Tailandeses não fazem nada. *"Alguns dizem que os Tailandeses são as pessoas mais gentis que o dinheiro pode comprar, porque eles gostam de se divertir e, possivelmente por conta do Budismo de lá, eles não precisam sofrer depois"*(4). Conta dos Sparks, os eletricistas britânicos que assim que chegam, compram duas mulheres para ficarem com eles durante toda a filmagem. Duas para não correrem o risco de se apaixonar. Conta da briga com Renée depois que fala que não sabe quando vai voltar e do ultimatum que recebe: *"'Escuta aqui, eu vou te dar um ultimatum. Ou você casa comigo ou*



me diz que dia você vai voltar.' Eu pensei um pouco e disse '8 de julho'. Eu volto dia 8 de julho"(5). E sempre construindo sua narrativa repleta de idas e vindas sem costura alguma por todas essas historias, lembra que ainda não teve o seu "Momento Perfeito". Para Spalding o momento perfeito é um momento de identificação/unidade com a natureza, com o outro e, no caso do teatro, com o público. Conta, ainda, de seu revertério depois de fumar a maconha tailandesa trazida por Ivan e que o faz passar muito mal na praia. Ivan é o chefe da segunda unidade de camera a quem Gray se refere como *Devil in My Ear*.

E... começa o *era uma vez de The Killing Fields* quando é chamado para um teste com Roland Joffe, um cineasta que faz documentários e com quem Spalding vive uma situação nova de teste pois não tem que fazer nada, apenas ouvir Joffe falar sem parar durante 40 minutos sobre o filme que quer fazer, sobre o produtor, sobre a história do filme. Spalding apenas diz "boa história", diz que quer muito fazer o filme e vai embora sem uma posição do diretor, que avisa que ainda quer entrevistar outros atores para o papel. Sua ansiedade, então, passa a tomar conta da sua vida. Ele primeiro pensa ações que podem ajudá-lo a conseguir o papel: rezar é a primeira, depois pensa em contatos com pessoas importantes e, depois, estabelece para ele mesmo uma condição que ele chama *Compulsive Magic Thinking/ Pensamento Mágico Compulsivo* e que logo fica fora de controle. Para sair de casa a *condição* é que ele só pode desligar o rádio quando ouvir uma palavra positiva. "O mercado de ações está *subindo*." Click, desliga. "... considere a movimentação dos fuzileiros navais em *segurança*..." Click, desliga. Ele também só pode sair de casa depois de virar três vezes a maçaneta. O número três ganha importância assim como o sapato do pé direito na frente do sapato do pé esquerdo. *"Eu sempre me certificava que tinha deixado meu sapato do pé direito a frente do pé esquerdo ao lado da cama"*(6). Sai de casa com o pé direito à frente estalando os dedos três vezes, depois em conjuntos de três e depois faz seis conjuntos de três estaladas cada. Vai a uma livraria procurar livros sobre o Cambodia e pega um livro a cada três. É quando vê um homem que vai andando rapidamente de estante a estante. Spalding sabe que não é um funcionário pois está usando um sobretudo e tem um chumaço de jornal tampando os ouvidos, e pensa: *"Esse é um dos prazeres terapêuticos de viver em New York. No momento em que você achar que está louco, basta olhar p'ro lado"*(7). As compulsões vão ficando mais elaboradas e as *condições* mais complexas. Sim, ele estava fora de controle e um convite para ir a Los Angeles apresentar seus monólogos aparece em boa hora. Ele recebe boas críticas, é chamado pela Warner Brothers para fazer uma leitura do piloto de uma nova série, lê mal, não pega o papel mas na saída encontra Roland Joffe. Nesse segundo encontro Joffe fala quarenta e cinco minutos e, digamos, tempo é uma coisa que o performer Spalding Gray conhece e sabe como pode ser usado e manipulado.

> *"Mais uma vez só ele falou, sobre o país incrível que era o Cambodia antes de ser colonizado, que o Budismo lá era tão permissivo e sensual que parecia que os Cambodianos tinham se livrado de qualquer culpa desnecessária. (…) Os Cambodianos sabiam como se divertir. Eles sabiam como se divertir nascendo; como se divertir crescendo; como se divertir passando pela adolescencia; como se divertir se apaixonando e continuando apaixonados; como se divertir criando os filhos e como se divertir envelhecendo e morrendo. Eles até sabiam como se divertir na noite do Ano Novo. Eu não conseguia acreditar."*(8)

Spalding não consegue localizar direito o Cambodia na sua cabeça e pega um mapa, um dos objetos de cena usados no espetáculo.

A partir de agora a história será a história do Cambodia e de como os Estados Unidos se sentiram ameaçados depois que foram construídos santuários ao longo do Golfo de Siam acreditando que, em algum lugar por ali, estava o Quartel General de onde perigosas ordens eram enviadas. Sentiram-se tão ameaçados, que colocaram em andamento a *Breakfast Operation/Operação Café-da-Manhã* que tinha *"uma dieta meio esquisita"*(9): bombardear os santuários, o lugar onde acreditavam estar localizado o Quartel General, além de bombardearem todas as vias de abastecimento. Os Vietnamitas, ao invés de recuarem, avançaram para as florestas do Cambodia e encontraram o Khmer Rouge, comandado por Pol Pot. Enquanto isso na capital, o Presidente é deposto, *"talvez por uma armação da CIA"*(10), e o primeiro-ministro assume. O relato passa a focar os Estados Unidos e as paranóias do Presidente Nixon que via e revia o filme *Patton*, as manifestações de protesto contra a invasão do Cambodia, os manifestantes mortos, o surto do Presidente Nixon que, depois de uma noite sem dormir, vai conversar com os manifestantes sobre surf, futebol. Joffe conta a reação de um dos estudantes: *"Eu espero que tenha sido porque o nosso Presidente estava cansado mas, quando ele me perguntou a minha Universidade e eu respondi, ele disse: E como é que o seu time está se saindo esse ano?"*(11) Com a invasão do Cambodia pelo Vietnã, Pol Pot promove um dos maiores genocídios da história com grande parte da população vietnamita sendo massacrada.

E se me extendi na descrição do livro, é porque *The Killing Fields* é a situação perfeita para um autor e performer como Spalding Gray, que trabalha sempre a partir de um material pessoal-autobiográfico-real para contar histórias que se misturam com memórias de memórias e embaçam a distinção entre fato e ficção, microcosmo e macrosmo.

Lá estava ele em um filme baseado em fatos reais da história pessoal de dois parceiros de trabalho e de vida, para falar da política americana e do genocídio de Vietnamitas pelos Cambodianos liderados por Pol Pot.

Lá estava ele filmando na Tailândia, país vizinho ao país onde a história de fato aconteceu, e em Hollywood, onde tudo faz de conta que aconteceu.

Um filme como os seus monólogos, inteiramente construído.

E Spalding vai contando e nos divertindo com cada momento onde acontece a construção de realidades no filme.

A sua primeira cena como o assistente do Embaixador Americano no Cambodia (interpretado por Ira Wheeler) seria filmada em um campo de futebol fora de Bangcok. Era a evacuação da Embaixada Americana em Phnom Penh. O carro em que ele e Ira fugiriam era um cadillac preto que estava com o ar condicionado quebrado e onde passaram o dia todo com um calor de mais de 40 graus. Spalding Gray ficou conversando com o motorista, um especialista em elefantes, e Ira tentando fazer "memória emocional" para seu personagem. A fuga do Embaixador/Ira e de seu Assistente/Gray acontece com o carro passando por entre a fumaça preta de pneus que queimavam para simular uma guerra real até chegarem a um avião Sikorski inexistente e… Corta. A cena com o avião vai ser filmada cinco meses depois em San Diego em um Sikorski alugado. Ele conta, ainda, da horrível visão que tem, quando vai gravar uma outra cena de guerra em um helicóptero, de camponeses Tailandeses que ficavam 15 horas cobertos com vísceras de frango e sangue falso recebendo 5 dólares por dia (os realmente amputados recebiam 7.50 dólares, acrescenta ele).

Em um almoço com correspondentes estrangeiros que, segundo SG são "pessoas reais" e, portanto, ameaçadora*s*, "*pessoas que podem simplesmente entrar em um avião e partir sem qualquer sentimento de perda. (…) que veem o mundo todo como seu palco*"(**12**), ele fala um pouco de cada um. De John Swain que discutia se tinha ou não cocaína no Khyber Pass (o caminho entre montanhas do Paquistão e do Afeganistão); de Judy Arthur que contava de sua sexta viagem para a China; do fotógrafo Chris Menges que falava sobre o seu filme, uma trilogia que traçava a rota da cocaína entre Bhurma e o Harlem e que sua cabeça estava a prêmio em Bhurma; de Ivan que falava sobre quão primitivo é o Amazonas; de Roland Neveu, que acabava de chegar de Beirute para testar sua nova camera a prova d'água e seguir para um submarino nuclear na costa da França; de Minty Clinch que falava em viajar de carona pela Patagonia e, por fim, de uma mulher linda, metade Thailandesa, metade Escocesa, que estava jejuando há quarenta dias. *"E aí tinha eu, olhando para aquela abelha incrível que parecia*



desenho animado de tão grande e fofa que era, com listras amplas, e eu estava dizendo: "Uau, olha essa abelha." E o que ouviu de todos foi: *"É só uma abelha, Spalding"*(13).

Parece que, em meio a tudo que acontece nas filmagens e fora delas, Spalding faz questão de deixar claro de que lado ele está (ou ao menos, que está em algum outro lado), que entre fato e imaginação, ele fica com a imaginação do fato.

Existe um momento em *Swimming to Cambodia* onde a trama que ele constantemente tece entre realidade, ficção e verdade se apresenta claramente para o espectador.

Ele descreve sua última grande cena no filme. É quando o seu personagem tem a missão de bombardear um forte cambodiano mas, por algum problema com o equipamento, acaba por atacar a cidade de Neak Luong e matar 200 pessoas inocentes.

São falas simples. Ele tem que dizer: *"Um computador defeituoso estabeleceu as coordenadas erradas. Parece que um único B-52 abriu fogo sobre Neak Luong. Tem um sinal transmissor no meio da cidade. Cheque, Sid."*(14).

Spalding passa a narrar as associações que faz ao tentar falar essa frase. *"Então, 'um computador defeituoso'. Na minha cabeça, eu tinha a imagem de spaghetti saindo dele – defeituoso. 'Estabeleceu as coordenadas erradas...', para coordenadas eu tinha a imagem de um osciloscópio de um projeto de ciências da sétima série."*(15) E assim ele segue contando as associações que fazia a partir de cada frase e que o impediam de falar corretamente o que tinha que falar para poder gravar a cena. Depois de muitas e muitas tentativas, com a equipe já cansada, ele tenta de novo e conta:

> *"'Vamos lá, Spalding. Take sessenta e seis.'*
>
> *Finalmente me veio a imagem de um sinal transmissor. Eu vi um pombo voando em direção a um farol em um livro de histórias de criança. Consegui.*
>
> *'Let's go. Take sixty-six.'*
>
> *'Um computador defeituoso estabeleceu as coordenadas erradas. Parece que um único B-52 abriu fogo sobre Neak Luong. Tem um …' Eu sabia que ia funcionar. Não tinha importância o que eu estava pensando, desde que eu estivesse pensando em alguma coisa. Porque todos vendo o filme estariam pensando os seus próprios pensamentos e projetando-os em mim.*
>
> *'Tem um localizador no meio da cidade. Cheque, Sid.'*
>
> *A equipe toda explodiu em aplausos. Sessenta e seis takes depois e cinco horas noite adentro, nós terminamos as cenas da noite. E, então, quando voltei para New York, eu tive que dublar a cena toda, por causa do barulho dos grilos. Então, o que você ouve no filme é a minha voz na cidade de New York, reagindo a uma cena em preto e branco filmada durante uma noite quente de verão no Golfo do Sião."*(16)

Revelar o seu processo de interpretação obriga o espectador a rever a atuação de Spalding no filme *The Killing Fields*. Ele mesmo oferece essa oportunidade pois, na versão

cinematográfica do espetáculo feita por Demme, projeta cenas externas feitas durante a filmagem imediatamente após esse relato. O filme-quase-documentário tem então sua verdade repentinamente escancarada. A pausa que Spalding Gray dá antes de terminar a sua fala, a mesma pausa que faz o espectador ver um homem tão tomado pela imagem do assassinato de inocentes a ponto de não conseguir continuar falando, essa imagem fica preenchida por outra: a imagem de um livro infantil onde um pombo voa em direção a um farol, de volta para casa.

Revelar seu processo de interpretação e desnudar o quase-documentário, por sua vez, cria uma forte conexão com o espectador que pode com isso, com esse procedimento, acompanhar os momentos de criação de um artista, reconhecer e se reconhecer e se divertir com os erros comuns a todo ser vivo e inventar, eles mesmos, novas histórias para diferentes cenas.

Em *Swimming to Cambodia* Gray surpreende-se, encanta-se ou horroriza-se com as construções e artificialidades que vai vendo nas filmagens e revelando em seu texto. Ele vai nos dizendo como vê o processo todo de filmagem e como se dá a sua participação e, ao fazer isso, constrói a realidade do espetáculo e de suas histórias pessoais ao participar e ser provocado pelo filme. É um processo simultâneo de construção e desconstrução de mundos, tempos, situações, pessoas e personalidades que começa em seus espetáculos anteriores – como *A Personal History of the American Theatre* e *India and After (America)* onde ele praticava a resignificação de palavras, imagens e sentidos – e encontra aqui um ambiente e o momento adequados para se completar. Elinor Fuchs vê *Swimming to Cambodia* como *"um apogeu artístico para Gray assim como um avanço político impressionante."***(17)**

Uma das críticas mais interessantes a *Swimming to Cambodia* vem de Peggy Phelan quando diz que, nesse espetáculo, a ambição de Gray é maior que a sua capacidade; que suas pequenas histórias pessoais permanecem apenas isso, pequenas histórias pessoais incapazes de se relacionarem com a amplitude do tema que, por sua vez, resulta "mal tratado" na peça.

Em suas "Notas do Autor" que abrem o livro, Spalding diz que buscou ser um repórter poético – mais como um pintor impressionista, não como um repórter preocupado em apresentar as notícias *fresquinhas*, assim que aconteciam, e sim deixando que os fatos se acomodassem até se misturarem com memórias, sonhos e reflexões. Mas, diz Phelan, se *"o minimalismo teatral e as frases simples servem bem a sua persona de repórter poético (...) a persona de Gray em Swimming não funciona tão bem com esse material como funcionou no passado. A ironia, seu efeito/impacto mais simpático, n*ão é *uma atitude suficientemente complexa para tratar do 'período terrível de 1966 até o presente' que constitui o Cambodia de hoje"***(18)**. A construção dos argumentos de Phelan em *Spalding Gray's Swimming to Cambodia: The Article* é aguda e mais que apropriada. Ela volta a citar as "Notas do Autor", que ironicamente chama de *exuberantes*, quando Gray fala que *"toda cultura humana é arte. É tudo uma invenção consciente com o objetivo de sobreviver"***(19)**. Cita para dizer que, na prática, essa

> *"alegação libertadora de que toda cultura é potencialmente 'performável' torna-se no texto de Gray apenas outra oportunidade para que ele veja a si mesmo.*
>
> *Essa claustrofobia visual/psicológica não parece incomodá-lo; na verdade, ele comemora a sua infinita auto-busca: 'Você nunca sabe quando eles estão vindo [os Momentos Perfeitos]. É como se apaixonar… por você mesmo'. Parece nunca ter ocorrido a Gray que se apaixonar por alguém pode ser menos um Momento Perfeito do que uma História Texturizada; e também não considera que uma História Texturizada psicológica seja uma história paralela mais adequada para a sua narrativa da história trágica do Cambodia. E talvez ainda o mais inexplicável de tudo seja a sua exploração aparentemente inconsciente da história do Cambodia como uma estrutura para emoldurar as suas notícias poéticas'."*(20)

Phelan segue identificando o uso da autobiografia como uma questão importante na *performance art*. Uma investigação difícil e excitante que *"por rejuvenescer as possíveis formas de apresentar e representar o 'eu' (self), [a Performance Art] mudou a noção de presença teatral e ampliou métodos pelos quais e através dos quais o 'eu' pode ser narrado, parodiado, desprezado e/ou feito fonte/origem para visões e pensamentos reveladores"*(21). Para nos dar a dimensão dessa re-investigação da autobiografia, ela cita os artistas Linda Montano, Karen Finley, Lily Tomlin, Chris Burden, John Malpede e Stuart Sherman, lembrando que Gray é dos poucos que fez a ponte entre a vanguarda e a cultura pop. E, se SG nunca fez segredo de seu desejo de se tornar uma "estrela", Phelan avisa do risco que ele corre de que o seu "eu performado" (performed self) se torne monótono, superficial, chato, inadequado. E entende, que na tentativa de minimizar esse risco,

> *"Gray pretende/cultiva/propõe uma ironia generalizada. Mas diferente de outros artistas comprometidos em repensar 'textos' autobiográficos, o trabalho de Gray sistematicamente volta a um tema: sua emoção mais sistematicamente expressa é a da perda."*(22)

Ou seja, se nos espetáculos anteriores a ironia de Gray jogava a favor de sua narrativa autobiográfica, em *Swimming to Cambodia* ele se propõe a lidar com uma realidade política para a qual esse seu conhecido e cultivado recurso se mostra incapaz. Mais ainda, em *Swimming to Cambodia*, *"a 'fala' de Gray não é de forma alguma uma exposição autêntica, nem é uma tentativa sincera de compartilhar a sua individualidade: os exercícios catárticos de Gray estão fechados em si mesmos. Mais perturbador, entretanto, é que o trabalho de Gray manipula o espectador para que ele sinta uma simpatia empática ou uma profunda impassividade. Essas são as únicas alternativas. E nenhuma delas avança ou revigora a performance teatral"*(23).

Peggy Phelan parece se ressentir de uma *promessa não cumprida*, ou seja, de uma trajetória que começa de maneira autêntica, verdadeira, de um performer que assumia riscos de auto-exposição em uma forma (re)inventada por ele mas que *"ele mesmo poliu e que a auto-exploração mais radical de outros performers reverteu o choque que ele originalmente conseguiu"*(24). A conclusão deste

argumento de Phelan é que Gray é *"um performer atraente e carismático mas, cada vez mais, um que joga seguro"*(25).

✦

Swimming to Cambodia foi inicialmente desenvolvido e apresentado no Performing Garage em duas partes. Spalding Gray começou as apresentações da Parte I em dezembro de 83, cerca de dois meses depois as da Parte II, e juntou as duas partes nas apresentações que fez de 27 de outubro de 1984 a 05 de janeiro de 1985. Foi durante esta temporada que Jonathan Demme filmou o espetáculo para, depois, em 1987, lançar o filme.

Com *Swimming to Cambodia*, a peça e o filme, Spalding Gray deixa definitivamente o universo do teatro alternativo e vai para a Broadway. A partir daqui seus espetáculos são comissionados, estreiam todos no Lincoln Center, e ele é reverenciado como o maior contador de histórias americano. É um momento de grandes mudanças, tanto na forma de trabalhar (espetáculos comissionados) quanto no alcance que passa a ter (grandes teatros da Broadway/outro público).

4.3 TERRORS OF PLEASURE (1986) – Terrores de Prazer

O sucesso de *Swimming to Cambodia* permite a Gray estrear *Terrors of Pleasure* no Mitzi E. Newhouse/The Lincoln Center for the Performing Arts em 14 de maio de 1986, alternando as apresentações com *Swimming to Cambodia*.

> Mel Gussow: *"Tendo definido a arte da performance do monólogo autobiográfico, Spalding Gray foi mais fundo na criatividade teatral. 'Swimming to Cambodia', as duas partes de sua reflexão sobre seu papel no filme 'The Killing Fields', era uma reportagem de dentro sobre a batalha entre ilusão e realidade. Seu novo monólogo 'Terrors of Pleasure' é um conto hilário sobre a sua busca tortuosa por uma propriedade, um marco em sua perigosa estrada para se tornar um adulto.*(1)

É a sua entrada na Broadway, representa *"o primeiro passo de Mr. Gray no mainstream cultural de New York, de onde ele emerge destemido e com seu ego intacto. A cultura dominante se juntou a ele"*(2).

Terrors of Pleasure é a história de como Gray decide comprar uma casa completamente detonada em Krumville, nos Catskills. Claro que a compra é feita com ele idealizando um lugar com lareira e uma bela vista e desconsiderando os sinais de que a casa estava com a sua fundação comprometida – na verdade a casa, ele logo descobre, foi construída em cima de argila e está afundando. Ouvimos, então, o relato das inúmeras tentativas de recuperar a casa para poder usufrui-la, consertos e mais consertos e muito dinheiro gasto. Até que ele decide ir para Hollywood tentar algum trabalho na televisão para ganhar dinheiro e recuperar a casa. As histórias de Gray em Los Angeles são divertidas e, como seria de esperar, ele não consegue nenhum dos trabalhos para os quais é convidado a fazer testes. Depois do último teste que faz, por exemplo, o diretor o manda de volta para NY de primeira classe e

dias depois ele recebe uma ligação. O diretor diz que Gray está enferrujado como ator, que precisa decidir se quer fazer os seus monólogos ou voltar a atuar de verdade. Diz, ainda, que sempre acabava vendo algo que ele só conseguia descrever como *pensamentos passando pelo rosto de Gray* toda vez que ele ia fazer um movimento. Pensar ativa e cenicamente parece não ser uma característica que interesse à televisão, considera Gray.

O monólogo termina e não sabemos ao certo o que foi que aconteceu com a casa.

Em 1988, *Terrors of Pleasure* torna-se um especial para a HBO dirigido por Thomas Schlamme e gravado durante uma das apresentações do monólogo. As cenas descritas são encenadas por atores contratados, risadas são acrescentadas e, no final, aparece um letreiro que diz que Gray, finalmente, conseguiu vender a casa.

Em alguns artigos sobre o filme para TV, os jornalistas citam falas de Gray que não estão no texto publicado. Como quando, depois de várias tentativas de trabalho em Los Angeles, ele se pergunta se é um perdedor: *"Quer dizer, será que a gente consegue se tornar um perdedor mais tarde na vida, tipo passar a ter asma aos 45?"* John O'Connor, o jornalista do New York Times que escreveu o artigo, completa: *"Provavelmente não, certamente não enquanto ele conseguir divulgar com sucesso estes monólogos auto-engrandecedores"*(3).

4.4 MONSTER IN A BOX (1990) / Monstro na Caixa

Ao entrar no teatro, o público encontra a mesa de Spalding Gray com seu copo de água e uma grande caixa. No encosto da cadeira, um paletó. Gray entra trazendo seu caderno de notas que coloca em cima da mesa e, antes de sentar, diz:

> *"Essa é a caixa.* (abre a caixa e tira de dentro um volume enorme de folhas). *Esse é o monstro dentro dela. Um livro que eu estou escrevendo há quatro anos, e que se chama Impossible Vacation.* (senta) *Deverá ser publicado pela editora Knopf* (tempo) *dois anos atrás* (risadas). *São 1900 páginas e agora eu acredito que esta terminado. Tem uma cópia dele na mesa do meu editor e ele está começando a cortar. Eu só queria começar explicando o nome da peça porque assim vocês nao gastam muito mais tempo pensando o que ele significa."*(1)

Ele então conta que *Impossible Vacation "começou como um simples livro de viagem que falava sobre como, toda vez que eu e a minha namorada Renée tentávamos tirar férias, eu começava a... 'complicar as coisas' acho que é um jeito de colocar. 'Cagava tudo' seria outro."*(2)

E enquanto escrevia ele se lembra que durante a primeira viagem que ele fez para fora dos Estados Unidos, para o México, a sua mãe se matou. Ele só soube da morte dela meses depois quando voltou e tudo que encontrou foi uma caixinha com as cinzas dela. *"Eu entendi que isso muito provavelmente tinha a ver com o motivo pelo qual eu não conseguia tirar férias tao facilmente. E mudou a natureza do meu livro porque eu entendi que estava trabalhando com temas clássicos – basicamente sobre como todo menino tem que matar a sua mãe para poder crescer e se tornar um homem, mas a minha mãe e eu a gente estava competindo e ela meio que ganhou de mim"*(3). *Impossible Vacation* então é sobre Brewster North – esse é o nome de Spalding Gray no livro, ele muda o seu nome e

os nomes dos personagens centrais *"para proteger os culpados"*(4) -, é sobre como não consegue se comprometer com a sua namorada Cleo, mesmo estando com ela há dez anos, e sobre as férias que ele se promete tirar. Férias de puro prazer em Bali, sozinho, com o dinheiro que a mãe lhe deixou.

> Gray: *"Então, o livro Impossible Vacation começa em Rhode Island e termina em Bali. Isso é tudo que vocês precisam saber essa noite. O monólogo que eu vou apresentar é sobre outra coisa. O monólogo é sobre as interrupções que aconteceram até eu conseguir escrever o livro. Eu diria que o monólogo que vocês vão ouvir essa noite é sobre um homem que não consegue escrever um livro sobre um homem que não consegue tirar ferias."*(5)

Ou seja, o início de *Monster in a Box* é sobre Im*possible Vacation* e, este processo de começar um monólogo falando de uma outra coisa que vai voltar a se fazer presente em outros momentos daquele mesmo monólogo, mostra bem as camadas construídas por Gray em suas narrativas autobiográficas. Narrativas onde sempre *"combina o ordinário e o extraordinário, o factual e a ficção"*(6) e, cobrindo grandes períodos de tempo, constrói camadas que trazem, desde momentos de sua infância até fatos mais recentes, *"justapõem experiências sobre as quais ele já teve tempo de refletir e outras ainda cruas, para criar padrões associativos de experiência, mais que criar uma narrativa meramente cronológica"*(7).

No espetáculo, a partir daqui vamos ouvir diferentes histórias sobre essas interrupções – ser aceito na MacDowell Colony, uma das melhores Colonias para escritores, uma onde grandes escritores já tinham estado para escrever seus livros, incluindo Thornton Wilder, e de como o sonho de um lugar tranquilo onde pudesse apenas escrever mostra-se uma realidade monótona e quase insuportável, até que um telefonema o salva. É um projeto do Mark Taper Forum Theatre que vinha sendo conversado e que dá certo. Ele teria que ir para Los Angeles e encontrar pessoas interessantes para serem entrevistadas em cena. Pessoas que não trabalhassem na indústria do cinema. Ele vai correndo pra LA, feliz em deixar a MacDowell Colony. Quando chega, a dificuldade que ele encontra é a de encontrar pessoas que não trabalham no cinema! E assim que ele chega, S*wimming to Cambodia* é lançado com grande sucesso e, através de seu agente, ele passa a receber vários telefonemas de produtores querendo conversar e eventualmente colocá-lo em projetos. Como não poderia deixar de ser, as reuniões com os produtores rendem casos e comentários e Gray criticamente nos conta um pouco sobre os negócios por lá. Como uma reunião com um dos diretores de uma das maiores *agencias de talento*, uma grande mesa, várias pessoas participando, e que começa com o diretor dizendo: *"Uh, obrigado por abrirem um pouco de espaço na sua ocupada agenda para se reunir conosco. Nós todos gostaríamos de começar dizendo que a gente espera que você não seja um desses artistas que tem mêdo de ganhar dinheiro"*(8). Gray pergunta de quanto eles estão falando e o diretor responde que eles fecharam 17 milhões de dólares para Stallone. *"17 milhões? Eu não sabia se dava os parabéns ou se matava ele"*, pensa Spalding(9). E em meio a todas as interrupções – que, claro, trazem outras boas histórias e comentários – é que o livro *Impossible Vacation* vai acontecendo.

No livro, por exemplo, quando Brewster North está na Austrália, ele não consegue pegar um vôo para Bali pois as companhias aéreas Australianas estão em greve e ele diz que de jeito nenhum ele vai voar em uma companhia Balinesa, uma companhia onde os pilotos acreditam em reencarnação!

São histórias, muitas histórias que acontecem quase sem costura aparente para nos contar as interrupções que vive *"o homem que não consegue escrever um livro sobre um homem que não consegue tirar férias"*(**10**). Este sendo o mote central do espetáculo dado a Spalding por Renée Shafransky.

Monster in a Box estreou em novembro de 1990 depois de ser desenvolvido durante um ano em viagens e apresentações nos Estados Unidos, Escócia e Israel. O video tem 105 minutos e foi gravado em 15 de janeiro de 1991 durante a temporada do espetáculo.

Falando sobre *Monster in a Box* e todos os personagens que SG encontra e de quem nos conta no espetáculo – seja uma freira da Nicarágua ou o advogado de Charles Manson – o crítico Frank Rich diz que o personagem mais inesquecível ainda é ele mesmo, mesmo que a identidade desse *"'ele mesmo' permaneça aberta a questionamentos"*(**11**). Frank Rich

Depois de estrear em novembro de 1990 no Mitzi E. Newhouse, *Monster in a Box* faz temporada no Vivian Beaumont a partir de novembro de 1991. Isto significou passar de uma casa com 300 lugares para uma com 1.100 lugares.

> Bernard Gersten: *"Fazer seis apresentações por semana era um cronograma duro, exigente. Quando foi mostrado a Spalding que ele podia se apresentar para mais pessoas em duas noites no Beaumont do que fazia em seis noites no Mitzi, ele veio aqui e examinou a casa. A princípio parecia assustador; ele não tinha muita certeza se conseguiria envolver a platéia toda que sentava em volta dele, fechando uma grande semi-arena pela direita e pela esquerda. Ou se conseguiria chegar nas mil pessoas reunidas em um único lugar. Mas a idéia de trabalhar duas noites por semana ao invés de seis venceu e Spalding decidiu experimentar com Monster in a Box. Do momento em que ele pisou no palco e foi recebido por mil pares de mãos que o aplaudiam, logo seguido pela primeira leva de retumbantes risadas, Spalding soube que estava em casa e, para Monster, It's a Slippery Slope e Morning, Noon and Night, o Beaumont foi sua casa no uptown."*(**12**)

4.5 aura perdida?

São muitas as mudanças que passam a acontecer, e não apenas no tamanho e localização do teatro.

Falando das autoperformances de Spalding Gray, Renée Shafransky diz que eram uma forma que ele tinha de metabolizar as suas vivências, as suas experiências. Acredito ser este o motivo que tornava o ato de contar histórias uma necessidade tão premente para ele. Spalding entendia o que acontecia com ele e no mundo metabolizando, através da fala, os fatos e a memória dos fatos. E, assim, fazia com que a "ponte" de que fala Cornago, *"que vai*

desde o presente cênico desenvolvido frente ao público até o passado feito presente através das histórias", fosse por ele construída a cada apresentação.

A velocidade com que Gray falava em seus primeiros monólogos, e que me impressionou profundamente quando comecei a ver os videos de seus espetáculos, é possivelmente uma das manifestações dessa sua necessidade tão imperiosa. Se somarmos a isso a idéia de que ele não decorava o texto e falava a partir de anotações, podemos imaginar e acreditar no que ele mesmo dizia sobre *"não saber onde o espetáculo ia dar"* quando começava as performances de um novo monólogo, podemos acreditar na surpresa que ele provocava e a adesão que alcançava. É um fluxo contínuo, incessante, onde não há distância entre pensamento e palavra, entre pensamento e "a palavra como ato físico da memória". (... me perdoe, querido leitor, a licença poética, mas quando comecei a escrever esse final de frase me lembrei do *Fado Tropical* de Chico Buarque e Ruy Guerra ... "Se trago as mãos distantes do meu peito, É que há distância entre intenção e gesto". Em toda a trajetória de Spalding Gray, do The Performance Group ao The Wooster Group a *Swimming to Cambodia*, essa distância não existia... E se o coração contaminava o fluxo da fala, o público de alguma maneira sentia e a comunicação tornava-se mesmo imediata).

À medida em que fui vendo os videos dos últimos monólogos de Gray passei a ter a sensação de que algo tinha mudado a partir de *Monster in a Box*. A sensação de que aquele fluxo contínuo e incessante que eu via antes, nos primeiros espetáculos, estava comprometido. Mas no início era apenas isso, uma sensação, uma impressão.

Quando comecei a fazer as entrevistas, tomei coragem para perguntar a David Savran se ele achava que os monólogos de Gray tinham, de alguma maneira, mudado ao longo do tempo, se Gray tinha mudado. Savran, para minha surpresa, não hesitou em responder que sim, que SG tinha "perdido a urgência (urgency)", a premência(**1**).

Passei, então, a fazer a mesma pergunta aos entrevistados seguintes. Shafransky também acredita que houve uma mudança e a associa ao fato dos espetáculos passarem a ser comissionados(**2**). Entendo essa afirmação como as alterações que podem trazer para o processo de criação o agendamento de uma estréia na Broadway, a estréia de um espetáculo comissionado, portanto, contratado por uma instituição poderosa como o Lincoln Center for the Performing Arts, e as tours que logo vem. E isso acompanhado do compromisso de manter o crescente sucesso que vinha alcançando com seu público.

Ken Kobland, talvez o maior amigo de Gray desde o início dos anos 70 até a sua morte, também percebe a mudança. Kobland acredita que SG passou a *calcular* mais as suas apresentações, a estar "*conscientemente calculando, mais auto-conscientemente performando, ficou mais plástico, parecia menos autêntico, tornou-se um pouco mais mecânico, obedecendo a receitas e eu pensei... eu me emocionava menos com os últimos monólogos, claro, mas essa é a natureza das coisas, o quanto você consegue expor*"(**3**).

E acredita que Spalding pararia de fazer seus monólogos, que ele estava chegando a um beco sem saída.

Não é possível saber ao certo o que teria acontecido, mas as mudanças transpiram nos espetáculos.

O exemplo de *Gray's Anatomy*, quando Spalding, mesmo sem querer, decide ir para as Filipinas fazer uma cirurgia psíquica para que o espetáculo tivesse um *grand finale*, talvez seja um dos sinais do que passou a acontecer, e integra esse conjunto de situações que interfere em seu processo de trabalho e criação: não mais a necessidade de metabolizar as experiências que vivia e que precisava falar para fazer sentido delas, mas a de provocar novas experiências para poder incorporá-las em seus monólogos.

Pensando no que discuti sobre *O Narrador* e a questão da experiência, Gray talvez tenha interrompido o seu fluxo *"de se relacionar e associar com a vida"* passando a calcular estas associações. O fato de provocar experiências para ter o que contar talvez tenha feito do "*maior contador de histórias americano da sua geração*", um performer, como disse Cornago, *"que se põe, se opõe, se impõe ou se propõe, mas não se ex-põe"* .

É o que expressa Kobland quando, ainda pensando nas mudanças que os espetáculos de Gray tinham sofrido, diz: *"Eu acho que ele foi se tornando menos quem ele era e mais um performer para você, para o público. E ele passou a fazer um tipo de rotina, ele fazia um corte menos profundo nele"*(4).

Um outro fato que alterou a relação de Gray com seus espetáculos foi estar casado e com dois filhos. Ele não queria expor a sua família.

> Gray: *"Eu acho que Morning, Noon and Night é o fim por um tempo. Mas eu poderia ter dito isso depois de Slippery Slope. Mas eu penso mais nisso agora porque eu não quero usar a minha família como uma novela em capítulos. Eu não quero transformar os meus filhos em personagens."*(5)

E assim, a conexão de Gray com suas histórias e a premência interna para contá-las vai progressivamente diminuindo.

É um conjunto de situações que possivelmente também contribuiu para as reações do público que ouvi, por exemplo, em *Monster in a Box*. Reações fora de lugar, quase perversas. Nesse monólogo ele fala: "*Eu estava escrevendo Impossible Vacation e lendo um trecho particularmente doloroso sobre o suicídio da minha mãe, lendo várias e várias vezes, tentando esclarecer as coisas ..."*(6). Risadas, o público ri muito exatamente nesse momento e em outros que não pediam risadas. Parecia que estavam sempre à espera de uma próxima piada e a encontravam onde bem queriam.

Assim que vi este monólogo, esta reação me chamou a atenção. Mas só meses depois, quando aquela minha primeira impressão ficou mais forte, quando comecei a me perguntar sobre os motivos para aquele comprometimento de seu fluxo narrativo, e a perguntar aos entrevistados sobre eventuais mudanças em Spalding e em seus trabalhos, foi que ela voltou. E o que era uma impressão ganhou um maior sentido e forma ao ser associada ao contexto do narrador e do sujeito da experiência.

Quando se é o personagem de si mesmo, com compromissos a cumprir, provocando experiências para poder contar ao invés de *metabolizar* as que vivia, com um sucesso a manter e uma família a proteger, este talvez seja um risco... real.

O sucesso de Spalding Gray continuou.

Seus textos continuaram mostrando o excelente autor que Gray era e mantiveram as mesmas características de sempre: histórias autobiográficas, associativas, narrativas digressivas, um texto fluido que leva facilmente o leitor-espectador pelos caminhos que ele quiser, e onde ele vai se colocando, encantando e inventando e reinventando (histórias e a si mesmo).

Mas a aura do contador de histórias Spalding Gray... essa talvez tenha se perdido.

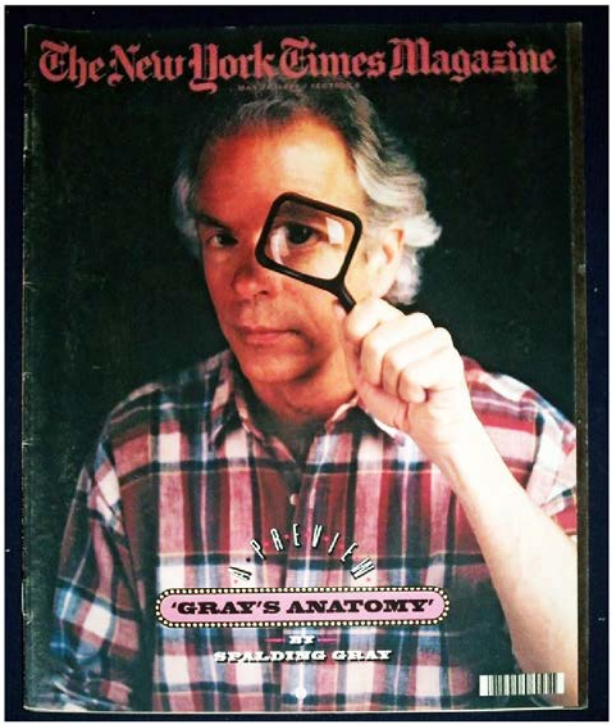
Dois anos após a estréia de *Monster in a Box* no Vivian Beaumont, ele diz:

> *"Acabaram-se os monólogos. Eu estou muito, muito cansado.*
>
> *Quando eu comecei essas viagens, eu sabia. É muita coisa. Eu estou sendo comido vivo pelo mercado. Talvez eu recupere a minha energia, mas nesse momento eu só quero espaço, ir em direção ao insconsciente. Ele está dizendo: 'Não se apresse em direção ao mundo pensando que está tudo acontecendo por lá. Ganhe um pouco de quietude para tentar criar...'*
>
> *Tornar-se uma mercadoria é definitivamente um dos perigos do tipo de trabalho que eu faço."*(7)

Ele sabia. Ao menos parcialmente ele sabia dos riscos.

Esta alteração no processo de criação de Gray e as consequências para a performance de seus monólogos, me faz pensar no diálogo constante que todo criador deve manter consigo mesmo e com sua realidade a fim de ser capaz de perceber o que, de fato, quer fazer e alcançar em seus trabalhos. Quando este diálogo se rompe, o risco é se repetir, repetir a *rotina* aprendida em espetáculos anteriores, e às vezes buscar o mesmo tipo de conexão com o público, ou obedecer a uma expectativa – própria, do público ou de quem for – que não permite mudanças no formato já conhecido, aprendido e apreciado.

4.6 GRAY'S ANATOMY (1993) / Anatomia de Gray



Aqui ele nos conta sobre seu problema no olho esquerdo, uma pucker macular, ou membrana epiretiniana, que consiste na formação de uma membrana em frente à mácula que leva a queda progressiva da visão central com distorção da imagem. A mácula é a parte mais sensível da retina que possui uma centena de terminações nervosas muito próximas entre si e cuja função é captar os feixes luminosos que serão convertidos em impulsos elétricos, encaminhados ao cérebro e, finalmente, transformados na visão. E se vocês estão achando que essa é uma descrição técnica, ela está presente com esses mesmos termos médicos no monólogo de Spalding Gray.

Muito bem, o problema de Gray é delicado e a única solução que os médicos oferecem é uma cirurgia para fazer uma raspagem da membrana. Cirurgia essa que não oferece garantia alguma de solução, muito pelo contrário, pode ter sérios problemas *colaterais* – a perda total da visao sendo um deles.

Claro que ele afasta a idéia de cirurgia. O espetáculo, como não poderia deixar de ser, é recheado das histórias de Gray buscando tratamentos alternativos e pensando as possíveis causas de sua macular pucker – todas explicações interpretativas que, por mais terríveis que sejam, são também muitas vezes divertidas. Logo de cara ele pensa que pode ser o livro que ele está escrevendo, *Impossible Vacation*, que era muito doloroso. *"É sobre o suicídio da minha mãe e eu senti que não tinha lamentado ou sofrido direito a morte dela, e o que aconteceu foi que meu olho – meu olho esquerdo simplesmente chorou, de um jeito grande. Explodiu em uma única grande lágrima ao ler sem parar aquela parte tão dolorosa do livro. E aí eu comecei a pensar, não, foi porque o livro foi escrito na primeira pessoa. Era EU demais, EU, EU, EU, EU, EU, eu, eu, eu, eu!*(1)

Vale lembrar que, em inglês, a palavra EU (I) e a palavra OLHO (EYE) tem a mesma sonoridade, e a brincadeira, o jogo que emerge dessa identidade eu/olho é imediato – ele (I) um autor conhecido por sempre trabalhar a partir de um material autobiográfico, tem um problema em seu olho (EYE/um outro I).

Renée faz uma grande pesquisa para descobrir os melhores especialistas em macular pucker e ele acaba indo em um médico chinês. Gray gosta do médico, ele é muito mais delicado que o oftalmologista que fez o diagnóstico e diz que não há pressa para operar. *"Quer dizer que eu tenho tempo pra fazer terapias alternativas, sabe, tipo dieta alimentar, acupuntura, ou rezas... ou os três? Ah, claro, você pode fazer essas alternativas, ele diz com um sorriso doce de Buda, você pode tentar todas elas... e depois a gente vai ter que operar"*, conta SG(2).

Começam as aventuras.

Saindo de uma sessão com seu analista, vai andar como gosta por NY, à toa, à esmo, ele está desanimado, está mal, mal arrumado, barba mal feita, vagando e pensando, e acaba na Bowery andando no meio das prostitutas, carros passando, até que ouve *"Ei! Êh menino, eles querem você!"* elas avisam(3). Ele se vira e vê um carro com 3 judeus hassidicos que simplesmente o mandam entrar no carro. E... ele entra sem saber do que se trata, no caminho recusa um sanduiche e uma cerveja que querem comprar para ele e acaba em uma sinagoga no Brooklyn. Um dos judeus então lhe entrega um ancinho, uma pá e uns sacos de lixo, leva-o a um jardim atrás e diz: Limpa. O relato é deliciosamente absurdo (como a situação) e Gray resolve encarar o desafio e acaba até gostando do esforço físico que tem o efeito de relaxar a sua tensão. Quando termina o *serviço*, ele é elogiado: *"Você é o melhor mendigo do Bowery, o mendigo mais trabalhador do Bowery que a gente já pegou!"*(4) E SG ainda negocia o preço! 10 dólares, não 8 como eles queriam pagar.

Mas esse é só o começo.

Ele vai a uma livraria procurar livros que falem sobre sua doença e alternativas de tratamento, e encontra o livro de um homem em Oakland que tem um método simples que curou a sua própria catarata: esfregar as mãos e colocá-las nos olhos. E ele vai pra Oakland tentar o método das mãos.

De lá vai visitar amigos em Berkeley e acaba indo em um "curandeiro brasileiro" que, pela descrição, é um pai-de-santo.

Ouve Barry Spires no rádio ao meio-dia, o "nutricionista mais radical do mundo" e, por sugestão de Renée, liga para o apresentador que recomenda o Dr. Ron A. Axe, o melhor oftalmologista nutricional dos Estados Unidos. E ele vai. E tem que responder a um questionário de mais de 700 páginas sobre seus hábitos alimentares nos últimos seis meses e participar, com outros pacientes, de reuniões sobre alimentos.

Como se não bastasse, em uma consulta de acompanhamento com o seu oftalmo, ele conversa com uma outra paciente que também estava tentando tratamentos alternativos e que diz que o único que ela ainda não tinha tentado era um médico filipino que curou uma amiga dela que estava com câncer de mama. Um cirurgião psíquico. Lá vai SG para as Filipinas atrás desse cirurgião. Para as Filipinas!

Ele procura até um médico da religião de sua mãe, a Ciência Cristã, para curá-lo com orações. O problema é que o médico pergunta: "Você é fiel?" ("are you faithful?") Resultado: o médico da Ciência Cristã não pode rezar por Gray se ele não abrir mão de qualquer outro tratamento.

São muitas aventuras, todas vividas entre a recusa em aceitar sua real condição e a busca por uma magia qualquer que o cure instantaneamente de sua macular pucker.

Todos os médicos, alternativos ou não, curandeiros e cirurgiões, acabam desacreditados por Gray. Até mesmo o oftalmo recomendado pelo seu optometrista que, depois da consulta, liga para o optometrista e diz: *"Primeiro eu gostaria de agradecer você ter me encaminhado o seu paciente Gary Spalding..."* risadas(5). Gray o chama, doutor, ei, eu to aqui, fala comigo, fala para mim.

Mas ele vira de costas e continua a deixar seu recado evidenciando o tratamento impessoal e mesmo grosseiro.

Todos são expostos e tornam-se motivo de riso. Ninguém escapa à crítica de Gray, e ele não escapa da cirurgia.

Gray's Anatomy também nos conta do casamento de Spalding e Renée depois de 13 anos juntos.

As aventuras que Gray nos conta são tantas que muitas vezes ele é perguntado se vive a vida tendo as performances em vista, "se procura coisas para fazer e formas de reagir que possam servir a um presente ou futuro projeto"(6).

> *"Essa é uma pergunta que frequentemente me fazem. É um círculo, uma coisa traiçoeira. Só um comentário sobre como eu acho que funciona contar histórias. Se você for muito bom e muito rápido para contar uma história, isso pode se tornar também um excelente mecanismo de defesa e acaba afastando sentir e ser no momento presente. É uma das coisas que eu tenho que tomar cuidado porque a minha tendência é me relacionar através de histórias. Se alguém me pergunta: 'Como você se sente?' eu respondo com uma piada. Então, quando alguma coisa me acontece, eu logo penso 'Será que dava uma boa história?'*
>
> *(…)*
>
> *Então, como eu já disse 'Você tem que viver a vida para poder contar a vida. Eu prefiro só contar a vida.' Parte de mim acredita nisso e parte disso é uma piada. Quer dizer, contar me dá muito mais controle, e também intensifica tudo. Eu trabalho como um artista que faz colagem. Eu junto tudo que funciona para mim, tudo que faz eu sentir a minha vida contagiante: uma boa história ao invés de apenas uma vida."*(7)

O video disponível desse espetáculo foi gravado em 27 de junho de 1994 quando ele apresentou *Gray's Anatomy* no Lincoln Center Theatre Vivian Beaumont. É uma mudanca enorme ver um espetáculo de Gray em um teatro grande como o Vivian Beaumont, em um palco italiano também grande, banhado em uma linda luz azul com apenas a mesa iluminada em branco tendo em cima seu copo de água, uma pilha de papéis e um microfone em um pedestal. Depois de vê-lo na informalidade do The Performing Garage fazendo seus monólogos para um pequeno público com quem muitas vezes se relacionava diretamente pela proximidade entre o espaço cênico e a platéia, é surpreendente ver a mudança para um espetáculo profissional em termos de luz, som, e até mesmo cenário, feito em um palco como esse que traz uma inevitável distancia física entre ator e público. A distância é vencida por Gray mas a "energia" é muito diferente, ele sabe disso e acabou aceitando/elaborando para ele mesmo esta nova realidade de apresentações.

> Spalding Gray: *A diferença (entre o Lincoln Center e o Garage) é a incrível intimidade que existia nas primeiras peças, quando a platéia simplesmente recebia o que eu estava falando para eles. Era simplesmente o ato de contar uma história.*

Mas quando você está no Lincoln Center, em um teatro de 1.100 lugares, um palco enorme, você tem que projetar tanto que parece quase teatro Grego antigo. Torna-se histriônico. Mesmo usando um microfone, os gestos tem que chegar ao balcão. Eu gosto dos dois. **(8)**

4.7 GRAY ON GRAY OR EVERYTHING REMINDS ME OF SOMETHING (1995/1996) / Gray por Gray ou Tudo me Faz Lembrar de Alguma Coisa

Segundo contou Kathie Russo em entrevista**(1)**, tudo começa quando o irmão mais velho de Spalding Gray, Rockwell Gray Jr., na época professor de Literatura na Washington University, o chama para ir a St. Louis ser entrevistado por ele. Rockwell Jr. queria apresentar o irmão autor e performer e, para isso, escolheu o formato da entrevista. Spalding foi e logo depois resolveu fazer *Gray on Gray or Everything Reminds Me of Something*. Russo não lembra em que ano o irmão o chamou, e nem Ken Kobland, que confirmou a *origem* do espetáculo nessa entrevista conduzida pelo irmão.

No espetáculo, as perguntas são escritas pelo público antes da performance começar e Gray diz que entra completamente aberto para o encontro. *"Gray on Gray não existe até eu fazer o espetáculo"***(2)**. E mesmo que o público não seja entrevistado, alguma interação ainda acontece, conta Jim Harrington em seu artigo para o Palo Alto online**(3)**.

4.8 IT'S A SLIPPERY SLOPE (1996) / É um Terreno Escorregadio

Comecei meus encontros com os livros de Spalding Gray com *It's a Slippery Slop*e. A escrit a de SG flui tão facilmente, leva o leitor com tanta suavidade e sem interrupção alguma por todo o livro, que mal conseguia imaginar a performance disso. A viagem que ele faz pelas montanhas, suas aventuras esquiando, são todas de aprendizado. Um homem aberto ao que ele se propôs a fazer e simplesmente fluindo com isso. Nem sua ação de terminar com Ramona parece pré-determinada. São pequenas ações que fazem com que ela descubra que ele não apenas está tendo um caso com outra mulher, mas que essa outra mulher esta grávida. Ações deliberadas, certamente, e que ele inclui nesse fluxo de um novo aprendizado. O livro cobre um período de cerca de dois anos em sua vida. Das primeiras fantasias sobre esquiar até o final do livro onde se reúnem Spalding, sua nova companheira, Kathie Russo, a filha de Kathie, Marissa de 7 anos, o filho de Kathie e Spalding, Forrest que já está com 18 meses e a irmã de Kathie, Karen. É um longo periodo na vida de Spalding Gray e parece apenas uma noite bem sonhada. Bem sonhada pois tudo que ele nos conta tem uma atmosfera onírica.

neste monólogo, Renée Shafransky ganha o nome fictício de Ramona.

Depois de pedir a Kathie que fizesse um aborto, imagine encontrar seu filho pela primeira vez e ouvir: *"Você não o viu por 8 meses, você deve ir e criar laços com ele. Vai sozinho com ele, leve-o a sua casa de verão no campo"***(1)**. Foi o que disse Kathie a Spalding. Uma proposta tão

radical que nem parece verdade. O texto todo é recheado de histórias assim, de encontros inesperados e bem aproveitados, de situações dificeis como o encontro de Ramona-Spalding-Kathie onde a questao central é o aborto que SG e Ramona esperam que Kathie faça, até chegar a separação de Spalding e Ramona, toda armada por SG para que ela descobrisse sozinha e ele não precisasse contar, seguida pelo encontro com seu filho, o tempo que tiveram sozinhos até chegarmos à reunião "familiar" no final do livro. Todas tratadas de uma forma igualmente absurda e normal que chegam a parecer irreais. Todas de alguma maneira remetem à condição que Spalding considera a sua favorita para esquiar: *"(...) neve nova caindo. Não uma tempestade pesada com vento que vem direto no rosto, mas uma neve suave e constante que simplesmente cobre nossos caminhos fazendo com que, a cada vez, criemos novos"*(2). Os antigos passos apagados, novos querendo comecar. E com tudo isso, com vida nova chegando e tudo, o que domina o livro é uma grande tristeza. Melancolia e tristeza. A condição metereológica para esquiar talvez seja a de neve nova caindo e apagando os caminhos, mas os que Gray trilhou permanecem firmes desenhando seu trajeto de vida.

4.9 MORNING, NOON AND NIGHT (2009) / Manhã, Meio-dia e Noite

Este é um texto singelo e delicado de Spalding Gray, às vezes mesmo emocionante pelo amor que tão poeticamente ele consegue dizer pelos filhos. É um dia de sua vida em família com seus filhos Theo de quatro meses e Forrester de 5 anos, a mulher Kathie e sua filha Marissa de 11 anos. As ironias amargas de Gray, especialmente com ele mesmo, continuam presentes, bem como suas digressões que nos levam de um comentário sobre os filhos à sua vida em NY e de lá para sua infância e depois para uma coreografia com um cortador de grama feita por Liz LeCompte para ele em *Point Judith*.

E em um de seus rotineiros passeios de bicicleta, quando passa por uma ponte da pequena cidade de Sag Harbor onde mora, Gray elabora um pensamento, conhecido por quem acompanha sua vida e espetáculos, mas que agora acontece com uma suavidade surpreendente: a de um "presente (o tempo presente) complicado". Ele se lembra da primeira vez que passou de bicicleta por ali, uma cidade tão perto da sua Rhode Island. *"Parado naquela ponte pela primeira vez, eu senti que voltava ao lugar onde havia começado e podia quase conhecê-lo pela primeira vez. Ciclos, eu acho, são importantes para mim, ou para nós. Ciclos são importantes porque nós apenas vivemos uma vez. Repetir, ou fechar o ciclo, nos dá um sentido de renascimento, de viver de novo"*(1). E depois de tentar permanecer imóvel, abraçando o seu próprio corpo, para criar a sensação de que, finalmente, tinha voltado para casa, criar a sensação de pertencimento, de conexão com aquele lugar único na terra, ele percebe que é impossível. Entende que *"não existe lugar onde possamos chegar. Tudo é transitoriedade, impermanência e mudança"*(2).

A relação com os filhos é especial pelo que nos conta dele mesmo e pelo amor que mostra ter com eles. Do pequeno Theo, my son/sun (brincando com o som das palavras, meu filho/meu sol), a uma conversa divertida e linda com Forrester quando vai pegá-lo na escola. Forrest é um perguntador nato, curioso especialmente sobre a origem das palavras,

por que hotel se chama hotel, por que peixe se chama peixe, banco, banco, etc. Até que conta que a professora disse de uma expressão que era uma má palavra. Gray começa, então, uma longa explanação sobre as palavras não serem elas mesmas más. Que ele pode falar a palavra que quiser pois é o contexto da palavra que a estabelece como uma má palavra ou não, que Forrest não deve confundir, por exemplo, a palavra "merda" com a substância a que ela se refere. *"A substância no banheiro é a coisa-em-si. Ela cheira e tem algumas propriedades ofensivas. Não confunda a palavra com a substância. A palavra é apenas o significante"*(3). E cita o Livro de João, a bíblia, *"no começo era a palavra"* para dizer que a Genesis é mais correta ao dizer *"e no começo Deus criou..."*. Esqueça Deus por enquanto, Forrest, diz Gray, e pense na ação de criar. *"Tudo é verbo. Tudo é ação. Nós temos, então, 'o ato', a criação, e depois temos a substância criada. Isso é o que chamamos a coisa-em-si-e-para-si-mesma, e depois temos o nome"*(4). Gray continua... até que se dá conta de que talvez tenha ido longe demais em sua aula e pára. Forrest olha para ele e pergunta*: "Você tá bem, pai?"*(5)

O dia continua, as crianças voltam da escola, todos jantam, discussões e pequenas brigas acontecem, até que Marissa e Forrest deixam a mesa de jantar e vão para a sala. Gray, Kathie e o pequeno Theo continuam na mesa até que ouvem Chumbawamba e, estimulados pela música, todos dançam pela casa.

Já é noite e a imagem feliz da família dançando junta é logo seguida por um sombrio pensamento de Gray: deitado em sua cama, depois de reconhecer que aquele foi um bom dia, ele começa a imaginar tudo que poderia ter dado errado, pensa um por um todos os desastres que poderiam ter acontecido. Em um estado entre acordado e dormindo, essa lista de desastres se junta às catástrofes semanais estampadas nas capas de revistas e tudo começa a se misturar e a girar como em uma roda da fortuna ou uma roda Tibetana dos vivos e dos mortos e torna-se um rio de tinta-preta que corre por sua cabeça. Um rio onde ele vê os rostos de todos as pessoas que acabaram de morrer e que os deixaram para sempre. *"Parece uma uma imagem triste, estranha de Hieronymus Bosch combinada com o filme A Mosca, porque as cabeças das pessoas me lembram a cabeça do cientista presa no corpo de uma mosca. (...) Eles estão gritando 'Socorro! Me ajudem! Isso não deveria acontecer! Salvem-me do meu fim'!"*(6). O pesadelo continua com muitos acontecimentos e imagens terríveis até que uma situação com Forrest consegue fazê-lo rir. A única pessoa que consegue fazê-lo rir daquele jeito, diz Gray. Mas naquele momento, quando está prestes a deixar o amor que sente por Forrest *"entrar em seu coração"*, ele tem *"a visão do que o inferno seria para ele"*(7). Uma morte súbita – um ataque do coração? – interrompida apenas pelo amor que ainda sente pelo filho e que impede *"a parte de mim que precisa se dissolver, de se dissolver. O meu espírito não consegue nem ir nem ficar, apenas se arrasta no limbo do amor"*(8). Ele não consegue mais tocar o filho e tudo resulta para ele em uma verdadeira história de terror. Ao lado do filho, ele pensa *"Oh Forrest, criança-luz da minha vida, mesmo agora quando te seguro nos meus braços eu sinto o tempo te levando embora"*(9).

O "choro glorioso" de Theo o tira dessa estado e ele aproveita para se levantar rapidamente. Ele o deita ao lado de Kathie, Theo começa a mamar, Gray se deita ao lado

deles e, enquanto mama, Theo o chuta com suas perninhas e docemente, ele diz: *"Eu vou dormir sendo chutado pelo meu filho"*(**10**). Fim.

Pois então. Uma família feliz não acalma nenhuma das inquietações de Gray.

> Gray: O amor é mais forte que a morte,
> mas a vida é mais forte que o amor.
> (ESCURIDAO, ESCURIDÃO, todos nós entramos na ESCURIDÃO-ELIOT).(**11**)



CONSIDERAÇÕES FINAIS

"eu não consigo mais dançar"

Em junho de 2001, durante férias na Irlanda para comemorar seu aniversário de 60 anos, Gray, Kathie e amigos sofrem um sério acidente de carro. Eles batem de frente com a van de um veterinário. Gray não estava usando o cinto de segurança e sua cabeça bate na de Kathie, que estava dirigindo, e ambos desmaiam. Quando acorda, ele está no meio da estrada, ao lado do carro, com dores terríveis pois tinha quebrado o quadril e machucado o nervo ciático. Ele é levado para um hospital rural e, depois de vários dias, é transferido para um hospital maior onde faz uma cirurgia para colocar um pino no quadril. Seu rosto estava machucado e inchado mas os médicos ficam concentrados no problema com o quadril. Só depois de algumas semanas após o acidente, com o rosto já um pouco desinchado, é que Kathie Russo nota uma reentrância em sua testa. Raios-X mostram uma fratura exposta na cavidade ocular e crânio. De volta a New York, uma ressonância magnética mostra também fragmentos de osso pressionados contra seu lóbulo frontal direito. Gray, então, faz uma nova cirurgia para tirar os fragmentos de osso e repor parte do crânio por placas de titânio. Ele faz duas outras cirurgias: uma cirurgia plástica para corrigir a cicatriz na testa e outra para corrigir a placa que tinha afundado.

Mesmo andando de muletas, tendo sofrido cirurgias e ainda com muitas dores, Gray fica bem durante os meses de julho e agosto e chega mesmo a fazer apresentações de *Interviewing the Audience* no começo de setembro.

Logo depois, entretanto, seu estado se altera bruscamente e ele cai em profunda depressão. Quando estavam na Irlanda, Gray e Russo tinham fechado a venda da casa de

Sag Harbor e planejado a mudança para North Haven. A mudança para a nova casa foi marcada para o dia 11 de setembro de 2001, dia do ataque terrorista aos Estados Unidos. Gray já estava tão mal que, quando Russo o alerta para o que estava acontecendo, ele mal presta atenção. Ele já estava completamente atormentado pela idéia de que forças sinistras o tinham feito vender a casa de Sag Harbor, de que vender a casa tinha sido uma péssima idéia. Isso porque sua mãe, que durante muitos anos teve várias crises de depressão, tinha ficado ainda mais abalada quando vendem a casa da família e, então, incapaz de lidar com a situação toda, ela se mata. Ele, mais uma vez, acha que vai repetir o destino da mãe.

Nos anos seguintes, ele passa por diferentes tratamentos, inclusive tratamento de choque. Em 2003, ele faz testes neuropsiquiátricos e o resultado é *deficiência de atenção e execução típica de lesão no lóbulo frontal*. Os médicos dizem a Gray que ele possivelmente não seria mais capaz de criar nenhum trabalho. Ele, obviamente, fica ainda mais deprimido.

Um dos profissionais que o trata é o famoso neurologista e psiquiatra Oliver Sachs, seis meses antes de Spalding se matar.

Sachs conta que em várias ocasiões, Gray falou de sua morte como um suicídio criativo, que sugeriu que suas entrevistas deveriam ter *"como ápice um dramático e criativo suicídio"*(1). E Sachs completa: *"Eu fiz de tudo, fiz o possível para dizer que ele seria muito mais criativo vivo do que morto"*(2).

Segundo Kathie Russo, Sachs acreditava que Gray poderia se recuperar. Foi o que ela me disse em entrevista, afirmando que Sachs teria dito que, em mais ou menos cinco anos, ele estaria recuperado. Mas em um artigo recente de abril de 2015, Sachs diz acreditar que o acidente, a lesão cerebral acompanhada pelo quadro de depressão, não seriam reversíveis e teriam mesmo levado Gray ao suicídio.

Uma das apresentações que Gray faz de *Interviewing the Audience* diz muito de seu estado. O relato está em um artigo de John Penner, autor que esteve presente nesta performance(3). Ele está em Houston, Texas, e começa a performance falando da invasão do Iraque que tinha acontecido dois ou três dias antes, em março de 2003. Vale lembrar que o Texas é um estado essencialmente Republicano, é o estado do Presidente Bush que decidira o ataque. A manifestação de Gray contrária ao ato de invasão é seguida por várias manifestações de apoio e muitos espectadores deixam o teatro em repúdio. Gray não entende o que está acontecendo e é incapaz de reagir, incapaz de seguir com seu papel de entrevistador. Um dos espectadores grita: "O que está acontecendo, Spalding?" Ele fala um pouco sobre o acidente na Irlanda e então diz:

> Gray: *"Eu não consigo mais dançar."*
>
> Público: *"O que?"*
>
> Gray: *"Eu não consigo mais dançar. Com meus filhos. Eu não consigo mais dançar com meus filhos."*

Público: *"A gente entende, mas..."*

Gray: *"Eu não consigo mais dançar."*

Gray repete isso muitas vezes. O público continua reagindo e perguntando: *"Por que o acidente foi tão horrível? Por que você está tão deprimido hoje?* Por que você não consegue sair dessa? Qual o problema, Spalding?"

Gray: *"Eu não consigo mais dançar."*(4)

E fala sobre a família (ele, a mulher e os filhos) ter deixado a casa que ele tanto amava por outra em North Haven, culpa a mulher Kathie Russo por tê-lo convencido a vender a casa de Sag Harbor, fala das Fúrias, pergunta se o público acredita em fantasmas, se acreditam nas Fúrias. E só. É só disso que passa a falar e nem ouve as respostas do público. Suas falas são acompanhadas por longos silêncios. E ele sempre repete: *"Eu não consigo mais dançar."*

> Gray: Dezembro 2003. Esta é a última anotação no meu diário, Kathie. É uma velha história que você ouviu muitas e muitas vezes. Minha vida está acabando. Tudo está na minha cabeça agora. Meu timing não existe mais. Nos últimos dois anos eu tive pelo menos dez terapeutas e aqueles tratamentos de choque. Suicídio é uma alternativa viável para mim ao invés de ir para uma instituição. Eu não quero um público. Eu não quero que ninguém me veja deslizando para dentro da água."(5)

"Eu não consigo mais dançar" é a mais triste e clara expressão do estado de Spalding Gray. Dançar com seus filhos, dançar em seu jogo com o público, dançar com a vida. Ele não conseguia mais dançar.

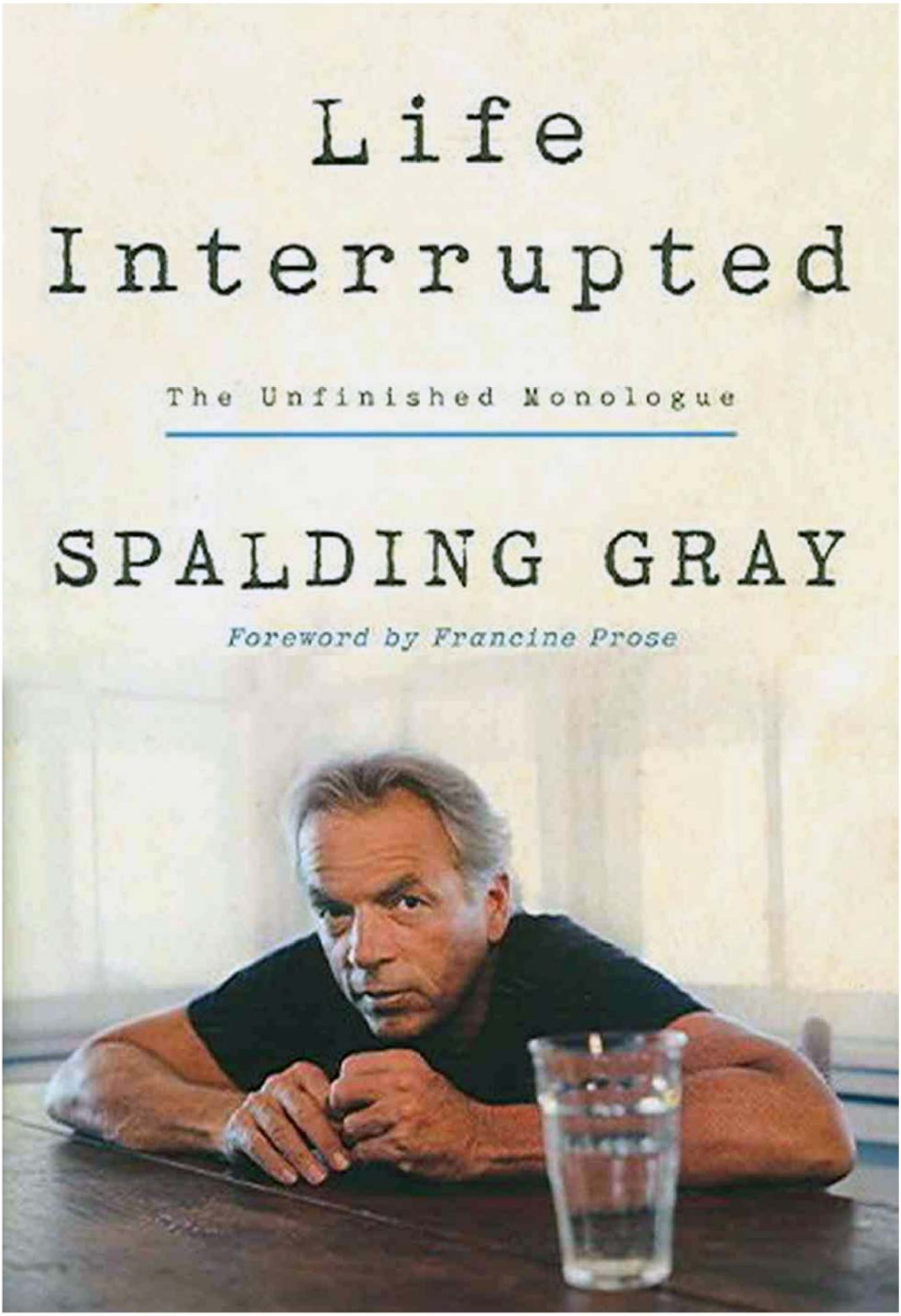
Em dezembro de 2003, ele apresenta *Life Interrupted*, seu último monólogo, no P.S.122 como work-in-progress. E tinham planos, ele e o diretor artístico do espaço Mark Russel, de continuar as apresentações no ano seguinte.

Planos que não se realizaram. Gray não terminou de escrever *Life Interrupted*.

O P.S.122 foi um espaço onde ele se apresentou várias vezes desde os anos 80. Segundo Mark Russel, durante anos Gray performou suas peças lá quando ainda estavam em seu começo, em estado bruto. Russel conta que ele às vezes se via obrigado a correr com alguma situação por não saber como desenvolvê-la e, em outras, era possível vê-lo descobrindo histórias e como contá-las. Foi um dos principais espaços usados por Gray para experimentar seus espetáculos até que, quando chegavam ao Lincoln Center, estavam prontos e testados com o público.

Em seus últimos anos, foram três ou quatro tentativas de suicídio, todas com notas de suicídio deixadas na mesa de sua casa. Em 10 de janeiro de 2004, Spalding Gray avisa a família que vai encontrar um amigo. Quando chega ao terminal da balsa, ele liga para sua casa e quem atende é seu filho Theo. Gray diz que voltaria cedo. "Eu te amo", ele teria dito. Ele não volta e, dois meses depois, em março, seu corpo é encontrado no East River.

No dia do seu desaparecimento, ele tinha levado um de seus filhos para ver "Big Fish" de Tim Burton. O personagem central é um contador de histórias e já no final do filme, seu filho está ao seu lado, e ele em uma cama de hospital, morrendo. O filho conta uma história dele fugindo do hospital e no caminho encontrando todos os personagens das suas


Life
Interrupted
The Unfinished Monologue
SPALDING GRAY
Foreword by Francine Prose

histórias até que se joga no rio e transforma-se em um grande peixe. "Big Fish". Um enorme peixe. Histórias de pescador, conhecidas por exagerarem ou mesmo inventarem os fatos. Na cena final, vemos o verdadeiro enterro do pai. Todos de quem o pai contou as histórias estão lá, sugerindo que suas histórias eram verdadeiras. As palavras finais do filme são: *"Um homem conta uma história tantas e tantas vezes que se torna essa história. E assim é imortal."* A viúva de Spalding Gray, Kathie Russo, conta "Sabe, Spalding chorou depois de ver aquele filme. Eu acho que lhe deu permissão. Eu acho que lhe deu permissão para morrer."(6)

Sua morte nos faz pensar que aquilo que Rilke identificou em Cuadernos de Malte sobre a dificuldade, a raridade de se ter uma vida própria, pessoal, *"quase tão raro como uma morte própria"*(7), foi alcançado por Spalding em toda sua trajetória como performer, em sua vida e mesmo em sua morte-suicídio.

Spalding Gray contou muitas histórias e muitas ainda estão por ser contadas.

por fim...

Vejo Spalding Gray como um vaga-lume. Um dos vaga-lumes de Pasolini que com sua luz, bela e intermitente, é capaz de iluminar pequenos pontos no escuro da vida. Gray desapareceu na sua própria noite. Mas seus trabalhos tem a potência de trazê-lo de volta, e ele pode reaparecer e redesaparecer muitas vezes, depende apenas do nosso olhar. Trabalhos que nos trazem momentos especiais *"em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado"*(1).

Vejamos agora os pontos que Gray nos permitiu discutir.

Ele é um contador de histórias, das suas histórias pessoais. Ele atua como um narrador (Walter Benjamin) e o *poder* de seus monólogos autobiográficos vem de sua capacidade para estabelecer uma comunicação ativa com o espectador. Ouvindo as histórias que ele conta, somos estimulados a projetar as nossas próprias. Com elas, somos constantemente lembrados que só tem histórias a contar aquele capaz de viver experiências, ou seja, aquele capaz de se expor e receber o que lhe acontece, capaz de se deixar atravessar e transformar por cada experiência (Cornago). Não existe emoção ou situação pequena demais que não mereça ser vivida e contada. Não existem pessoas pequenas ou insignificantes. Temos todos uma história a contar, basta encontrar a forma para cada uma delas. É o pensamento-crença que Gray pratica em seus trabalhos e estimula em seu público.

Ele assume a memória como uma célula viva capaz de recriar o evento original, de refazer o passado e, portanto, capaz também de inventar um futuro. A presença física do artista pode assim ser vista como uma ponte entre o que foi e o que é (Cornago), entre o que é e o que pode vir a ser, e sua palavra torna-se o ato físico de sua memória. Nesse sentido, trabalhar cenicamente a autobiografia, como faz Gray, é uma forma de pensar com o próprio corpo, ou seja, é um processo performativo que envolve constante transformação.

> Féral: O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu, sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem.(2)

Os espetáculos que fazem uso do material autobiográfico ficam impregnados de um jeito particularmente produtivo pela tensão que se estabelece entre o real e o fictício. Os mais valiosos significados acontecem, em sua maior parte, de uma forma não intencional pois são produzidos na relação recíproca entre performer, performance e espectador. É o que vemos na obra de Gray. E se *Rumstick Road* antecipou questões hoje presentes na discussão sobre os teatros do real, o uso que Gray seguiu fazendo de sua autobiografia (um dos aspectos dos teatros do real) é especialmente importante para pensar a relação que se estabelece entre a experiência e o sujeito da experiência.

As experiências que ele conta em suas autoperformances tem o potencial de provocar uma colaboração imaginativa por parte do público pois, mesmo que ele esteja repetindo uma história ou piada de uma noite anterior, existe uma qualidade de lembrança ativa em suas performances que cria uma experiência diferente da simples reapresentação de um roteiro já decorado. O espectador torna-se simultaneamente observador do que assiste, cúmplice do que ouve e vivencia, e testemunha de um evento único que se desenvolve à sua frente. Pode mesmo, quem sabe!, acreditar em sua própria capacidade para agir e imaginar um mundo além da banalidade da aparência (Bigsby).

Gray pode se (re)inventar a cada performance; o público pode se (re)inventar e imaginar possibilidades e histórias. Performer-narrador e ouvinte-espectador compartilham um fluxo atual e vivo.

Já a escolha em permanecer sentado durante seus monólogos acontece como um estímulo ao espectador que, sem nenhuma interferência outra que o jogue no tempo cronológico real, normalmente acompanhado por preocupações cotidianas, pode ter a mente livre para criar as suas próprias associações.

SG se diz um escritor oral. Ele não escrevia seus monólogos antes de performá-los, ele rascunhava alguns ítens ou assuntos em seu caderno espiral e, a partir destas anotações, falava de improviso para o público daquela noite e gravava a apresentação. No dia seguinte ouvia o que havia falado e passava a imaginar o que podia fazer para tornar as histórias mais divertidas ou sensíveis, mais comunicativas. Um processo constante esse de rascunhar anotações, falar de improviso, gravar a performance, no dia seguinte ouvir e alterar, e logo começar tudo de novo, incansável e incessantemente, até que chegava a um formato que o satisfazia com a escrita, a performance e a relação que esperava alcançar com o público. O texto publicado era a transcrição da última versão do texto, sempre escrito à mão por Gray.

Quando entrevistei Stokes Howell, amigo de Gray e escritor, fui surpreendida pela informação de que ele havia levado a atriz Fernanda Torres para ver um espetáculo de Spalding e que ela tinha gostado muito. Disse, então, que Fernanda Torres tinha feito um monólogo inspirado nele. Os dominós caíram todos e imediatamente pensei em A Casa dos Budas Ditosos onde ela fazia a baiana do texto de João Ubaldo Ribeiro, como Spalding, sentada em uma mesa e falando. Curiosa, intrigada com o relato, procurei Fernanda que me escreveu uma carta onde fala da inspiração que Spalding Gray lhe trouxe com seus monólogos. A carta está no anexo "Spaldings...". Também anos atrás, talvez 15 ou 18 anos atrás, quando Antonio Abujamra começou os ensaios de "A Voz do Provocador", eu disse a ele que seu espetáculo lembrava Spalding Gray, mencionei o uso que Gray fez de um mapa em "Swimming to Cambodia" e Abujamra incorporou o mapa na primeira versão do espetáculo. Um mapa que localizava a cidade de Ourinhos onde nasceu, e que servia como mote para muitas das histórias que contava. Durante muitos anos ele se referia a Spalding Gray nas entrevistas que dava. Nesse mesmo espetáculo ele também respondia perguntas do público, escritas durante a apresentação. E, como Spalding, as respostas tinham sido anteriormente trabalhadas por ele.

A tentação de interpretar a vida e a obra de Gray – interpretar como faria um psicanalista, com Gray nos dando informações que possam oferecer um entendimento do seu caminho, obsessões, depressões, doenças, amores e perdas – é para muitos quase irresistível, pois o que ele mais faz é nos trazer memórias e mais memórias, fatos e mais fatos, versões e mais versões de sua história pessoal, ele mesmo em busca de significados. E curas. Este sendo um outro importante aspecto de suas autoperformances: o terapêutico. Gray não apenas diz que seus espetáculos são para ele terapêuticos, como nos dá o melhor sinal disso: ele fala abertamente de cada problema e, ao falar, supostamente esclarece e resolve as mais diferentes questões. Nós o vemos ali, presente, performando, falando, e difunde-se, então, a crença de que ele foi capaz de se "limpar" dos problemas que acaba de nos contar. E o público, por sua vez, capaz de acompanhar e entender os problemas e as soluções. Além disso, muitos de seus monólogos autobiográficos terminam com um final feliz, ou ao menos satisfatório, o que reforça ainda mais a impressão de "cura". Um final onde ele nos traz um tipo de entendimento iluminado que foi capaz de alcançar e que divide com a platéia.

Auslander em "Performance as Therapy: Spalding Gray's Autopathographic Monologues"(3) olha os espetáculos *Gray's Anatomy* e *It's a Slippery Slope* – o primeiro onde Gray fala de um problema físico (a macular pucket), o segundo de um momento de grande stress e mudanças (separação de Renée Shafransky, nascimento do primeiro filho com Kathie Russo e morte do pai), e os dois de seu medo de envelhecer – para dizer que as performances de Gray não trazem qualquer tipo de "fechamento" para ele. Que embora, enquanto texto escrito e performado, tragam um final satisfatório, as performances dos textos não produzem resultados para Gray, não trazem resoluções. Um caminho que leva Auslander a afirmar que a performance enquanto performance, toda e qualquer performance, resiste a um fechamento.

A vida de Gray, acompanhada por constantes depressões, inquietações e suicídio, são uma clara expressão disto. Trabalhando com a história que Gray conta em *Impossible Vacation* do personagem que quer fazer para poder se matar noite após noite (Konstantin Gavrilovich de *A Gaivota* de Tchekov), Auslander diz:

> Auslander: *"(...) o efeito terapêutico deriva não do performer usar o palco com o objetivo de recriar aspectos de sua vida, mas da diferença entre a vida do performer no palco e fora dele: interpretar Konstantin permitiria que Brewster ao mesmo tempo vivesse as consequências de sua identificação com a mãe e recusasse aquele destino. Fora do palco, ele tem dúvidas se conseguiria controlar o que lhe acontece."*(4)

Esta fala de Auslander expressa a mudança no entendimento de Gray em relação ao efeito terapêutico de seus espetáculos. Em um primeiro momento o que vale para ele é a distância terapêutica que alcança ao performar os seus monólogos. Depois, é a possibilidade que oferecem de se apresentar e performar as suas questões de uma forma controlada, pois fora do palco ele não

Gray: Eu tenho medo da vida, porque tudo é acaso. Fazer um monólogo é inventar: dar estrutura ao que normalmente é caos. (5)

tem certeza se conseguiria controlá-las. Performar seus problemas e dificuldades, portanto, não implica resolver nenhum deles.

Também não implica, de forma alguma, que conhecemos Spalding Gray. Conhecemos apenas o que ele escolheu compartilhar.

No filme *And Everything is Going Fine,* depois da cena da adolescente que revela seu "segredo" em *Interviewing the Audience*, Soderbergh traz a imagem de SG em pé diante de um túmulo. O filme não explica porque ele está lá e nem de quem é o túmulo. Gray apenas está lá, parado, olhando para o túmulo até que diz: "*Existem segredos que eu mantenha? Existem histórias que eu não conte?*. Olha para a camara e simplesmente diz "Sim"**(6)**.

Pensar que uma performance como as de Gray podem ter um caráter terapêutico de resolução de problemas, pressupõe, ainda, que aquilo que é contado é uma verdade absoluta e completa. Um entendimento que remete à reação provocada por *Rumstick Road* e também por *It's a Slippery Slope*. Este, um monólogo que trouxe as primeiras cartas de ódio a ele. A grande parte foi escrita e enviada por mulheres que tinham ficado furiosas por Gray ter traído Shafransky com Kathie Russo.

Perguntado se havia alguma coisa que seu público não aceitaria, Gray diz:

> *"Eu estou tentando pensar em alguma coisa que possa criar uma imagem negativa minha para eles, algo que, se não for redentor de alguma maneira no monólogo – se eu não me redimir diante dos seus olhos – eles me julgariam. Eu fui fortemente julgado por It's a Slippery Slope. Recebi as minhas primeiras cartas de ódio."***(7)**

Por que a confusão de verdades do palco com verdades da vida? Por que as verdades do palco se confundem com verdades completas sobre a vida de uma pessoa? É uma confusão constante, presente para pessoas públicas de todas as áreas, que tem informações sobre a vida pessoal apresentadas como grandes revelações. Talvez até seja uma confusão inevitável, mas é sempre bom questioná-la. Talvez mesmo esta forte luz que passou a iluminar a vida de Gray em busca de revelações e acompanhada de julgamentos, tenha colaborado para fazer desaparecer a sua *dança de vaga-lume*, tenha colaborado para comprometer a aura do contador de histórias.

O mais forte e interessante nas autoperformances de Gray, e que ele nos lembra sempre, é a dialética que ele estabelece entre realidade e ficção, entre o eu e outros eus que acontecem na relação com cada experiência vivida que conta para o público, e a forma com que relaciona a sua pequena vida ao grande movimento do mundo. No jogo de Spalding Gray entre a verdade de suas histórias e a verdade do palco, ele parece sempre nos dizer que a do teatro é que ganha, que a verdade do teatro que acontece no momento presente de cada performance é mais importante e mais poderosa que tudo. Para ele e para o público. *"Frequentemente a nossa única verdade é a verdade narrativa, as histórias que contamos uns aos outros e a nós mesmos – as histórias que continuamente reclassificamos e aperfeiçoamos"***(8)**.

Por que *anunciei* este trabalho como "A alma, o olho, a voz"?

Apenas por conta de uma citação que Benjamin faz de um texto de Valéry que diz muito sobre a capacidade que temos, que podemos despertar em nós mesmos e nos outros, de fazer infinitas associações, de contar e recontar histórias, descobrindo ou inventando novos sentidos para... a vida. Termino com ela:

> *"A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir."* **(9)**

Uma capacidade que precisa ser constantemente acordada em cada um de nós.

Valéry falava de uma artista escultora. Pensando em Spalding Gray, escolhi "a alma, o olho, a voz" pelo motivo único e evidente dele produzir essas afinidades singulares e usar a sua voz para nos contar cada uma delas.

Thank you for coming / Obrigada por virem!

NOTAS

Introdução

(1) "My first moment of theatre, (…) and my first step away from life in the direction of art".
Gray, Spalding "About Three Places in Rhode Island"
The Drama Review, Vol. 23, No. 1, Autoperformance Issue,
March 1979, pag. 31

(2) "On opening night, I was making my regular blocked cross down stage center and found that I was walking on a newly added carpet I'd not seen before. I stopped and took a brief unrehearsed hopscoth on the squared pattern of the carpet. It got a big laugh."
Idem, pag.32

(3) "It was an outstanding moment, and one I would always come back to. It was the first seed of performance. The only thing missing was a guide, a model, someone doing that thing that was other than acting."
Idem, pag. 32

(4) Teatro regional/regional theatre ou resident theatres são companhias profissionais ou semi-profissionais que produzem suas proprias temporadas e frequentemente apresentam trabalhos inovadores, novos autores, novos criadores.

(5) Stock theatre é uma expressão usada para dizer do trabalho que atores fazem para Companhias de Teatro sempre participando de vários e diferentes espetáculos. É um trabalho-oportunidade de ganhar uma grande e boa experiência.

(6) "During my first years in New York, I fell into a free theatre workshop run by Joyce Aaron, a member of the Open Theatre. One day she asked us to do an exercise where we stood up and told a personal history as fast as we could. If we blanked out or ran out of personal memories we were to jam, like a jazz musician, on a particular word or phrase until a new passage came. To my surprise, when it was my turn I experienced a memory film, a series of rather mundane events that had ocurred

during the previous week. I had no trouble editing or selecting which material to use as I spoke. The images came into my mind in vivid frames and I was able to describe it all in perfect detail. When I sat down, Joyce said: 'Very interesting. Who wrote that monologue for you?'"

Prefácio de Spalding Gray para seu livro *Sex and Death to the Age 14*
A Vintage Original, 1986 pag. X

** Os workshops oferecidos pelo Open Theatre eram gratuitos e conduzidos pela diretora Joyce Aaron e pelo autor, diretor e ator Joseph Chaikin.

(7) "It was 10 years before I go back to this formart".
Idem, pag. X

(8) The '60s were catching up with and influencing the '70s. I'd seen a couple of other things that really changed my consciousness. One was the Living Theatre's Frankenstein which I saw at the Brooklyn Academy in 1969. The other was Richard Schechner's Dionysus in 69 [1968] at the Performing Garage, which I saw with Elizabeth LeCompte. That really shook me to my roots. Liz and I were up—it was an environmental production—and Liz and I were on the highest platform we could find to get away from the action, from the insanity that was going on, down on the floor. But also we had this enormous gut response where we went, "Wow!" We not only saw something but we experienced something in that room that we never knew was a possibility in theatre. And that caused me to know that there was something else possible in theatre that I'd never dreamt of before.
Schechner, Richard "My Life in Art: Interviewing Spalding Gray"
The Drama Review vol 46, nº 4 Winter, 2002 pag. 157

(9) A partir daqui, em muitos momentos vou me referir ao grupo dirigido por Richard Schechner The Performance Group como TPG; ao grupo The Wooster Group como TWG; a Spalding Gray como SG e ao espaço The Performing Garage apenas como Garage, como os integrantes do grupo frequentemente faziam. Spalding Gray é por vezes vezes chamado de Spud, apelido infantil que o acompanha ao longo da vida.

(10) "(…) the greatest American storyteller of his generation".
Wood, Gaby. *The Observer*, 25 de Dezembro de 2004

(11) "Forget history books. Anyone interested in getting to understand contemporary life in the United States should rent a video or check out a book by Spalding Gray. Maybe do both."
Demastes, William. *Spalding Gray's America*,
Limelight Editions, 2008, pag. 1

(12) "(…) a Spalding Gray in a Rick Dees world".
in Wikisimpsons – The Simpsons Wiki

(13) "The stories in Gray's monologues are always centered around his personal experiences, but he places them in the context of characters and events that mirror the rich landscape of American dreams and nightmares."
Jenkins, Ronald Scott. *Acrobats of the soul: comedy and virtuosity in contemporary American theatre*
Theatre Communications Group, New York 1988, pag. 125

Capítulo 1

1.1. Three Places in Rhode Island

(1) Willem Dafoe: "Emotionally and personally, the Trilogy was really about a way of working."
Savran, David. *Breaking the Rules*
Theatre Communications Group, New York, 1988 pag. 60
Ron Vawter: (...) "I often see a piece as an opportunity for meaning, rather than an expression of a single meaning".
Idem, pag. 54

(2) "When I first walked into the Garage, I wanted it. And I stayed past the time when, I think, a man would have left, because I had nested there, in a sense. I slowly ate away from within, until Richard was left with just the shell. And I had all the core working for me, invisibly, in the middle."
Idem, pag. 157

(3) "These were necessary because only a fraction of the people in TPG wanted to work on The Balcony. Many people were involved with Elizabeth LeCompte and Spalding Gray in their work on Point Judith; other longtime members of The Group had left and were trying their skills elsewhere; I myself was very ambivalent about whether to stay in TPG, quit directing for a while, or start another theatre group.

Anyway – I decided to audition new people, thinking I would work independently with them, later either integrating them into TPG or starting a new group. At worst, they would be fun to work with on a single production. Performance Group members Ron Vawter, Spalding Gray, Willem Dafoe, and Libby Howes-most of those still active in The Group-wanted to work on The Balcony. But-and this is a decisive but-they wanted to work with LeCompte on Point Judith too. Directors, like the Old Testament God, are jealous and want no other directors before them: thus conflict,

tension, and unhappiness."
Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*
University of Pennsylvania Press, 1985 pag. 261-262

1.2. com a palavra...

(4) "Special Section: The Making of a Trilogy"
Performing Arts Journal, Vol. 3 No. 2 (Fall 1978)
Quanto ao texto do espetáculo publicado nessa edição junto com os artigos de LeCompte e Gray, anos depois Elizabeth LeCompte diz: "I remember how disappointed I was to see the text of Rumstick Road reprinted in the Performing Arts Journal without the stage actions, though I had prepared it that way. I knew something was wrong – that the words of Rumstick were not a script for me, that the actions has as important a place in the system of things as the words, that Rumstick Road was being distorted and destroyed." Performing Arts Journal, Vol. 6, No. 1 (1981), pp. 51

(5) Aqui o original do texto de Gray.
Performing Arts Journal Vol. 3 No. 2 (Fall 1978)
"Playwright's Notes" de Spalding Gray pag. 87 a 91
Playwright's Notes
Spalding Gray
"Rumstick Road is the second part of a trilogy titled 'Three Places in Rhode Island'. The first part, Sakonnet Point, the most 'innocent' of the three works, was developed through a kind of free association ... a kind of action and reaction. I chose four women (Alex Ivanoff, Leeny Sack, Ellen Le Compte, Elizabeth Le Compte) and one boy (Erik Moskowitz) to work with and shortly into rehearsal I asked Elizabeth Le Compte to sit outside and begin taking notes and to take the role of director. I would go into the space and set up and arrange certain props that I had gathered from off the streets and from five-and-dime stores. For whatever reason, these props were mostly toys, or things a child might play with. So, in effect, I would go into the center of the performing space and play while the others watched. Then I would ask someone to come into the performance space and do a reaction to my action. They would act off what my acting had set off in them. They would make a new statement ... a silent statement with their bodies.

It was not a mime show or dance in any traditional sense; rather, it was the exploration of new gestures or personal gestures that grew directly out of our immediate encounter in the theatre space. There was no attempt to reconstruct the past. Although it appeared to the mind of the audience as a memory piece, there was no active attempt on the part of the performers- creators to in anyway create a

gesture of memory. It was all immediate and somewhat abstract. It was a dance piece for me because it was concerned with a constitution of personal energy rather than a psychological exploration of personality. There was no psychological exploration, the kind of exploration that had lead to so much of The Performance Group productions prior to this.

During the making of Sakonnet Point I was performing Swiss Cheese in The Performance Group's production of Mother Courage and at the same time doing dance improvisation work with Kenneth King, and also hanging out at the 'Open House' at the Byrd Hoffman loft on Spring Street doing improvisation work with many of the people who worked with Robert Wilson. It was there that I began to realize the power of energy fields between groups of people doing personal-abstract improvisation movement.

Up until that time, I had been trained in a kind of psychological encounter with my fellow performers. We were all encouraged to have a lot of eye contact and to touch each other a lot with a great emphasis on psychological honesty and full, emotive expression of feeling. The feeling always had to be recognized and named in a traditional sense. There was a kind of category for feeling. All feelings found their right boxes but at the Byrd Hoffman loft something else began to happen for me. One was that I began to have a flow of feeling that I could not name because the flow, which was directly connected to the physical flow of body movement, happened so quickly and in a continuum that it was more difficult to pin down and name. There was only direct unmediated expression. Second, this direct expression was always changing in relationship to how the constellation of the people moving would change. There was a pattern ... a kind of energy field between us at all times and for the first time I experienced being held together with a group of performers by something other than words.

Until this time I had been involved in highly verbal theatre, but I was moving away from it and discovering what could happen within a creative, silent moment. It was very new for me and very exciting. The third thing that happened, which has been very important in how I have approached my own work, is that at last I had room for internal reflection. I could think as I moved. I began to have a dialogue with myself. My thoughts were freer because they were not tied down to a psychological story line of a particular text. At first I was just moving and experiencing direct feeling (as I mentioned earlier), but as I did this more and more, and got familiar with it, there was more room for reflection.

I began to have a relationship with myself at the same time I was working off other peoples' energies. This was exciting and good for me. When making Sakonnet Point I was able to let go of a lot of thoughts about how to present a meaningful image

for my audience. I was able to work more for myself and do what pleased me and I trusted the other performers to do the same.

So, we were working with this constellation of personal moves, working with props, lights, and costumes. We were free associating and it was all held together in the mind, eye, and notebook of our director Elizabeth Le Compte. She would take notes of what she saw each day and then read them back and tell us the actions that she liked, what seemed to work (by 'work' I mean what was pleasing for her, what she enjoyed seeing) and we began to put the piece together.

We began to structure it like a piece of music (concern with rhythm), like a painting (concern with light and color), and like a dance (concern with movement). I had come from a traditional theatre background, and had come in contact with dance. Liz had come from a graphic art background, and had discovered theatre. So we worked well together. There was also a good working dialectic going on. I would bring in personal material that I was very close to ... that I was passionately involved with. I had very little distance on this material and could not stand back from it enough to give it a kind of full and meaningful theatrical structure. Liz provided the meaningful theatrical structure. Liz had a distance on the material and could work with it without getting overly involved in the material itself. It was like I walked in with it all in my arms and dropped it on the floor in front of her and said let's make something out of this. 'Let's make a theatre piece'. This process and this relationship made for a kind of dramatic irony.

It worked well in the making of Sakonnet Point. Liz would always tone down and re-direct my kind of one-sided drive toward completely romantic movement. She would give it an edge. She would make me conscious of myself by calling my attention to the quality of my movement. I am a romantic and she is a classicist. It is a good balance.

This balance was very important in the making of Rumstick Road, the second piece of the trilogy. In Rumstick, I was working both with very personal and objective material. It was material that had not just developed out of me in the work space but it was material about and from my life. It was something other than art.

After the making of Sakonnet Point, Liz's and my work on new pieces was interrupted by our tour of India with The Performance Group's production of Mother Courage. It was in India that I decided that I wanted to make a trilogy. I wanted to make two more pieces that would be an extension of Sakonnet Point. Before my trip to India I had made some tape recordings of my grandmothers talking about their lives. I had no particular reason for doing this. I just found that it was a way in which I related well to them. It was more fun to talk with a witness, the tape

recorder. It gave me a good feeling to get all those memories, and ways of seeing the world, down on tape.

After India, I went back to Rhode Island and made more tapes. This time I made a very long tape with my father in which I found myself talking to him about my mother's nervous breakdown which lead to her taking her own life in 1967. I had not planned to talk with him about that. I had started out talking about the death of some of my pets, and the subject of death led to questions about my mother's death. (I was in Mexico when my mother killed herself and none of my family knew where to reach me so I was not present for her funeral. When I returned from Mexico, she had been dead for over a month.)

I think my father had a sense of my need and he was very open to my taping him. This was ironic for me because we had never really talked openly before about anything, and now we were doing it over a tape recorder. This was the Fall of 1976, and my mother had been dead for nine years.

There was no plan or direction in the making of the tapes. I was not conscious of doing anything in the making other than asking questions as they came up. I asked the first question and out of my father's answer a new question would come. Again, it was a kind of action-reaction process. I also interviewed both of my grandmothers at this time, and asked them many questions about the nature of my mother's nervous breakdown. I asked them about their memories of her first nervous breakdown. (She had a nervous breakdown when she was around thirty-seven and I was eleven, and had been told that she had been healed from this nervous breakdown by a visitation from and a vision of Christ. It was after this "healing" that she became fervently involved in Christian Science.) Both my grandmothers were very open and giving with me in spite of the tape recorder. At times, it would seem that they forgot about it being recorded and just let go. I ended up with hours of tape and returned to New York.

In New York I played the tapes over and over in our loft (Liz and I share a loft together). I would be in the back listening to the tapes and Liz would be in the front of the loft involved in whatever it was she was doing that day, and so she began to hear the tapes from a distance. Certain sections would strike her and would take her interest. I would begin to select what interested me. I would begin to free associate with the tapes. I would select passages for their language as much as for their content.

It was not just the information about my mother that interested us but the way in which information was revealed and spoken. It was an interest in the idiom, in the way in which my grandmothers and my father would express themselves . . . the choice of words and phrases. It was the way they spoke that began to tell me a lot

about who I was and why I thought and related to the world the way I did. It began to be a kind of autobiographical insight.

Liz and I began to work with the tapes in two ways. At first we used the unedited tapes as background for theatrical improvisations which we began to do at the Performing Garage with Libby Howes, Ron Vawter, and myself, with Liz acting as director. We would do our regular physical warm-ups while the tapes played and then we would try to explore, through structured improvisations, some of the situations recorded on the tapes. An example of this is the mention of my mother's visitation from Christ and her subsequent healing. We worked on the situation of Vawter being a Christ figure and Howes the mother figure. We read from Acts in the Bible and one image, the image of Christ healing a sick person by spitting in his ear, captured our imaginations. This led to Vawter becoming more directly physical with Howes and expressing a desire to tickle her stomach. Vawter slowly dropped the role of Christ and began to improvise a kind of mad Esalen-type of doctor-healer who both healed and tickled his patient to the point of very real and uncontrolled laughter on the part of Howes, the mother-patient.

In this case, we were discovering images that were immediate to our present work in the space but that had grown out of a personal association with the text. It was a constellation of people again. It was group associations around facts in my life. In a way it was the autobiography of the four of us. It was not just my autobiography.

Rumstick Road began to develop in two ways. First, it was a kind of surreal dream piece in which dream-like imagery grew out of group improvisations around the collected tapes and certain records of music I had chosen to represent aspects of my parents (Bach for my mother; Nelson Riddle for my father). We played with images, a color slide of my mother being projected on Libby Howes's body and moving up to cover her face. Howes's doing a dance that she and Liz developed out of improvisations, set against a color slide projection of the house I grew up in on Rumstick Road. Vawter and I lifting a red tent and "flying" it out of a kind of picture window, done to a background of my grandmother's taped voice talking about my parent's relationship. These were some of the dream-like images.

The second part of the piece was a more documentary presentation of the texts themselves. The piece moved from a childlike dream reality to a more adult factual representation of the tapes. There is the interview with my father which we presented by having Vawter and myself sitting opposite each other and doing 'lipsync' to the tape of my interview with my father. Vawter was performing his own version of the father role and I was performing myself. Another example of this documentary presentation was a tape recording of the psychiatrist who treated my mother. Bruce Porter, the fourth member of the cast, who acted as technician-performer and

operated all the tapes from the center of the set, and in full view of the audience, had assisted me in making a tape over the telephone of my mother's psychiatrist who had treated her during her breakdown in 1966 and 1967.

We edited and played this tape in performance with my voice edited out so that I could actually speak the words in performance. It appeared that I was having an actual conversation with the psychiatrist. I changed some of my original words to make it sound as though I was making the call in the present. Liz had been present when the tape was first made in our loft so she helped me re-create my actions from that time. I was not only performing myself but I was performing how I had actually acted the moment I had spoken on the phone with the psychiatrist. This was an attempt at a direct representation of life. It was true naturalism and the director had been there for the original event so had little trouble reconstructing it. These are some of the examples of the documentary aspects of performance.

We worked with edited tapes of my family, an edited tape of my mother's psychiatrist (Liz and I did all of the editing at National Public Radio stations), color slides of my family and home, letters from my mother and father, recorded music from records I had selected at Sam Goody's, actions developed from Vawter, Porter, Le Compte, Howes, and myself. All of the images are personal and were developed over a seven month period from September 1976 to April 1977.

1.3. Sakonnet Point (1975)

(1) Aqui a primeira parte do texto original de LeCompte.
Performing Arts Journal Vol. 3 No. 2 (Fall 1978)
"An Introduction" de Elizabeth LeCompte paginas 81 a 86

"SAKONNET POINT
An introduction to the elements/props/iconography of the story to come:

Divided into sequences:

Spalding and the Boy
Spalding and the Woman with the House
Spalding and the Woman with the Fan
Spalding and the Woman with the Blanket
Spalding and the Women with the Sheets

Spalding's relationship with each of these people is first presented in Sakonnet Point. The Woman with the House is explored again in Rumstick Road. The Woman with the Fan becomes the Woman who plays Celia Coplestone in Nayatt School. The Woman with the Blanket becomes the Woman in the Red Tent in Rumstick Road.

The Women with the Sheets become the Women with the Record Players in Nayatt School. The props that are identified with each of these people are used and re-used in different configurations and contexts throughout all three pieces. The essential props are:

THE RED TENT:
In Sakonnet, it is high up on a platform above the playing space. People come and go from it, and the voices of women talking are heard from inside it. Tchaikovsky's Piano Concerto is playing on a record player inside it. The Woman with the Blanket emerges from it and sings a song.

THE HOUSE:
A small wooden doll house with a picture window. In Sakonnet, it is on the playing floor. The Woman with the House runs around it, sits against it, and carries it away.

THE RECORD PLAYER:
A heavy duty mono record player used in schools. In Sakonnet, it is on the playing floor. The Woman with the House plays sounds of the American Southwest. The Woman with the Fan plays a children's record on it.

THE FANOLA:
A small child's plastic record player. In Sakonnet, it is in the tent. The Tchaikovsky Piano Concerto is played on it continuously throughout the piece.

THE SHEETS:
In Sakonnet, they are hung on long clothes-lines which traverse the space. This is the conclusion of the piece."

(2) "My ego had gone into my body and I wanted to display myself."
Spalding Gray citado em Savran, David, 1988, pag. 59

(3) "As the piece evolved in rehearsal, she coordinated the visual and sonic elements, structuring and editing the piece, giving a 'meaninful theatrical structure' to the raw material furnished by Gray and the other performers".
Savran, David, 1988, pag. 58

(4) "(…) and from what happens to be lying around"
Elizabeth LeCompte citada em Savran, David, 1988, pag. 66

(5) "Spalding Gray: I'd been dancing a lot at the Byrd Hoffman School. We all knew, through improvising, that if you work everyday (…) and you watch and you pay attention, that something would take shape organically that would be expressive of that space, of the history of that space.
Elizabeth LeCompte: It was a simple process, it was just being in the space.
Spalding Gray: And the piece was a simple piece. I was interested in displaying

myself as a dancer, not talking."
Savran, David, 1988, pag. 57

(6) "(…) the distance in the piece between a discursive and mysterious adult domain and a realm of play; between experience and innocence; between the grown man, Spalding Gray, and the eight-year-old Boy, played by Erik Moskowitz"
Savran, David, 1988, pag. 60

(7) "The piece developed out of (and represented) the concrete relationship among participants in a real space."
Savran, David, 1988, pag. 60

(8) "The piece isn't about the past, it's really about us thinking about the past."
Savran, David, 1988, pag.62

(9) "Elizabeth LeCompte: If you analyze the actions of Sakonnet Point you'll se they are extremely abstract. They were developed without words and with people who didn't know Spalding's past. So the projection becomes more problematic.
David Savran: Then the introduction of content comes in large part retrospectively, from the later pieces, and the fact that objects like the red tent acquire resonances throughout the Trilogy.
(…)
David Savran: At what point did the title come? Because the title introduces a certain content: autobiography, the whole summer motif.
Spalding Gray: I think it came just before we opened, when we knew we needed a title. (…) It's reminiscent, certainly, of childhood. (…)
David Savran: So all the content of the piece really came afterwards.
Spalding Gray: It's a projection. The ideas were a projection. Much of the so-called content of the summer themes and lost childhood was audience projection.
Elizabeth LeCompte: It was a series of improvisations with different personalities, Spalding being the central one, the hub of the wheel."
Savran, David, 1988, pag. 52 e 57

(10) "(We were just) trying to make scenes out of who we were in the room".
Coe, Robert "Making Two Lives and a Trilogy"
Village Voice, 11 de Setembro de 1978

(11) "I think, finally, that everyone is playing themselves. There is a huge misunderstanding on the part of people who aren't involved in acting. They think (as they do of a fictional writer) 'Where do they ever get those crazy characters from?' Just inside, they simply look in, or they don't look in and they just do it. It's just an intuitive thing – this is the right voice, this is what comes – like a child playing.
David Savran: And you always use yourself or the world around you.

Spalding Gray: Who else? Who else is there? How do you ever escape from yourself? Never."
Savran, David, 1988, pag. 63

(12) "a constitution of personal energy rather than a psycological exploration of personality"
Gray, Spalding Playwright's Notes
Performing Arts Journal, Vol. 3 No. 2 (Fall 1978) pag. 87

(13) "(...) a difference which ensures that the self will be less a dualistic construct than a multiplicity of masks, a play of moods, energies, aspects of the self."
Savran, David, 1988, pag. 64

(14) "(...) since it arises as a physical impulse it is never conceived of as a manifestation of hidden desires or psychological obscurities."
Savran, David, 1988, pag. 65

(15) "Gray's articulation of the ground of difference is one point of departure for The Wooster Group's deconstructive project."
Savran, David, 1988, pag. 64

(16) "The character Gray and the performer Gray both appear before us, not to reinforce a distinction between the 'theatrical' and the 'real' , but to demonstrate that the former is inscribed within the latter."
Savran, David, 1988, pag. 64

(17) "and I guess Liz and I were testing… testing the ground" e "Sakonnet Point was the primordial mud out of which the rest of the work arouse."
citado em Savran, David, 1988, pag. 59

1.4. Rumstick Road (1977) / Rua Rumstick

(1) "Ron Vawter: When we came back from India, Spalding was in very bad shape. He was obsessed and involved, in the throes of his mother's suicide in '67. And he wanted to continue working in the theatre. Liz was dealing with him and she wanted to direct again, so they thought they would organize Spalding's thoughts into a piece about his mother's suicide. Libby Howes was here and we started working upstairs. We worked all through the fall and winter of '76 in Rumstick Road."
Savran, David, 1988, pag. 74

(2) "And those fears provided a terrific drive for me to make that piece, to get that out in open, to explore."
Gray citado em Savran, David, 1988, pag. 74

(3) Aqui a segunda parte do texto de LeCompte.
"An Introduction" de Elizabeth LeCompte paginas 81 a 86
Performing Arts Journal Vol. 3 No. 2 (Fall 1978)

"RUMSTICK ROAD
Spalding interviews his father, his father's mother, his mother's mother, and his mother's psychiatrist. He asks questions about his childhood, about his pet dogs, about his mother, her suicide, and what she was like. He remembers events in his life and compares these memories with the memories of his family. He presses his father to tell him about the night his mother committed suicide.

The romantic, mystical, religious aspects of his mother's personality as remembered by the family are revealed against the rational, pragmatic materialism of his father. These aspects are wedded in the piece itself, which is part dream, part non-literal imagery, and part factual documentary. They run parallel to each other, fusing at different points in the piece so that at these points the literal is indistinguishable from the figurative, the factual from the fictive.

Rumstick Road takes place in the House. The House is divided into two rooms on either side of a platform from which an operator runs the lights, the tape recordings, the records, and the slides. Behind this platform is a third room which can only be seen via mirrors on the insides of the doors which open into the rooms on either side. Scenes are played in all three of these rooms, on an examination table in the center in front of the operator's panel, and in a long tunnel which stretches behind the picture window in the back wall of one of the rooms.

THE RED TENT:
In Rumstick, it is sitting in the room with the picture window. The Man and Spud lift it and 'fly' it through the window. The Woman makes a bed in it and lies down.

THE HOUSE:
It is now full size. Rumstick Road takes place in it. The miniature house is seen at the end of the tunnel as you look out the window. It is lit from within, as is the red tent.

THE RECORD PLAYER:
It is now on the floor of the room. The Woman places a record of the Bach Partitas on it before she dances. The actual sound comes from the operator's booth.

THE SHEETS:
They can be seen hanging in the center room through reflections in the mirrored doors. The room is filled with intense white light.

THE TELEPHONE:
First introduced in Rumstick. It is used as a prop to re-enact the original telephone

call made by Spalding to his mother's psychiatrist. It rings during the gunfight between the Man and Spud, but is not answered."

1.4.a. o espaço

(4) "Rarely is a theatrical environment as consistently dominant in the structure of a work as it is in Rumstick Road and Nayatt School. The organization of events appears to have grown more out of the spatial workings of the pieces than any compelling psychology."
Bierman, James "Three Places in Rhode island"
The Drama Review, Vol. 23, No. 1, Autoperformance Issue
(Mar., 1979), pag. 17

(5) Idem, pag. 18
* a direita e esquerda que identifico no esquema do espetáculo são a direita e a esquerda do público.

(6) "But it's a ... of course it's a real mystery to me how she could have done it ... or what condition the mind gets in. Course we have no conception of what the mind can do. And how could it could've turned that . . . light- hearted, full of pep ... woman ... into what she turned out to be was just unbelievable. 'Course there was no question in my mind she was suffering.

Course I can remember now, in sixty-six when she was having that first upset ... and we were going into the play room with her one night... in the evening and she stood in there in the dark and she said 'Graml Gram, what is the matter with me? Why do I feel that way? What can-what can you do for me? What is the matter with me?' So she was just terribly upset.

SG: Wh ...wh ...what could you say to that?

GG: I know it, I couldn't ... I just couldn't say anything to it. Oh, you'll be all right now, just never mind. Just quiet down and ... But she just, you know, was just going from one side of the room to the other. 'What is the matter with me?' And she was . . . you know almost in tears."

no espetáculo, o que ouvimos nessa cena é um trecho maior que o reproduzido aqui.

Gray, Spalding e LeCompte, Elizabeth "Play: Rumstick Road"
Performing Arts Journal, Vol. 3 No. 2 (Fall 1978) pag. 97 e 99

(7) "We had these slides that Spalding brought in and one day when we looked at that one picture Ron tried it on Libby. Libby's face, of course, was perfect for it. It was

large and very flat and broad. Her face could be a projection screen."
Savran, David, 1988, pag. 82

(8) "SPUD: My name is Spalding Gray, Spud. This piece is dedicated to my parents; My Mother, Margaret Elizabeth Horton Gray, Betty, Bette, Bette Gray, and my Father, Rockwell Gray Senior, Rock, Rock Gray."
Gray, Spalding e LeCompte, Elizabeth "Play: Rumstick Road"
Performing Arts Journal, Vol. 3 No. 2 (Fall 1978) pag. 94

(9) "SPUD: I found the collection of slides in a storage locker in Providence. When I was going through them with my Grandmother Gray, we found the slide of 66 Rumstick Road.
House Slide

SPUD: I think this slide was taken somewhere between 1947 and 1950. The house faced Rumstick Road. This window was my Grandmother Gray's bedroom window. She lived with us. And this window was my younger brother, Chan, Channing's bedroom window."

Idem, pag. 96

1.4.b. Rumstick Road e os teatros do real

(10) "The conflation of the real with the fictional in Rumstick Road and the role that documentary material plays in constructing this work are instrumental in understanding the influence of performance practices of this period on theatre of the real today."
Martin, Carol *Theatres of the Real*
Palgrave Macmillan, 2013 pag. 46

(11) " (...) Rumstick Road foregrounded the problematic nature of the real as it exists in the archive and in memory as well as explored autobiography and nonfiction as conceptual ideas."
Idem. pag. 47

(12) "In the 60s, the focus shifted from the fictional to the real without the tension diminishing. It was not only performance art but also theatre artists like Jerzy Grotowski who emphasized the real within a performance. (...) Grotowski reversed the relationship between actor and character/role, between the real and the fictional. He defined the fictional role as an instrument for achieving a particular goal, not as the end of the actors' effort. Like a surgeon uses his scalpel, the actor is required to use the role as a tool for dissecting himself."
Fischer-Lichte, Erika, "Reality and Fiction in Contemporary Theatre" In

Borowski, Mateusz e Sugiera, Malgorzata, *Fictional realities/real fictions.* Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pag. 13

(13) "theatre created from the verbatim use of transcripts, facts, trials, autobiography, and interviews; theatre created from reenacting the experiences of witnesses, portraying historic events, and reconstructing real places; theatre created from the Internet including YouTube and Facebook; and any combination of these. In this kind of theatre, there is an obsession with forming and reframing what has really happened."
Martin, Carol, 2013, pag. 5

(14) "We edited and played this tape in performance with my voice edited out so that I could actually speak the words in performance. It appeared that I was having an actual conversation with the psychiatrist. I changed some of my original words to make it sound as though I was making the call in the present. […] These are some of the examples of the documentary aspects of performance."
Gray, Spalding, 1978, pag. 91

(15) "Hello Dr. Bradford, this is Spalding Gray calling, we've never met before but… huhmm… I am a member of a theatre company in New York City and… you treated my mother in 1966 and 67 and she comitted suicide in July of 67, I wonder if you remember her, her name was Betty Gray. (…) I am a member of a theatre company in NYC and …huhmm… I am here with the company this afternoon and we're doing a play that's sort of about my family, also about my mother and I'm interested in information, records."
Texto transcrito por mim do filme *Rumstick Road* produzido pelo The Wooster Group e lançado em 2013.

(16) "Playing the recorded interviews during Rumstick Road transformed the theatricality of the production into something authentic: 'this is them really speaking.' At the same time, the highly theatrical mise-en-scène placed these voices within the ambiguous fictional realm of theatre. What the audience heard was a tape recording of them 'having talked.' But what the audience saw was sheer theatre: Gray's family members were not 'really' speaking. Or rather, they were doing more than speaking – the staging gave their voices a supplementary actuality. (…) Rumstick Road accomplished a conflation of the actual, the theatrical, and memory. The performance repositioned the tape recordings that happened in the past as if they were occurring in the present. That is, the people the spectators listened to were not present, but they were re-presented as 'being here now,' a universally practiced convention of theatre of the real."
Martin, Carol, 2013, pag. 53

(17) "the only thing I had problem with… maybe the music was too loud… When grandma started talking I somehow always thought I was missing something she had said… At the beginning when she first started I was wondering if it was just me because I am a senior or because… I couldn't watch everything. I was so afraid I was going to miss something from one side (ela está se referindo aos espaços laterais de ação do cenário) (…) I am sure I didn't get everything'. E Spalding diz: 'Nobody ever does it. It's a metaphor for the quality of memory'. Em outro momento, quando um outro espectador diz que talvez tenha entendido mal algumas intenções do espetáculo, Spalding volta a esse ponto de uma outra maneira e diz: 'You didn't misunderstand. It's impossible to misunderstand this piece, it's an open narrative'." Transcrito por mim do video da conversa de Spalding Gray com o público no American Place Theatre após uma apresentação de Rumstick Road.

(18) "Ron Vawter: Bernard Berenson wrote a monograph on Piero della Francesca, it's called "The Ineloquent in Art". (…) He was talking about Piero della Francesca's figures that just sit there and don't seem to be trying to express anything. He also talked about the seated Buddhas… that these allowed him to be engaged because they weren't busy trying to speak to him.
Elisabeth LeCompte: Yes. And it's interesting that Piero della Francesca is often considered cold.

RV: And only concerned with form…

EL: Which was one of the complaints about Rumstick Road.

RV: I think one of the reasons why audience project onto it so heavily and why there's such massive interpretation is because you are discreet in that way…

EL: I want as many interpretations as possible to coexist in the same time and same space.

RV: You'll reject something that's too pointed.

EL: It would make a meaning. Not that the meaning is wrong, I just can't see one meaning. I want many, many meanings to coalesce at the same point."

Savran, David, 1988 pag. 53

(19) "' I see, you're saying that psychiatrists are really horrible people.'

And I'd say, 'No! Somebody else saw this and said the psychiatrist is the only one who really tried to help her.'

I think the piece leaves the possibility for both interpretations always open."

Savran, David, 1988 pag. 55

1.4.c. reações ao real em cena

(20) "What was most interesting about Rumstick for me in the long run, was the confrontation, the moral issue of the material. Because that's something which has never been… (…) I still don't understand it's ramification."

LeCompte citada em Savran, David, 1988 pag. 94

(21) "I'd like to register a vehement protest about the morality of using private documents and tapes in this kind of public performance. Prefacing one tape with the annoucement that his grandmother has specifically sked him not to use it in the performance, Gray obviously thinks he's found a terrific way to rivet the audience's attention. So, obviously he has. But I feel cheapened by having been made to participate in this violation of a stranger's privacy.

It's all very well for Gray to want to create a work of art out of a traumatic event in his life, …but to make a point of including dishonarable transactions like this in it is to brutalize the audience, implicating them in the artist's pain instead of offering them a share in its transcendence."

Feingold, Michael *The Village Voice*, 21 de Abril de 1980

(22) "I have been working from a pain that often bleeds through."

Gray, Spalding. "Theatre's Brutal Act".

The Village Voice, 28 de Abril de 1980

(23) "Who can answer to taste? Maybe Michael Feingold doesn't want to see real brutality on the stage. (…) And his experience of what brutality is …is his experience. It's a matter of taste, finally. You're stuck with that: taste. (…) How real, how direct do you want your theatre? In that piece Spalding was talking very directly. I was making metaphors. (…) The important thing about Rumstick was that Spalding was actually up there, the person that it happened to. With someone else playing it, it becomes something that Michael Feingold would like, it becomes a play, like Still Life."

LeCompte citada em Savran, David, 1988, pag. 96

(24) "They were not choices I would have made. They were Liz's choices… a kind of Brechtian device, to be provocative."

Savran, David, 1988, pag. 91

(25) "from the way I work whether it's a confrontation of the audience or the material. It can be both. That's why I'm labelled …that's why it's agressive. It's an agressive attack on the material. Spalding tends to circle around it, while I go all the way into

the middle and try to explode it. Yes, I think he was unconfortable with with that. It's not his way."

Savran, David, 1988, pag. 91

(26) "I think explaining her view and then watching Spalding countermand it showed important things about Spalding, the character, and our way of making theatre".

Savran, David, 1988, pag. 91

(27) "(…) Friday night when I came home I went into the bedroom and found glass all over the floor – then disovered that the storm window and one 8 by 10 pane next to mother's little shelf corner in the front had been smashed. I was about to call the police and looked around for the stone or other object, but found nothing – then discovered feathers and after looking further found a partridge, dead on my bedside table. It's hard to believe that a bird which weighed one and a quarter pounds could go through to windows, brush through the curtain, knock over the TV aerial and, without losing any altitude, zoom across the room hitting the corner and dropping dead on the table without even disturbing the lampshade. It took me about two hours to clean up the mess and, I might add, dress the bird for the ice box. Gram Gray came for the weekend and we had a delicious partridge diner Saturday."

Savran, David, 1988, pag.100

** "storm window" é uma janela adicional, colocada na parte de dentro ou de fora de uma janela para ajudar na proteção contra o vento, o frio, a chuva.

1.4.d Rumstick Road, o filme

(28) "We never made the flipbook. But he funny thing was that this, the piece that we just did now (ele se refere ao filme) was a video reconstruction that we did. It's exactly that book, it's sort of taking a lot of those static set images and putting the characters back into it, like a doll house, whatever images we had of them moving. And I thought, yeah, we're finally making the flip book! Now there is also emotion because we have this life, some footage of the emotion and we just shaped it into the box. So this is as close as one could get, in a funny way, to see the performance which you can never see again for obvious reasons."

Depoimento de Ken Kobland em entrevista que fiz com ele em 23 de fevereiro de 2015

(29) "There is no pretense of taking in the stage as it would have been seen during the original production. A precise replication of Rumstick Road would have been impossible. So LeCompte and Kobland have provided something better:

a reinvention, reinvigorated. This is not merely a document of something extraordinary. It is something extraordinary all on its own."

Marsh, Calum "The Wooster Group's Rumstick Road Roars Back,

Ephemeral but for All Time"

The Village Voice, 30 de abril de 2014
** Em 01 de Maio de 2014 o Anthology Film Archives apresenta o filme Rumstick Road acompanhado de encontros com os criadores e participantes do filme e do espetáculo. A crítica é publicada para a estréia dessa programação.

1.5 Nayatt School (1978) / Escola Nayatt

(1) "Nayatt School is an explosion of texts, performers, images, props and media. It is a celebration that is unique among the Wooster Group's work, embodying the thrill of discovery, of coming upon a world alternately sublime and horrific."

Savran, David, 1988 pag. 102

(2) "Nayatt is basically just Rumstick dropped through the floor. It's the exact same ground plan. The booth became the open space and the room, left, was taped on the floor. It's as if the Rumstick floor collapsed and certain things jut happened to fall a little bit farther. And Point Judith also. And Route 1&9. And L.S.D. believe it or not."

Jim Clayburgh citado em Savran, David, 1988, pag. 106

(3) "In Nayatt I was able to lose myself in the celebration of the madness. Rumstick Road was the documentation of madness."

Gray citado em Savran, David, 1988, pag. 102

(4) "At the end of The Cocktail Party, Eliot restored order and checks the crisis. Nayatt School, in contrast, does not lead to the restoration of any social order but raher celebrates the triumph of disorder and the descent, literally, into chaos."

Savran, David, 1988, pag. 105

(5) Aqui a terceira parte do texto de Elizabeth LeCompte
Performing Arts Journal Vol. 3 No. 2 (Fall 1978)
"An Introduction" de Elizabeth LeCompte paginas 81 a 86

"NAYATT SCHOOL

Examination of T.S. Eliot's The Cocktail Party, in which Spalding finds a character (Celia Coplestone) who makes him think of his mother.

The piece is in five sections:

1. Spalding's introduction to the audience of all the material which will be presented. He is seated at a long table directly in front of the audience. The entire audience structure and table is on a platform, 7 to 20 feet above the playing area. A brief synopsis of his life in the theatre, his training as an actor, his admiration of Sir Alec Guiness from afar, his actual apprenticeship with a 'mad Welsh actor' named John Wynne-Evans, who eventually left theatre altogether and 'began to act out in the streets'. Spalding sits alone in front of the record player. He plays various records, among them a collection of poetry read by Alec Guiness. He plays an old, out-of-print recording of The Cocktail Party in which Alec Guiness plays the part of Sir Henry Harcourt Reilly, a psychiatrist. He gives the audience a brief run-down of the plot of The Cocktail Party, introducing the characters by playing the record. He cleans each of the records before playing them. He tells the audience he will be playing the part of the doctor-Sir Henry. This brings him to his relations with doctors and his ambivalence about them. His mother was a Christian Scientist, he explains. 'She didn't believe in doctors'.

2. Spalding introduces a woman performer who, he announces, will be playing the role of Celia. They proceed to give a "dramatic reading"of the scene in The Cocktail Party where Celia comes to see the renowned psychiatrist, Sir Henry. We know from the first section that Celia has had a disillusioning love affair with Edward, husband of Lavinia, both members of the English 'smart set'. Celia speaks of her "sense of Sin" and her 'need to atone'. She asks the doctor to help her return to 'normality'. The doctor (Spalding) guides her towards a decision to go to a special sanatorium instead of returning to 'the good life' and another round of cocktail parties. Spalding interrupts the reading frequently to clarify certain points of plot and to guide the performer playing Celia in certain line readings and emphasis. He acts simultaneously as Spalding the teacher to the class/audience and Spalding the actor playing Sir Henry, the doctor. It becomes obvious that Celia has now memorized her text. The Man, now Spalding's assistant, accompanies the text by playing a record on the Fanola and crying. Disco music accompanies Celia's decision to go to the sanatorium, and everyone exits from the raised platform.

3. Three scenes in the office, which has a picture window at the front and a transparent ceiling. It is a soundproof room, and is the same room we have seen in Rumstick, except that the audience is now looking at it from the opposite side and from above. The room is miked from the inside so that everything spoken in the room is heard on a speaker system far from the room.

A Day at the Dentist: A dentist lures a patient into his office, tapes him to a chair, and then reveals he is the husband of a woman named Mary Ellson. There is an

inference that the patient has in some way sexually molested her. The dentist takes his revenge.

The Breast Examination: A woman, Mrs.Stanley,comes to see the doctor because she thinks she has a lump in her breast. The doctor and his nurse (the Man) examine her breast. The examination is interrupted by a telephone call for Mrs. Stanley.

The Chicken Heart: A chicken heart kept in the laboratory for experimental purposes begins to grow uncontrollably. A scientist, Dr. Alberts, asserts that the growth can only be stopped by calling out the army. No one listens and the heart continues to grow. The doctor and a young reporter escape in an airplane and fly west towards California. During this last scene a second red tent is set up in the soundproof room. A third tent appears in the filmed room. In all three scenes, children appear from behind the tent and from under the desk in the room. They now disappear.

4. Spalding returns to his position at the long table in front of the audience. He sits in front of the record player. He plays a record about cancer and breast self-examination, repeating certain sections and marking the record with a wax crayon. The Man begins setting up a long table on the floor below. One end of the table emerges from the red tent. The other end extends into the space on a diagonal. He brings out bottles of liquor from the tent and begins to put out plastic glasses one at a time until they cover the entire table. The doorbell (a large red school bell) rings, and the fifth part begins.

5. The "stage" is now set for the last scene of The Cocktail Party. This scene takes place in a room which is only mocked out with tape on the floor. It is the mirror image of the soundproof room. There is the suggestion that if it were built, we, the audience, would be looking at the backside of the set for Rumstick. All the actions concerning this room are mimed (opening and closing the doors; turning on the light). These mimed actions are set against the 'actual' actions of opening and closing the doors in the soundproof room.

Spalding announces the scene to the audience over a mike attached to his record player. He fills in the plot and introduces all the characters as they arrive. Lavinia and Edward are again preparing to give a cocktail party. Several of the guests arrive early. They are Sir Henry, the psychiatrist, and his allies-a woman named Julia and a man named Alex. And Peter Quilpe, a filmmaker, arrives unexpectedly from America.

The Man plays Edward and the Woman plays the Maid. Spalding plays Sir Henry and all the other guests are played by children dressed in costumes from the other pieces. Everything they wear is too big and clumsy. Peter Quilpe asks where Celia is – he says he is interested in putting her in a film. Celia's fate is revealed to all by

Alex who has recently returned from Africa where it turns out Celia had gone to do missionary work. A film is shown on the wall of the soundproof room. Celia's image is seen getting up from the chair and moving slowly behind it. The film runs out as a yellow magic marker circles over her head. The Man/Edward accompanies this film on the Fanola. More record players emerge. The Women with Record Players set up record players at either end of the long table in front of the audience. During the party, they play records from Rumstick and Sakonnet. Props and images are now doubled and tripled. One telephone becomes three, one red tent becomes three tents, one room becomes three rooms, one record player becomes six record players. More and more records emerge and are played simultaneously. The children begin to break the glasses and scream. The Man shoots Peter Quilpe, and he pretends to be dying. Julia falls asleep and is carried out and laid on the floor. Alex is covered with a sheet and laid on the floor. I.avinia pretends to die in Edward's arms. She is shaken and laid on the table with her head in the tent. She doesn't wake up.

Spalding, the Man, and the Woman ascend on ladders to the upper audience platform. They sit in front of the three record players. They first play and then destroy the records by scratching them, cutting them up, and finally burning them. They descend to the floor. The Man and Woman climb up the back wall behind large sheets of white paper that traverse the space. They walk across the wall and disappear. Spalding returns to the soundproof room. He plays the Bach Partitas on the Fanola.

(6) Esquema de Nayatt School

"Part I First Examination of the Text: In Which Spalding Talks About Himself and Introduces a Record (The Cocktail Party) / Part II The Second Examination of the Text: In Which Spalding Plays the Part of the Doctor and Introduces a Woman Who Plays the Part of Celia, and They Enact a Reading of the Text (The Cocktail Party, Act II) / Part III The Third Examination of the Text: In Which Spalding, The Woman and The Man Play Doctor in Three Scenes ("A Day at the Dentist", "The Breast Examination" and "The Chicken Heart") / Part IV The Fourth Examination of the Text: In Which Spalding Introduces a Record and the Stage is Set for a Cocktail Party / Part V The Fifth Examination of the Text: In Which Spalding Introduces the Children in Their Parts and The Man, The Woman and Spalding Play a Scene With Them (The Cocktail Party, Act III) / Part VI The Sixth Examination of the Text: In Which Spalding, The Woman and The Man Destroy the Records and The Man and The Woman Depart."

Savran, David, 1988, pag.104

(7) "The real seeds of the monologue were in Rumstick Road, in the first direct address to the audience, saying 'My name is Spalding Gray', and talking about the house. But the monologues never would have come into being had not the group been my first supportive audience, at the table, in Nayatt. And then it was a matter of shrinking the table down to a desk."

Savran, David, 1988 pag.108

(8) "For $69 you could go to California but get off anywhere, and get back on whenever you wanted, over the course of a summer."

Schechner, 2002 pag.162

(9) "(...) as fast as I could remember all the details from the time I left NYC on the Greyhound bus to hitchhiking, getting picked up by a Romanian refugee and his son, going with them to Fort Collins (where I'm going this Friday, strangely enough). I stayed in his house, there was no furniture, I slept on the floor in a sleeping bag, got to Boulder. I just told that story real fast and then I ran."

Idem. pag.162

(10) "Looking back on it, I realized that was the first autobiographic monologue outside of the Performing Garage."

Idem. pag.162

(11) "I just stood there and let "the character" peal off me like an onion. Then, after getting more comfortable with that event, a crazy idea came to me: I thought, what if, instead of going on with the play as written, I just stepped through this crack in the text and began to speak my own words?

Although I never actually did that, the impulse to do it led, at last, to my greatest fulfillment in theatre: the creation of my first autobiographic monologue, Sex and Death to the Age 14, first performed at the Performing Garage in 1979."

Gray, Spalding "A Challenging Silence Which Led Me to My

Monologues" *Backstage*, 21 de Novembro de 1990

(12) "And beyond that, the storytelling... at home, personally".

Savran, David, 1988, pag. 109

(13) "Symmmetrical.. so symmetrical that the thing that came up with the beginning of the story would come back at the end in some kind of closure. Amazing..! There was always that sense that: oh man, you should do this on stage you know, relate your stories."

Depoimento de Ken Kobland em entrevista que fiz com ele em 23 de fevereiro de 2015

(14) "For the first time in the Trilogy, he emerges as a whole being. (...) He is an adult, speaking in his own voice, no longer dependent, as he was in Rumstick Road, on the taped voices of others. He is a person comunicating, a character named Spalding. The opening also establishes Spalding Gray's place and identity within the development of his career. For the first time he addresses the audience directly and at length. He has a vocation: he is a speaker, an autobiographer, a story-teller".

Savran, David, 1988, pag.110

(15) "(...) ends with a chase that combines elements of the fight over the gun and the ghost dance from Rumstick Road."

Bierman, James, 1979, pag. 25

(16) "(...) in such a way that she modestly avoids exposing her breasts, at times holding the gown up with her teeth as she changes."

Bierman, James, 1979, pag. 26

(17) "(...) a palpitating double of the red tent set up in the little room engulfs the Woman (Libby Howes). Simultaneous with the scene, the Woman shows an 8 mm film of the same sequence projected against the back wall of that room in which the scene is duplicated."

Bierman, James, 1979, pag. 26

(18) A fala completa de Celia Copplestone na peça de Eliot é: "Well, there are two things I can't understand, / Which you might consider symptoms. But first I must tell you / That I should really like to think there's something wrong with me -- / Because, if there isn't, then there's something wrong, / Or at least, very different from what it seemed to be, / With the world itself – and that's much more frightening! / That would be terrible. So I'd rather believe / There is something wrong with me, that could be put right. / I'd do anything you told me, to get back to normality."

(19) "In Nayatt School I wanted to have an image of anarchy, and it was going to be fifteen ten-year-old boys running beserk, doing anything that they wanted to do. So we worked with for a whole winter in a free workshop. It was very disappointing when we didn't use them. Disappointing for them, too, but they would have destroyed the set."

Gray citado em Savran, David, 1988, pag. 124

(20) "Performers speak past each other, focusing not on the others but on a spot on the ceiling above the audience. The result is both rendition of the scene and a commentary on its apparent sophistication".

Bierman, James, 1979, pag. 27

(21) "Nayatt School is about Celia Coplestone. It is about doctors and their role as healers. It is about children and their ability to create chaos with joy, their anarchy and our fear of and attraction to it. It is about our fear of and alienation from our bodies, the fear of somehow losing control of our bodies and our minds. It is about acting, performance, and the learning of roles. Along with Sakonnet Point and Rumstick Road, it is about Spalding's love for the image of his mother, and his attempt to re-possess her through his art."

Performing Arts Journal, Vol. 3 No. 2 (Fall 1978)

"An Introduction" de Elizabeth LeCompte paginas 81 a 86

(22) "So looking at those three pieces I think of it as like Pinocchio in Geppetto's workshop. Geppetto's workshop was the Performing Garage, but Geppetto was in India. So we began working on our own. It started as the puppet of the non-speaking boy in Sakonnet Point. Then he begins to speak using his relatives' voices on tape. And then Nayatt School, the third piece, was a series of direct addresses to the audience, short monologues about my relationship to T. S. Eliot's Cocktail Party. Elizabeth LeCompte would tape them, transcribe them, and say, 'Here let's do it again like this'. And that's when I began to realize that what I was speaking was text, and could be used as a text. So when I finally split from the Wooster Group/ Performance Group in 1978, I had no idea what I wanted to do, but I knew I wanted to get out of the group situation. I had been in The Performance Group and the Wooster Group, but I had never been really alone."

Schechner, Richard "My Life in Art: Interviewing Spalding Gray"

The Drama Review 46, no. 4, Winter 2002 pag.162

(23) "When the Trilogy was performed together for a two-month run in the winter of 78-79 as Three Places in Rhode Island, its imaginative use of film, dance, music, child actors, and non-linear texts confirmed its stature as one of the most impressive and innovative theatre events of the '70s.

Shewey, Don "Elizabeth LeCompte's Last Stand?"

The Village Voice, 1981

1.6 Point Judith (an Epilog)

(1) "Schema of Point Judith (an Epilog) Part I – Rig; Stew, the foreman, and his crew on an oil rig in the Gulf of Mexico/Part II – Stew's Party Piece; Long Day's Journey into Night with Stew as the father and his crew as the rest of the family/Part III – The Convent; The men leave the rig. Film: 'By the Sea': Stew Plays the Mother Superior and his crew play the nuns."

Savran, David, 1988, pag. 134

(2) "There are two crucial things about Point Judith for me. One is that I'm returning in the way I came in, as an actor, because I'm playing the role of Tyrone and he was an actor. He was an actor who played only one role, and that has a lot of ramifications. And the other essential thing, physical thing, was the farewell."

Spalding Gray citado em Savran, David, 1988, pag. 133

(3) "(...) is the most symmetrical, the most balanced of all the Wooster Group pieces. After the madness of Nayatt School, it restores an equilibrium; it completes the movement from performance, from pure self-presentation to drama."

Savran, David, 1988, pag. 133

(4) "Spalding, specifically Spalding, but also Liz, one day came up to me to ask me to work on a new piece. When I started, what we were doing was mirroring what was happening in the personal Group relationships, in some ways. By the end, Spalding's input was different and his stake was very different. So that was truly his exit."

Willem Dafoe citado em Savran, David, 1988, pag. 140

(5) "In fact, the dramatic culmination toward which the antagonism points is not presented in 'Rig' at all, but in 'Stew's Party Piece', in the frenzied and violent Long Day's Journey, at the end of which Stew as Tyrone shoots the other performers dead."

Savran, David, 1988, pag. 140

(6) "Another uni-sexual grouping, the convent as opposed to the oil rig. It's based visually on the Book of Hours, a book of daily activities, cyclical life. small actions and small acts."

Ken Kobland citado em Savran, David, 1988, pag. 155

(7) "(...) conceived as a home movie, both ours and theirs (the nuns)".

The Wooster Group, Point Judith (Documentation), *Zone*, nº 7, Spring/Summer 1981, pag. 26

(8) "It starts with a close-up of the fish and moves to a medium shot of Sister Muriel examining it. The latter then takes a photograph of the three other nuns: Sister Elizabeth (Spalding Gray) sitted in the middle, flanked by Sister Margaret and the Postulate, in echo of the final image of Rumstick Road. In the next shot, the nuns frolic in the water, diving and swimming. They wave good-bye and come up out of the water. The film ends with a freeze on the Postulate's face."

Savran, David, 1988, pag. 156

(9) "Forget it, B.B. it's all over."

Savran, David, 1988, pag. 155

(10) "(...) until the house is empty and calm as the image in the screen. When she has finished, she changes her clothes and exits at approximately the same time the film ends."

Haye, Bethany "The Wooster Group Traditional Plays in a Radical Experimental Context" IN *Page to Stage: Theatre as Translation.* ed. Ortrun Zuber-Skerritt Rodopi, Amsterdan 1984 pp. 165-182

(11) "In Point Judith the Woman is the one who works, who arranges, who puts things where they belong (in what is a development of a traditional function ascribed both to women and to the theatre director). (...) For the first time in the Wooster Group's work, a performer executes a series of tasks methodically and at a normal tempo. For the first time, she is connected, clearly and simply, to the concrete reality of everyday life and to the mechanics of performance. In her activity, she discovers a new energy; she develops strenght and direction (...). Although Point Judith is focused toward Spalding Gray's farewell, it also dramatizes Elizabeth LeCompte's emergence from behind Gray's shadow. Like Cathleen, she had remained behind the scenes, performing 'woman's work'. As he departs, however, she becomes the publicly acknowledged artistic center of the group's activity (...)."

Savran, David, 1998, pag. 148 e pag. 157

(12) "(...) my need was to be centrifugal, to be the major subject matter and the focal point in the Trilogy. (...) But I knew it had to come to an end. I was getting curious about the outside world. It was as though I'd entered a religious order for a while. And I wanted to know more about myself in relation to other people, outside the group. (...) So, every night, waving good-bye in Point Judith was an actualization and a preparation for saying good-bye to Liz and to the company for a while. So, every night, when I'd go through that spotlight, it was an actual exit. And then I'd come back and do it again. And I probably could have done it over and over and over. It's just a wonderful... because we're always saying good-bye to every experience. So I

miss it enormously. And of course I use it as a measuring stick by which I'm looking for other experiences that can give me some of that, and it's very difficult."

Spalding Gray citado em Savran, David, 1988, pag. 149

(13) "Point Judith was the big transition for me because I'd always used Spalding as the pretext, the storyteller, so that people could easily identify with his character. (...) And the center (ela se refere a Spalding como o centro das peças) became more and more prominent as the pieces went on because people identified all the elements as his. And that was very difficult for me. But I don't regret it, because it was wonderful. I think it was a double leaving of each other, in a way, a healthy, good one. (...) And now I've been able to work with more of my personality: in Kate a humour that I could never bring forward because Spalding usurped it, in a funny way, as a storyteller. Spalding's persona was very dominant, very needy. Now the pieces are structured so that one strong personality does not absorb so much of the attention."

Elizabeth LeCompte citada em Savran, David, 1988 pag. 150

(14) "When Liz and I are collaborating at our best, we would both be struck by the power of the same image. It would evoke things in us that were, maybe, different, but it was evocative all the same. So I miss the collaboration with Liz. I haven't spent much time trying to figure out where the collaboration went awry, but I think, when we originally came together in a relationship, we were both very insecure. And we both grew under the aegis and direction of Richard Schechner and were given wings. And I think that we were running very balanced all the way. Maybe toward the end of Nayatt into Point Judith, I probably became jealous of her position, not that I wanted to be a director, but her overview, the fact that she was outside of the experience. And at the same time, to say that I was jealous of it is strange, because I didn't go out and do that. What I did was go out and do something that I wanted to do. Because I knew that she was doing something she wanted to do and was very turned on by it. (...) I really felt that we'd run a very full course in these works. And I felt complete. And I thought, I hope I can move on to something else and feel that same completeness, a similar completeness. And it isn't... it's there but it doesn't have that transcendent, quasi-religious aspect, that intensity of living together and making those works together... it never can. Because I'm working with people now, I'm relating to people in the outside world that are in a very banal situation in their lives. But I had to have the courage just to walk out the door."

Spalding Gray citado em Savran, David, 1988, pag. 150

(15) "And I think that it was hard on Spalding because he was giving up his centrality. He's always afraid of loss. And I think he gets a little nostalgic about stuff that he would be perfectly happy to get rid of. It was very healthy for both of us. He's right, it

was a wonderful working situation, during those times. But it's always the memories of those... It was wonderful for him also because he got a lot of credit sometimes for things that other people did. And he had a very, very supportive family. As he drifted off into his own work, I began to receive more of the support, as the artistic center. He was receiving sole credit for the ensemble work for many, many years, and still does. (...) And now the other performers are getting a lot more attention, finally. Spalding was so dominant that nobody else was seen. Also, I've come around to another voice. In L.S.D. I've come back again to the voice of the storyteller, with Nancy Reilly, or Ann Rower. But it's a female voice now."

Elizabeth LeCompte citada em Savran, David, 1988, pag. 151

Capítulo 2

2.1. boas brigas – teatro narcisista? vanguarda conservadora?

(1) Performance tornou-se uma palavra inspiradora e às vezes confusa, excessivamente usada, quase gasta, e constantemente renovada, capaz de se ampliar e até mesmo engulir tudo que dela se aproxima.

A palavra pode ser usada, e talvez tenha começado assim, para designar diferentes manifestações artísticas – dança, teatro, artes visuais, música, todas ligadas ou não às novas midias, ao video e à sempre renovável tecnologia – que surgem nos anos 60 do século XX opondo-se às técnicas de encenação e interpretação do teatro euro-americano tradicional com foco no texto dramatúrgico, hierarquicamente concebido e realizado (funções definidas), e que privilegiava uma relação não interativa com o espectador.

Pode ser entendida como "arte viva" (*live art*), como por Roselee Goldberg que refere-se exatamente à essas manifestações artísticas. Apresentações que rompem os limites entre arte e vida, entre público e privado, entre norma e tabu, sejam elas feitas em galerias, teatros, espaços públicos, com atores ou não atores, que façam uso da palavra ou não, passíveis de reprodução/de re-apresentação ou não, que promovam a interação das muitas diferentes artes e tecnologias, como faz, por exemplo, Laurie Anderson, ou não.

Esse entendimento pressupõe um trabalho artístico e sua apresentação para um determinado público, seja ele grande ou pequeno, em espaços formalmente entendidos como espaços de apresentação ou não, isso não importa – mas sempre uma apresentação pública. Uma performance.

A palavra pode ainda ser usada para designar uma forma específica de abordagem de mundo – performance usada enquanto instrumento de análise das diferentes manifestações políticas, sociais, culturais, esportivas e todas as suas possíveis combinações que passam, então, a ser vistas "como" performance (*as performance*). É o que faz Diana Taylor quando olha as manifestações dos *H.I.J.O.S. – Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio* e das *Mães de Maio* na Argentina (Taylor, 2002). Ou Jon Mackenzie quando, ao identificar as micro práticas tecnocráticas do estado, pensa diferentes formas de intersecção entre performance, tecnologia e política com o objetivo de investigar as possibilidades de re-invenção da democracia. Pequeno e grande. Um grupo de mães e filhos de desaparecidos políticos em um pequeno país sul-americano; um inglês que tenta vislumbrar uma nova ordem de mundo, uma nova democracia. Uma ação e um pensamento, ambos valendo-se da idéia de performance.

Pode ser usada como "desempenho" – a performance sexual de um homem ou mulher, de um esportista, de uma criança na escola, de um carro, computador, de um político – e apenas indica outro uso da palavra com o sentido imediato do sucesso que alcançam em relação a um determinado padrão e/ou expectativa de quem observa ou participa.

Para resumir a amplitude… retomo as palavras de Marvin Carlson

"The term performance has been extremely popular in recent years in a wide range of activities in the arts, in literature, and in social sciences. As is popularity and usage have grown, so has a complex body of writings about performance, attempting to analyze and understand just what sort of human activity it is. For the person with an interest in studying performance, this body os analysis and commentary may at first seem more of an obstacle than an aid. So much has been written by experts from such a wide range of disciples., and such a complex web of specialized critical vocabulary has been developed in the course of this analysis, that a newcomer seeking a way into the discussion may feel confused and overwhelmed." (Carlson, Marvin, 1996, pp. 68-73*)*

E quem faz performance, quem é? Quem é o performer? Podemos pensar nos performers Guillermo Gomez Peña, Coco Fusco, Marina Abramovic, Spalding Gray e outros. Ou nos participantes do curso "Performance: Teorias e Práticas" da Profa. Elisabeth Silva Lopes, que fizeram performances no final do curso – uma atividade que de alguma maneira sugere que *performance* está ao alcance de todos, não importa sua formação profissional ou pessoal. Em 2011 aconteceu a "Transperformance – convergências, transversalidades, atravessamentos de campos de prática artística e espaços urbanos", no Rio de Janeiro. Uma de suas ações era o "Choque de Cores" – convocatória pública, aberta a todos os interessados em participar mas que precisava de uma reunião/explicação/preparação anterior à intervenção para que "Choque de Cores" atendesse aos objetivos dos organizadores. Seria essa uma ação a ser vista *como*

performance? Os caras-pintadas, movimeto estudantil de 1992 contra a corrupção e a favor do impeachment do então Presidente Fernando Collor, também pode ser visto *como* performance? Em ambos os casos certamente que sim, embora jamais diríamos que os caras-pintadas = Marina Abramovic = anônimos participantes do "Choque de Cores" = Coco Fusco = Mães de Maio = estudante chinês desconhecido que subiu no tanque em 1989 e emocionou o mundo todo = Denise Stoklos. A escolha em olhar essas manifestações *como* performance tem a ver com a necessidade de entender ações/ manifestações que, consciente ou inconscientemente, se valem de recursos teatrais para chamar atenção para seus objetivos. Ou seja, como performance nos ajuda a revelar intenções, analisar a resposta e o envolvimento do público considerado como medida da eficácia da ação, identificar os recursos utilizados para isso, etc. As possibilidades do *como* performance são infinitas e provocam a inquietação de pensadores como Josette Féral que reivindica a especificidade do campo da performance e da performatividade.

(2) Schechner, Richard "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do about It"

Performing Arts Journal Vol. 5, No 2 1981 pp 48-63

Performing Arts Journal Vol. 5, No 3 1981 pp 9-19

(3) "(...) a burst of experimental energy".

Schechner, Richard "The Decline and Fall of the (American) Avant-

Garde: Why It Happened and What We Can Do about It"

Performing Arts Journal Vol. 5, No 2 1981 pp 48

(4) "Equally impressive artistically" e "(...) is swallowed by the kind of personalism that typifies so much of the avant-garde today."

Schechner, Richard "The Decline and Fall of the (American) Avant-

Garde: Why It Happened and What We Can Do about It"

Performing Arts Journal, Vol. 5, No 3 1981 pp 16

(5) "My deepest feelings about recent solo and/or privatized work – the stuff of Gray, LeCompte, Weiss, Sherman, Foreman, Breuer, Wilson, Sack, Chaikin – and these are the best people around – is that their work ought to be one stream in a great river system. When this kind of personalistic work is the center of theatre something is missing. No matter how impressive the work is – and I'm swept away by much of it when I'm in the theatre – it doesn't have at its heart a heart: it isn't weeping for, or in a rage for, the life of the people. And no matter how we want to avoide social issues,

politics, the life of the people in its collective manifestations, the City – either as tragedy, satire, celebration, farce – these are not only functions of theatre but its main glory." (conclusão de um ensaio de duas partes)

Idem, pag. 16

(6) "(...) that show an absortion, if not conscious articulate, of sophisticated postmodern theory. They weave performative strands together into a relational braid not necessarily dominated by words or any other single element."

Idem, pp 17

(7) (...) "horrific farce about atom bombs is a lonely and extraordinary group piece with socio-political meaning (...)"

Idem, pag. 16

(8) "Bringing one group, the audience, face-to-face with another, the performers – and creating in that co-presence an interaction is what makes theatre special. All those I've mentioned do that. But with solo work, as it becomes more and more personalistic, what Marrancca calls the presentation of "mental space", there is a passivity, an acceptance of the City as it is; or, with Chaikin, a frail sentimentality. I worry about this because the City is changing and if artists are not working to make the transformation humane we will either end among the victims or, like Wilson, as pets of the very rich."

Idem, pag. 16

(9) "(...) found a way to transmit our multiplex, total theatrical texts: no way to make a living tradition from what we created."

Idem, pag. 16

(10) "I quoted Gray at length because his is a very clear statement of a hard-to-describe process. He is a genius performer – his play with an audience is immediate, deep, and flexible. But as he pulls back from group work (he's in the Wooster Group but really no part of its collective creativity) he makes his work not in relation to others but next to them."

Idem, pag. 14

(11) "(...) in boundary breaking theatre activity as much as it is a change in the way the avant-garde is perceived. Things that don't make money are not stylish now."

LeCompte, Elizabeth "Who Owns History?"

Performing Arts Journal, Vol. 6, No. 1 (1981), pag. 50

(12) "The most radical development in theatre was the combining of the playwright, director and designer in one person. The result was a wedding of text, theatre space and movements of the performers where nothing modified anything else. Each part was but equal in the transmission of the meaning of the piece. Unlike the traditional theatre relationship where the blocking direction and design all serve to modify or enhance the meaning of the words, in this arrangement the words stand more vis-a-vis the actions and the space. Each part informs the other part in a continuous circuit.

Idem, pag. 50

(13) "Ideas are translated only through the work of art (or theatre piece) itself. The performance itself."

Idem, pag. 52

(14) "1. He spent time teaching body rolls and voice exercises which were learned rote from someone else, tried to perfect these exercises to a system and then tried to foist an idea onto the hip rolls. He worked backwards.

2. He tried to perpetrate training for his own legitimacy/propaganda even when the results of the training stood in direct antagonism to his ideas. He had staked out his territoryearly and to retreat or move on would have left him historically vulnerable.

3. Backed into a corner, the only thing to do is to mythologize his own past work in his present writing and hope that it will stand for history. It probably will. History belongs to those who write it down."

Idem, pag. 52-53

(15) "Because theatre is a temporal art, you've got to be there for it. No amount of reading Artaud can tell you what he did. His works are not literature. They are descriptions and scenarios of temporal events. Events that need to have their being in time. Theatre is about presence = Life = Death."

Gray, Spalding "Perpetual Saturdays"

Performing Arts Journal, Vol. 6, No. 1 (1981), pag. 47

(16) "(...) there is hope for passing it all down. It's one that Richard doesn't mention. A few weeks ago Iwas in a bookstore and a man who worked there came up to me and began to tell me how much he had loved the Wooster

Group's production of Nayatt School. His description was so intense and so vivid that he began to turn me on to the piece. He brought tears to my eyes and I wanted not only to be doing it again but I could also see it from his outside view as he told it. Itwas at this point that Irealized that his way of transmitting dramatic knowledge

was orally. Like the Irish before the English and Tibetans before the Chinese, he was employing the old oral tradition. I like that. It's a fresh breath in these high tech times and it was there, present with all its human energy and vividness."

Idem, pag. 47-48

(17) "'What about the people?' I longed to be with them. I longed to do what they did and feel what they felt. I thought the group was an artificial "polis" and I wanted out. And at last, when I did get out, I found myself in another group. It was the downtown community of New York and I looked around for "the people" and instead I saw a group trying to survive in a corrupt world that contained a corrupt country that contained a corrupt "City" that was controlled by the rich and I realized that all of us, not just Robert Wilson, but all of us in the "arts," are pets of the rich. We may be different breeds, some mutts some pedigrees, but we are all pets of the rich."

Idem, pag. 48

(18) "(...) hating the critics who keep you poor".

Maleczech, Ruth "Am I Dying while I'm Devouring Life?"

Performing Arts Journal, Vol. 6, No. 1 (1981), pag.45

(19) Maguire, Mathew "Alive Wire or Vital Signs"

Performing Arts Journal, Vol. 6, No. 1 (1981), pp. 39-44

(20) "(...) frame the discussion unhealthily in the realm of economics, as if any commentary that does not support a work or movement jeopardizes its value in the marketplace."

Marranca, Bonnie "The Politics of Performance"

Performing Arts Journal, Vol. 6, No. 1 (1981), pp. 55

(21) "The avant-garde theatre, those who write about it and its audience, is starved for any authentic, intelligent exchange of ideas. Not only the theatre piece or text, but any serious theatre writing about it that appears, confronts a great big void because virtually nothing has any impact on anyone. The value of Schechner's article is that it broke through this terrible, deadening silence."

Idem, pp. 55

(22) "(...) to move away from naive opinion to a genuine understanding of the politics of performance".

Idem, pp. 55

(23) "All of us should question the patterns of funding, audience reception, the attitudes of producing organizations, and the directions in performance and writing, in a continuing public dialogue of how we feel about theatre in this time and in this place."

Idem, pp. 59

(24) "The future is always coming out of crisis in the most literal sense – for "crisis" means fork or division: choices made. And for every path taken a universe of pathways are left behind. The path of interculturalism I am urging is one which weaves together many of the threads of the past thirty years. But there are other paths: and I wish to encourage more than mine."

Schechner, Richard "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do about It"

Performing Arts Journal, Vol. 6, No. 1 (1981), pag. 19

(25) "It may well be that in requiring audiences to offer their own completions, in provoking a degree of aesthetic complicity and imaginative colaboration, such theatre practioners may be reminding them (o público) of their capacity to act and to imagine a world beyond the banality of appearance."

C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century Drama.*

Volume Three: Beyond Broadway. London: Cambridge University Press, 1985, p. 34. citado em Demastes, William

"Spalding Gray's 'Swimming to Cambodia' and the Evolution of an Ironic Presence"

Theatre Journal, Vol. 41, No. 1 (Mar., 1989), pp. 77

The John Hopkins University Press

(26) "Such art requires an audience involvement, an "imaginative collaboration" that may ultimately establish a bond more true than any tangible "hand-holding" could strive for. Overt physical involvement has been replaced by a more subtlemaginative involvement, and the substitution, says Bigsby, may in fact be for the better. That such a possibility for bonding even exists under these circumstances is something Schechner clearly ignores (...). For Bigsby, however, not only does the possibility exist, but in rare moments, so does the reality."

Demastes, William "Spalding Gray's 'Swimming to Cambodia' and the Evolution of an Ironic Presence"

Theatre Journal, Vol. 41, No. 1 (Mar., 1989), pp. 78

The John Hopkins University Press

(27) "Why does the avantgarde refuse to die?"

Savran, David "The Death of the Avant-Garde"

The Drama Review, Vol. 49, No. 3 (Outono de 2005), pag. 10

(28) "I agree with both Schechner and Aronson that the avantgarde is iffectively dead and I would add to the causes of death the hegemony of deconstruction and poststructuralism (both in and out of the academy) and the increasing exploitation of nonprofit theatres for their artists and product by commercial producers intent on replenishing their stores of cultural and symbolic capital. I find it impossible, in fact, to construct a narrative of the death of the avantgarde that does not list multiple injuries sustained over a period of many years. Yet the most historical and sociological I try to make my analysis of what I would like to call the last wave of the avantgarde epitomized by the Wooster Group), the more I find this vanguard vanishing before my ewyes."

Idem, pag. 12

(29) "I don't know what avant-garde is today". (Grotowski)

"The death of playwright-actor Spalding Gray, whose artful monologues put a personal spin on the anxiety of the last decades of the 20th century, was confirmed yesterday, two months after his disappearance Jan. 10. (...) During the 1970s, (...) he lived with director Elizabeth LeCompte and together they helped form the Wooster Group, a troupe that is best known for applying avant-garde technique to classic theatre." (Siegel)

Idem, pag. 12

(30) Schechner, Richard "Vanguarda Conservadora"

Cadernos de Campo, São Paulo, n. 22, 2013, p. 180. tradução: Diana Paola Gómez Mateus; revisão técnica: John C. Dawsey

(31) Idem, pag. 180

(32) Idem, pag. 181

(33) Idem, pag. 181

(34) Idem, pag. 181

(35) Idem, pag. 182

(36) Idem, pag. 182

(37) "I don't think Spalding as a fundamentally political artist. He's no Augusto Boal, he's no Brecht. He's basically a narcissistic artist, he always works for himself first."

Depoimento de Richard Schechner em entrevista feita por mim em 16 de dezembro de 2014.

2.2 autoperformance

(1) "(...) a creative response to the conditions of global capitalism in the West." Paterson, Edward. Postmonologue: politics and parody in performance". (tese)

(2) "(...) towards future manifestations of the form that offer critically efective, and affective, commentary on world events."

Idem.

(3) "(...) provided not only a position from which a performer could explore, express, and even perhaps seek her own identity, it also provided a forum in which she could reach out to other women whose experiences might parallel her own."

Carlson, Marvin "Performing the Self"

Modern Drama, Vol. 39, N.4, Inverno de 1996, pag. 601

(4) "Much of the work of The Drama Review has covered in recent years would fall into the category of4. John Perrault's Oedipus (T51). The People Show (T52), the presentations of Meredith Monk (T53) and Joan Jonas (T54) – all of which involved more than one performer – as well as solo performances such as those by Vito Acconci, Adrian Piper (both T53), and Robert Anton (T65) are all autoperformances. Robert Wilson usually appears in the pieces he creates. Richard Foreman "performs" as a visible controller of sound and lights; he has even appeared briefly on stage. Autoperformance can be seen as one of the dominant theatrical tendencies of our time."

The Drama Review, Vol. 23, No. 1, Autoperformance Issue (Março de 1979), editorial

(5) "If a painter does a traditional play, it is an "Artist's Performance". If Foreman presents one of his theatre pieces at the Whitney Museum, it becomes "Performance Art". In Europe, the single word "Performance" is becoming used to categorize much new theatre. But all drama, dance, opera, mime, etc – as well as Allan Kaprow's nontheatrical Activities – are performances. "Autoperformance" is a precise term that may help clarify this vagueness and to emphasize the most important aspect of some of the most significant theatre being done today."

Idem, pag. ??

(6) "Lee Breuer of Mabou Mines once said that Spalding Gray had the third great acting idea of the century. He went beyond Stanislavkian psychology that joined the actor and character, and Brechtian technique that separated the actor from the role, to use his own life as material for conceptual performance."

Marranca, Bonnie, "A Dictionary of Ideas" IN *The Wooster Group and its Traditions* ed. Callen, John. Presses Interuniversitaires Européennes, Bruxelas, 2004, pag. 119

(7) "He was the first to break the boundary between fictionand real life and his "true stories" opened up whole new avenues for me and many other so called autobiographical artists."

Depoimento de Laurie Anderson enviado a mim em 07 de Abril de 2015.

2.3 a autobiografia para o contador de histórias

(1) CORNAGO, Óscar. "Biodrama. Sobre El teatro de la vida y la vida del teatro. LatinAmerican TheatreReview, (39):1, 2005, p.1-27

(2) Idem, pag.1

(3) Idem, pag.1

(4) Assim como aconteceu em *India and After (America)*, *Gray on Gray or Everything Reminds Me of Something* e *Interviewing the Audience* de Spalding Gray, os criadores de "Ficção" também assumiram esses espetáculos como "solo" embora, em cena, houvesse a presença física de outros personagens/outras pessoas que faziam parte ativa da narrativa.

(5) Sontag, Susan, "To stand still is to fall away from truth," Guardian 14 September 2006: pags. 7-11

(6) Benjamin, Walter. "O Narrador" in Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política. Editora Brasiliense, 1996. pag 197-221

(7) Idem, pag. 197

(8) Idem pag. 201

(9) Benjamin, Walter "A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica" in Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política. Editora Brasiliense, 1996. pags. 165-196

(10) Cornago, Óscar. "Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cenica". Revista Urdimento, setembro 2009. pags. 99-111

(11) A versão do The Wooster Group para "As Três Irmãs" de Anton Tchecov tinha o nome "Brace Up" e estreou em 1990.

(12) "And don't think badly of me. What else can I tell you by way of farewell? Shall we talk a little more? Life isn't easy. Sometimes it must seem stupid and hopeless but we have to remember that it is getting constantly brighter, and better and I don't think the time is far off when it will be completely bright. I've really got to go.Mankind is passionately seeking something and eventually we'll find it. I hope we find it soon.

We must find a way to join love of work to love of higher things, mustn't we? Well, now, I must go. I came to say goodbye."

Esse texto foi transcrito por mim de um vídeo do espetáculo apresentado em São Paulo/Sesc Pompéia em março de 2013, na programação "Dispositivo The Wooster Group- Clélia 93".

(13) Esta declaração de Liz LeCompte está no livro *The Wooster Group Work Book* de Andrew Quick. Routledge Taylor & Francis Group, 2007. pags. 106-11

(14) Cornago, Óscar. "Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cenica". Revista Urdimento, setembro 2009, pag. 106

(15) Agamben, Giorgio, *Infância e História, Destruição da Experiência e Origem da História*. Belo Horizonte, UFMG, 2005, pag. 21

(16) Idem, pag. 23

(17) Bondía, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência"

Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001, por Leituras SME

Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC. pags.19-28

(18) Idem, pag.24

(19) Idem, pag.24

(20) Idem, pag.25

(21) Idem, pag.27

(22) "O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma

forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). Por isso, também o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria."

Bondia, 2001, pag. 27

(23) Agamben, 2005, pag. 24

(24) Bondía, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência"

Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001, por Leituras SME;

Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC. pag. 21

** as referências que faço – as histórias que conto – sobre os espetáculos "Depois do Expediente" e "A Voz do Provocador" vem da minha experiência pessoal com eles. Fui assistente de direção de Francisco Medeiros nessa montagem e estive presente na grande maioria das apresentações no Teatro Igreja. Quanto a "A Voz do Provocador", acompanhei meu tio, Antonio Abujamra, em 9 apresentações desse seu espetáculo em diferentes cidades do Brasil (um programa de viagens do Centro Cultural Banco do Brasil) e em outras aqui em São Paulo.

2.4 o personagem, o autor e o performer Spalding Gray

(1) "For me there is nothing larger than the personal when it is communicated well."

Gray, Spalding "Perpetual Saturdays"

Performing Arts Journal, Vol. 6, No. 1 (1981), pag. 48

(2) "And I realized I was giving pleasure to them in telling these stories and it was the first time I ever had the sense of giving something totally from myself. Up until then I'd always been through a role. I'd been interpreting someone else's work. But the excitement of being the auteur and the performer I knew there was nothing else I wanted to do at that moment and I decided to go solo."

Gray citado em "Spalding Gray by Karry Krammer"

BOMB 17, Fall 1986

(3) "(...) and no director had ever said this to me before, 'We're going to work from a process here, evolving a text together, or a theatre piece, together. But the thing I

want to know about first is who you are. I'm not real interested in your ability to take on a character yet, but let's explore who you are."

Schechner, 2002 pag. 159

(4) A pergunta de Schechner no artigo que traz a entrevista com Spalding Gray é: "But don't your pieces begin as performance art and end as acting?"

(5) "In Commune I played 'Spalding', the role Spalding. That was my first move toward autobiography, but I didn't realize it at the time. My character Spalding was very much how Richard perceived me, how he saw me from the outside as a kind of watcher. He would watch and comment on the action."

Schechner, 2002, pag. 160

(6) "It was Richard Schechner's method of working with The Performance Group that allowed me to drop the roles and come back to myself. The name, The Performance Group, was chosen to emphasize the difference between 'acting' and 'performing', a difficult and often confusing distinction because the two always seemed to intermingle, to play off one another."

Gray, Spalding "About Three Places in Rhode Island"

The Drama Review, vol. 23. N.1, Autoperformance Issue, Março de 1979, pag 32

(7) Gray, Spalding *Impossible Vacation*

Vintage Books, Maio de 1993 pag. 47

(8) "I became a kind of inverted Method actor. I was using myself to play myself – I was playing with myself – a kind of creative narcisism."

Gray, Spalding *It's a Slippery Slope*

Farrar, Strauss and Giroux New York, 1997, pag. 6

(9) "Being/Doing/Showing doing/Explaining showing doing."

Schechner, Richard "What is Performance" IN *Performance Studies an Introduction* Londres e Nova York: Routledge, 2003

(10) "'Being' is existence itself. 'Doing' is the activity of all that exists, from quarks to sentient beings to super galactic strings. 'Showing doing' is performing: pointing to, under- lining, and displaying doing. 'Explaining 'showing doing' is the work of performance studies."

Idem.

(11) Carlson, Marvin. "Performance: a critical introduction"

New York/London: Routledge, 1996 pag. 189

(12) Idem, pag. 189

(13) "This was an important discovery for me and led me to two points. First, I began to question the whole idea of enacting a role at all. This began to happen during The Performance Group's production of Mother Courage. In this production, I developed the role of Swiss Cheese without any conscious thought about Brecht and what he might have wanted. I did not think about the play but, rather, made the role out of my immediate needs and let text supply the structure for these personal actions. The audience seemed to enjoy and understand my Swiss Cheese and to make clear and integrated connections between that role and the text.

Second, I discovered that text and action could exist separately and be understood. This led to the way in which we constructed our first original work, "Sakonnet Point". It led me to the desire to create an open narrative of personal actions and to see if the audience could, and would, tie them together. It was maintaining the same dialectic, but dropping the text and allowing the mind of each audience member the chance to create its own text. I was the role, and the text into which I fit was to be within the audiences' imaginations. This was my idea of audience participation."

Gray, Spalding "About Three Places in Rhode Island"

The Drama Review, vol. 23. N.1, Autoperformance Issue, Março de 1979, pag 33

(14) "Spalding sits for a portrait that I paint. Libby, Ron, Bruce (Porter) and others to a lesser degree assist me in this painting at one moment, and at another I include them in the composition with Spalding. There is a dialog between the sitter and the painter. The portrait, the persona that emerges is an amalgam of the sitters image of himself and the vision of him/her that the painter sees and constructs. When the painter and the one painted both recognize themselves in the final portrait, it is a perfect collaboration. The persona named Spalding Gray is made from this kind of collaboration."

Bierman, James "Three Places in Rhode Island"

The Drama Review, vol. 23. N.1, Autoperformance Issue, Março de 1979, pag. 13-14

(15) "You should take responsability for, in this case, in this particular piece, you're going out to it, so I'm receiving from you. Because there are no actors in the play. We are performers. That's Ron Vawter, he's not acting, he's doing improvs, he's not attempting to reenact a particular role in which he is sending out to you. So what we ask of you instead of being all receivers, is to find a center in yourself and come out and also affect the piece by having your opinion on the piece."

Esse debate entre o público e Spalding Gray aconteceu no American Place Theatre após a apresentação de "Rumstick Road" e está documentado em uma fita do arquivo do The Wooster Group a que tive acesso para escrever esse trabalho. O texto apresentado aqui é uma transcrição direta das palavras de Spalding Gray.

(16) "The audience has to work. They have to participate enough to stay with you"

Capra, Steve *Theatre Voices – Conversations on the Stage* – Spalding

Gray, 9 de Fevereiro de 1999, pagina 115, Scarecrow Press, 2004

(17) "Absolutely! I'm still amazed that people have the attention span for an hour and a half. (…) Part of it has to do with the fact that I don't move from the table. That creates a steady state. Movement creates time. (…) If you're just doing the story, the room becomes a collective memory after a while. It really is theater of the mind. It's very subtle, but it's going on in people's heads, if they're imagining it. They have their own associations. They're not only following my story, bur they're having their own story."

Idem, p. 115

(18) "It was this grounding of my eye that gave my mind a quality of freedom I'd not experienced in theatre before".

Gray citado em Demastes, William "Spalding Gray's 'Swimming to Cambodia' and the Evolution of an Ironic Presence"

Theatre Journal, Vol. 41, No. 1 (Mar., 1989), pp. 81

(19) "It has gradually become Gray's chosen lot simultaneously to live his life and to play the role of Spalding Gray living his life, and to observe said Gray living his life in order to report on it in the next monologue. Perhaps this hall of mirrors, this endless playoff between performance and reality, has always been the situation of the artist. It is certainly the quintessential perspective of the actor, though seldom dramatized so blatantly."

Leverett, James IN *Swimming to Cambodia* – an Introduction", 2000

(20) "Spalding is breaking brand new ground with this book. He has accomplished the most difficult task for a writer – to speak for himself with no frills and no pretense. There's no one to compare him to, so don't try."

Shepard, Sam citado em Gray, Spalding.

Sex and Death to the Age 14

Capítulo 3

3.1 os monólogos de 1979 a 1984

(1) A Retrospectiva de Spalding Gray aconteceu no The Performing Garage, foi toda gravada por Dan Weissman e Brad Ricker e os videos estão disponíveis na Biblioteca do Lincoln Center for the Performing Arts. Foram apresentados os espetáculos: *Sex and Death to the Age 14* (de 28 a 31 de Outubro de 1982), *Booze, Cars and College Girls* (de 2 a 5 de Dezembro de 1982), *India and After (America)* (de 24 a 28 de Novembro de 1982), *Nobody Wanted to Sit Behind a Desk* (18 a 21 de Novembro de 1982), *A Personal History of the American Theatre* (de 24 a 28 de Novembro de 1982), *47 Beds* (de 2 a 5 de Dezembro de 1982) e *In Search of the Monkey Girl* (9 a 12 de Dezembro de 1982). Os comentários que faço sobre figurino, objetos e encenação desses espetáculos vêm desses vídeos. O oitavo espetáculo da Retrospectiva é *Interviewing the Audience*, esse o único não gravado.

(2) "He would sit behind a desk, with a glass of water and a notebook in which he had written a bare outline of what he planned to say. He had a frank, challenging expression and an even, velvety tone of voice. His eyebrows were in the shape of circumflexes, as if scepticism had been somehow built in ('The only thing I don't doubt is my doubt,' he once said), and his hair had turned grey prematurely, you supposed, from too much thought. Like a dry-witted Scheherazade, he would pull story after story out of his brain. He would turn one narrative into another, and the next one back into the first, until everything was in focus and the world made a new kind of sense. You'd end up seeing the wisdom in paranoia, the logic in superstition, the existential threat in the everyday. He'd do all of this with a low-key but unstoppable mania, telling tales as if his life depended on it."

Wood, Gaby "Shades of Gray". *The Observer,* 25 de dezembro de 2004.

3.2 registros x memórias / fatos x construções

(1) Jenkins, Ron *Acrobats of the Soul*

Theatre Communications Group, 1988

(2) "When Spalding Gray committed suicide, most likely by throwing himself off a Staten Island ferry on a cold January day nearly two and half years ago, he left behind an array of grievers: fans, colleagues, friends and family. People were stunned by the loss of this unusual performer, a man who had been artfully befriending audiences through his confessional monologues since 1977."

Casey, Nell "For Spalding Gray, One Last Tale"

The New York Times, 28 de Maio de 2006

(3) Essa é a carta do TWG na íntegra:

"Nell Casey's May 28, 2006 article in The New York Times, For Spalding Gray, One Last Tale, left out a big chunk of Spalding's history and, as a result, misrepresented the early development of Spalding Gray's solo monologs.

In 1975 Spalding Gray and Elizabeth LeCompte began a collaboration at The Performing Garage that resulted in the trilogy Three Places in Rhode Island, consisting of Sakonnet Point (1975), Rumstick Road (1977), and Nayatt School (1978). This body of work presented a theatrical inquiry which included the first development of Spalding's character of "Spalding"; the use of autobiographical materials and a "direct address to the audience"; and in Nayatt School an opening monolog in which Gray and LeCompte structured facets of Gray's personal history within and alongside a larger framework.

It was directly out of this work that Spalding began to develop his solo monologs, the first of which was Sex and Death to the Age 14. It was presented at The Performing Garage from April 20 to June 2, 1979.

During the years of 1979 to 1982 Spalding developed and presented five more solo monologs at The Performing Garage. These included India and After (America), A Personal History of the American Theatre, and 47 Beds. All six were then re-presented with two new pieces added in A Spalding Gray's Retrospective, which ran from October 28 to December 19, 1982 at The Performing Garage, and was produced by The Wooster Group. Videotapes of seven of those pieces, as well as Rumstick Road, are available for viewing at The Theatre on Film and Tape Archive of The Library for the Performing Arts.

In December of 1983 Spalding began to present work-in-progress showings of Swimming to Cambodia at The Performing Garage. This on and off process continued into January of 1985. It was during this time that Jonathan Demme directed, at The Performing Garage, the well-known film version. In 2001, not long after the accident in Ireland, Spalding began a revival tour of Swimming to Cambodia, which he inaugurated at The Performing Garage in November and December of that year.

Spalding's relationship with The Performing Garage started in 1969 when he joined the resident company, The Performance Group. Richard Schechner was the director and Spalding performed in many TPG productions over the next 10 years. Those shows included Commune, The Tooth of Crime, Mother Courage, and

Cops. Through 1985 Spalding was actively performing in The Wooster Group's shows at The Performing Garage, The American Place Theatre, The Mickery in Amsterdam, Kaai in Brussels, and The Kennedy Center in D.C. In addition to the trilogy. He collaborated on and performed in Point Judith (an epilog), he was part of early rehearsals and work-in-progress showingsof L.S.D. (…Just the High Points…), present on audio in Route 1&9, and originated the role of General Benders in North Atlantic by Jim Strahs.

It has become a somewhat frequent mistake to conflate Spalding's early monologs and The Wooster Group's Three Places in Rhode Island and remember them as one theatrical endeavor. This tendency might explain the incorrect date of 1977 being given as the year when Spalding began his "confessional monologues". It is also worth pointing out that P.S.122 did not begin its presentation history until 1980 so it simply cannot be "where he started all his monologues". Spalding's valuable relationship with P.S.122, and also with Lincoln Center, began later."

www.thewoostergroup.org

(4) "(...) she also became Gray's first wife and the backbone to his successful career".

Casey, Nell *The Journals of Spalding Gray – Introduction*

Vintage Books, 2012 pag. XIV

obs.: Casey fala das mulheres com quem Gray teve as suas três relações mais importantes: LeCompte, Shafransky e Russo. Mas apenas Shafransky e Russo são consideradas esposas por terem formalmente casado com ele.

(5) "(...) with The Performance Group Gray first wrote dramatic pieces based on his life (...)".

Susan Bennet, "3-D A/B" IN GRAVE, Sherril & WASSERMAN, Jerry. *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*

Talonbooks, Vancouver, 2006

(6) "The Performance Group brings Rumstick Road (1977), the middle piece in their trilogy (...)"

Mehta, Xerxes "Notes from the Avant-Garde"

Theatre Journal, Vol. 31, No. 1, Março de 1979, pp. 5-24

(7) "Responding to questions from the audience, Gray performs improvisational stories, and anecdotes, from his most true-life adventures. Topics likely to be covered include: flying his first plane, his fear of perfect moments, drugs, sex, religion, politics, love, life, death and his attendance at a virtual reality conference with his holliness – the

Dalai Lama. The audience will be invited to write out questions, in the lobby of the theatre prior to curtain time. Unlike his present monologues, Gray will walk the tight rope of memory right before the audience, in the moment. A spontaneous edge never seen before in his monologues."

folder do espetáculo apresentado no P.S.122/Biblioteca do Lincoln Center for the Performing Arts.

3.2.a o processo de criação ou os fios da trama de Spalding Gray

(1) "The first night maybe fifteen people came to the Garage and the monologue ran for about forty minutes. The next night the audience was a little larger and so was the monologue. I tape-recorded each performance, played it back the following morning and made adjustments in my outline."

Gray, Spalding Sex and Death to the Age 14

Theatre Communications Group, nova edição 2005, pag. XIII

(2) Shafransky, Renée no filme "And Everything is Going Fine" de Steven Soderbergh. Transcrito por mim da entrevista de Shafransky no filme

(3) Idem

(4) "What I start with is memory. All memory is a creative act. If you have a memory. If you have a memory, you're re-creating the original event."

Schechner, 2002 pag. 165

(5) "It was constructed by recalling the first image in my memory of each previous performance, so it evolved almost like a children's 'Round Robin' game in which a phrase is whispered around and around a circle until the new phrase is stated aloud and compared with the original."

Gray, Spalding, *Swimming to Cambodia Author's Note* pag. XIII

(6) The finished product is a result of a series of organic, creative mistakes – perception itself becoming the editor of the final report."

Idem, pag. XIII

(7) "The first is trying to figure out what I'm thinking about and talking about by actually doing it".

Schechner, 2002 pag. 165

(8) Capra, Theatre Voices: Conversations on the Stage"

Scarecrow Press, 2004, pag. 114

(9) "Then I listen to the tape of what I said and wonder how I can make it a little more dramatic here and play with it a little bit there".

Schechner, 2002 pag. 166

(10 Ou "[I'll] erase and rearrange [the memories] to fit a more creative pattern, one that works better lyrically, or I'll juxtapose situations for the sake of drama and effect".

Gray citado em Bethany Haye, 1984

(11) "During the first 15 performances it's all over the place. Then it starts to fall into place after 30 performances and it sets itself."

Schechner, 2002, pag. 166

(12) "I think – and this is just a theory that when I sit down to talk, the fact that I haven't memorized the lines makes my re-recollecting immediate, in the present, actual. So much so that the audience thinks I'm saying it for the first time."

Idem, pag. 166

(13) "Of course, once the monologue reaches Lincoln Center, I sit down and it's very rote then, very performed."

Idem, pag. 166

(14) "When it gets to be 'rote and tiresome and a job it gets replaced" by another monologue."

Salz, Melissa Theatre of Testimony: The Works of Emily Mann, Anna Deavere Smith and Spalding Gray

University of Colorado, 1996 pag. 156

(15) "In three years time it's quite set, but that doesn't mean that there won't be variations, new words added, new insights. Suddenly, for some reason, because I'm in Ireland, or whatever, I suddenly see a certain passage in a different way and deliver it differently, and then try to remember it, how I did".

Idem, pag. 156

(16) "In this play an audience is witness to the first and second part of his process each night since Gray is without a notebook or outline, spontaneously answering questions from the audience. Although these questions are written down and Gray has the liberty to answer which questions he chooses, he must still answer them as a performer, not an interviewee."

Idem, pag. 155

(17) "During the interview I could sense him "working" through answers, several of which he "performed" that evening during his monologue.

Idem, pag. 155

(18) father head in his head – the shape of it. I saw my brother Rocky's eyes in his eyes."

Capra, Theatre Voices, New York, 9 de fevereiro de 1999, pag. 114

(19) "'And he went right for Kathie's breast, and I knew there was no need for a blood test.' Big Laugh! I couldn't even get to 'I saw the back of my father's head.' I said, 'Oh, all right. The audience needs comic relief there – they're going for a joke: Oh – he's a tit man'. It's not me, but I gave them the joke."

Idem, pag. 114

(20) "I don't see it as pandering. Elisabeth LeCompte, for instance, might. I mean, that was one of our breaks in the way that we worked in The Wooster Group. She felt I depended too much on the audience. She wanted to be completely free of the audience."

Idem, pag. 114

(21) "Different performers, actors need different things. For example, Spalding loves an audience. He really feels them out there. I don't."

Auslander, Philip. "Task and Vision: William Dafoe in L.S.D."

Routledge, London 1997 pag. 42

(22) "The audience teaches me. I never feel I am working alone."

Sveikauskas, Geddy "*Creative Living and Spalding Gray*"

Ulster Publishing, 1997

(23) "It's a risky thing to evolve in front of an audience, but I'm good at it now. I've been doing it nineteen years. When I start out, it feels fluid enough to hold them [o público]. That's why I don't block. I'm describing a film that I'm seeing – I'm describing my memory. I have an inner scene of that event – I'm seeing it as I tell it."

Capra, 1999, pag. 114

(24) Shafransky, Renée no filme "And Everything is Going Fine" de Steven Soderbergh

Transcrito por mim do filme

(25) Idem

(26) Idem

(27) "I like telling the story of life better than I do living it. I'm very reflective, I mean, I just enjoy telling the story and the event feeds that."

Esta frase de Gray aparece em muitas das entrevistas e matérias scritas sobre ele. É quase impossível saber quando ele a falou pela primeira vez.

(28) "(...) was very aware of the people around him, and not solipsistic, not caught up in himself the way many actors are. He was easy to talk to because he was interested in a lot of things. (…) Later, I made a piece with him at the Kitchen called Interviewing the Audience. He selected audience members, and then we both interviewed them. He was very good at that. I wanted to take the show on my own road, so I went off on my own. But he was genuine in his curiosity and that in itself was an art."

Smalec, Teresa, "Ron Vawter: Body of Work", tese, pag. 174-175

(29) "Listening to the self-defensive salesmanship, Mr. Gray smiles sardonically – after the fact… 'Would you buy a house from this man?' he asks, and before the audience can shout back in unison, 'Not on your life!' he confesses, 'So I bought the house'."

Gussow, Mel "Theatre: Spalding Gray"

The New York Times, 15 de maio de 1986

(30) "The stage is a totally artificial thing for me."

Esta afirmação de Gray aparece em diferentes artigos – Demastes, 2008; Schechner, 2002 e diferentes entrevistas.

(31) "We have no direct access to historical truth, and what we feel or assert to be true (...) depends as much on our imagination as our senses. There is no way by which the events of the world can be directly transmitted or recorded in our brains; they are experienced and constructed in a highly subjective way, which is different in every individual to begin with, and differently reinterpreted or reexperienced whenever they are recollected.

Sachs, Oliver "Speak, Memory"

The New York Times, 21 de fevereiro de 2013.

3.3 Sex and Death to the Age 14 (1979) / Sexo e Morte Até os 14 Anos

(1) "I took the idea of that long table from Nayatt School and shrank it down to the size of a desk. I sat behind that desk with a little notebook containing an outline of all I could remember about sex and death up until I was 14 years old. The first

night maybe fifteen people came to the garage and the monologue ran about fourty minutes. The next night the audience was a little larger and so was the monologue. I tape-recorded each performance, played it back the following morning and made adjustments in my outline."

Prefácio de Spalding Gray de dezembro de 1985 para o livro *Sex and Death to the Age 14*, A Vintage Original, Maio 1986

(2) Well, it's your choice, dear. It's your choice."

Idem, pag. 4

(3) "It simply is the respeaking it. The respeaking it finds its rhythm. I am an oral writer. It's as simple as that."

Capra, 1999, pagina 117

3.4 India and After (America) (1979) / India e Depois (America)

(1) "Some of the associations are quite literal, somemetaphorical and others more obscure, more private. He makes no attempt to begin at an obvious beginning and, for most of the piece, he keeps the stories separete and unconnected. Roughly, the stories can be divided into seven groups, each focused around a particular event or activity: performing Mother Courage in India, taking mescaline in Kashmir, having an audience with a guru, visiting an Indian fishing village, returning to New York, going to jail in Las Vegas and making a porn film."

Savran, David Breaking the Rules Theatre Communications Group, New York, 1988 pag. 72

(2) Texto transcrito por mim do vídeo do espetáculo.

3.5 Booze, Cars and College Girls (1979) / Bebidas, Carros e Garotas

(1) "It wasn't as though I was having new memories as much as remembering things I had long forgotten. The monologue grew to an hour and twenty minutes, and when I stopped there, my memories continued into a second monologue, Booze Cars and College Girls."

Prefácio de Spalding Gray de dezembro de 1985 para o livro *Sex and Death to the Age 14*, A Vintage Original, May 1986

3.6 A Personal History of the American Theatre (1980) / Uma História Pessoal do Teatro Americano

(1) "A Personal History of the American Theatre is as much about the success ethic of American artists as it is about Gray's own life as an actor. Gray simply recounts stories about the plays in which he has performed, but he has worked in enough different settings to make his oral memoirs representative of the profession. He moves deftly from the excesses of Stanislavsky-styled realism in Texas regional theatre to avant-garde experiments with grunting and groping disciples of Grotowski in Manhattan, providing oblique insights into the state of the arts in America at the same time that he casts light on the origins of his own storytelling impulses."

Jenkins, Ronald Scott. *Acrobats of the soul: comedy and virtuosity in contemporary American Theatre*

Theatre Communications Group, New York 1988, pag. 125

(2) "Gray turns each tidbit of information into an inspired anecdote and becomes animated with recollection, presenting a microcosm of the relentless and self-conscious experimentation of this period of American theater."

Apresentação/sinopse do vídeo de 27 minutos de *A Personal History of the American Theatre*, dirigido por Skip Blumberg, 1985.

(3) "When, for example, the spectator hears termite in the final roll call (India and After), he may remember less the insect that the description of Gray suspended in a banyan tree. The recapitulation thereby provides a retrospective index of how meaning change through personal associations, of how a private trauma has been transformed into a structured public event, and of how pain has been translated into a memory."

Savran, David, 1988 pag. 74

(4) "'A Personal History of the American Theatre' is really not a monologue. I stand at a microphone and I just talk openly about the process. So it's a cross between entertainment and a lecture, because what I'm doing is really chasing why I think. And then I take questions from the house afterward. So that is a wide-open form, because anything might occur to me – it's not scripted or set in any way."

Gray, Spalding citado em BRANDES, Philip "A Perfect Moment: Actor Spalding Gray Says that After 13 Monologues He's Going to Give Up the Medium" *Los Angeles Times*, 5 de março de 1992.

(5) "Are we rolling? This is Spalding Gray and it's Saturday, the 30th of August. I'm sitting here with Karry on the beautiful Montauk beach eating a few smoked scallops at 15 dollars a pound. (…) I would start a monologue in The Performing Garage and do what I call previews, an open house that wasn't highly advertised for about 15

people. And slowly begin, in a trusting way, to unravel what it was that was essential, what it was I finally wanted to talk about in the monologue. It takes about three months of talking it out in front of an audience and tape recording it and listening back to get it set."

Essa entrevista é sobre o livro que Spalding está escrevendo, *Impossible Vacation,* e nesse trecho ele está fazendo uma comparação, apontando as diferenças, no processo de escrita e desenvolvimento de um e outro, da novela e dos monólogos.

Kramer, Karry. "Artists in Conversation, Spalding Gray", BOMB Fall 1986.

(6) "When you were writing a monologue was it always what was created during the performance first or did you indeed write something ahead of time?"

Idem.

(7) "There was an outline of what I called special memories. An essential memory to me is erotic, something that gives you butterflies in the stomach. I see it as a red neon flashing light. The memories I remember are the ones I consider important. So I look down and I see certain key words like 'volley ball', 'scallops'. And then I'll just speak impromptu from those keywords. The story begins like a film in my head. The memory is like a film and then I can re-remember it."

Idem.

3.7 Points of Interest (America) (1980) e The Great Crossing (1980)/ Pontos de Interesse (America) e A Grande Travessia

(1) "Points of Interest (America), first presented in San Fancisco in 1980, draws upon his experiences driving across the United States from New York to perform at the San Francisco International Theatre Festival. He describes love-making episodes with his travelling companion, people along the way, visits to a sensory deprivation tank, a U.F.O. meeting when the speaker failed to show up, and his living circumstances while performing in San Francisco. Finally, he relates what happened to him today, and concludes with "That was today. And here I am".

Shank, Theodore. *Beyond the Bounderies – American Alternative Theatre* The University of Michigan Press, 1982, 2002, pag. 178

(2) "It is important that the spectator does not have the sense that Gray is 'acting', but rather that he is speaking to them about real events. (...) He actually reflects while in front of them rather than speaking memorized lines and pretending to to reflect."

Idem, pag. 178

(3) "On July 9, 1980, Gray and Shafransky left on a car trip across the United States ending in San Franisco, where Gray performed Sex and Death as well as a story called 'The Great Crossing', about the trip he'd just taken with Shafransky to get there."

Casey, Nell. *Journals of Spalding* Gray pag. 81.

Vintage Books, 2012

3.8 Nobody Wanted to Sit Behind a Desk (1980) / Ninguém Queria Ficar Sentado na Carteira

(1) "New USA Atom War Policy Told", "The Carter administration has adopted a new nuclear war strategy that would give priority to striking military targets in the Soviet Union rather than destroying cities and industrial complexes, government officials said."

Transcrito por mim do video.

(2) "Woman Claims Tortilla Bears Face of Christ", "A routine meal preparation turned into a miracle".

Transcrito por mim do video.

(3) "You know how you get in some places and you know you just don't want to be there?" e "Couldn't tell the difference between my body and the water".

Transcrito por mim do video.

(4) Transcrito por mim do video.

(5) "The world is coming to an end and I don't know what kind of art could exist in that."

Schechner, 2002, pag. 162

(6) Para essa citação eu combinei duas falas de Spalding Gray. O original de cada uma delas segue aqui:

"And all the bells went off inside me. Of course, I thought. I'll chronicle my life, but I'll do it orally, because to write it down would be in bad faith, it would mean I believe in a future. (…) Each performance was to be a personal epitaph. Each night my personal history would disappear in a breath."

Prefácio de Spalding Gray de dezembro de 1985 para o livro *Sex and Death to the Age 14*, A Vintage Original, May 1986 pag. XII e

"I thought, 'Ah, that's it, I'll chronicle my life orally, I won't write it down because to write it down would be in bad faith, it would be to assume there's a future. And, as much as I love books and poetry, I think there's enough of them in the world'. So I thought, 'If I speak it, it will disappear at the end of each performance.' And that's when I came back to New York."

Schechner, 2002, pag. 162

3.9 God is Dead my Radio (1980/1981) / Deus Está Morto meu Rádio

(1) "(...) attempts to break out of his strictly confessional mode. For God Is Dead My Radio, he sat at a radio tuned to WINS and every few minutes switched it off to free-associate on the last word heard. At first this seemed a grossly egocentric exercise, relating one's inner life to the news around the world, but it quickly became the sort of tuning into and out of reality we all do without thinking. Besides, Gray's meditations on money, guilt, manners, etc., were often more cogent than the inane babbling of the newscasters. Usually so cool and controlled during his monologues, Gray sweated and strained for meaninful memories like a jazzman squeezing out of a difficult solo: confessionalism isn't all fun and games".

"Touring Solo"

The Soho News 7 de Janeiro de 1981

(2) Ver a entrevista que Schechner fez com Gray.

Schechner, 2002

(3) "He had a thing, a kind of method or obsession or compulsion to... when listening to the radio to turn in off on a high note, on something that was positive. (...) And I think that´s what motivated this, the idea that he´d have to listen until there was something that was said that would be positive. When he left the house, for example, he´d say: "I have to listen to the radio until something positive that I can turn off comes out so I could feel protected for the day. And if something is negative I can´t turn it off until I hear some positive note that comes out ". So his relationship with the radio was like, yes, I understand that it was like God speaking."

Ken Kobland em entrevista feita em 23 de fevereiro de 2015.

3.10 47 Beds (1981) / 47 Camas

(1) "Too many postcards too early in life".

Transcrito por mim do video.

(2) "The monologue is organic. As he speaks, he occasionally consults his notebook, but his stream of experience exists only in the theater as we listen to it, and it gains from the singular presence of the author."

Mel Gussow, New York Times, Dezembro de 1981

3.11 In Search of the Monkey Girl (1982) / Em Busca da Mulher Macaco

(1) "There was this big man, he's about 6"3' with a black big beard, he had coming to a lot of my monologues and he wanted me to go on the road with him…"

Transcrito por mim do video.

(2) "I have no interest in freaks really. I'm really interested in people who look normal with freakish natures."

Transcrito por mim do video.

(3) "It might be interesting to try it as an assignement, to try to look at something not of my choice and that it wasn't nercessarily about me. Try to see if I could find interest outside of myself."

Transcrito por mim do video.

(4) "I haven't seen anything that's taken my interest and I decided to go to bed a little depressed".

Transcrito por mim do video.

(5) "(…) still looking for something to take my attention".

Transcrito por mim do video.

(6) "Stories From the 1981 Tennessee State Fair" é o titulo do ensaio de Gray publicado no livro *In Search of the Monkey Girl* de Randall Levenson, Aperture, A New Images Book, 1982.

(7) "Man, I am fucking angry. I've been ripped off by a Soho artist and a hebrew photographer."

3.12 Interviewing the Audience (1981/1982) / Entrevistando o Público

(1) "What's going on in this room has the potential to be much more interesting than Jay Leno or David Letterman or Jerry Springer. (…) I tell people: Your stories are absolutely important. Let's not live through Hollywood stars".

Schechner, 2002, pag. 169

(2) "It's a beautiful piece because people don't have any public conversations in America, they always have an agenda, there is no agenda in this and the audience has to find what's interesting for them."

Salz, 1989

(3) "And if a person goes with the question it turns into a wonderful dialogue. We begin to hear a story about what it is to live in the world. It's sharing. The theatre becomes a community."

Schechner, 2002, pag. 169

(4) Transcrito por mim do filme "An Everything is Going Fine", direção de Steven Soderbergh.

(5) Peterson, Michael *Straight White Male: Performance Art Monologue*

University Press of Mississippi, 1997

(6) "I don't want to get maudlin."

Idem, pag. 62

(7) "This is either a very beautiful or a very disgusting moment, and my sense of 'us' as an audience (or perhaps only myself as a spectator) is that we can't decide which".

Idem, pag. 62

(8) "Personal storytelling is very important to me because we've become so media-ized that we begin to think the stories the stars tell on Johnny Carson are more important than ours. And whenever I interview people, interview the audience onstage, and I draw their stories out, the audience begins to realize it is a radical move. That everyone has interesting stories if they can learn how to shape them."

Goldman, Jeffrey Dancing with the Audience: A Conversation with Spalding Gray, Actor, Writer, Monologist, and Connoiseur of Neuroses, Novembro de 1991

(9) "(...) and could not shake the feeling that they were being used".

Peterson, 1997, pag. 164

(10) "(...) In this respect, Interviewing the Audience seems oddly reminiscent of dwarf tossing, the controversial tavern entertainment/sport that received much attention in the late 1980s."

Idem, pag. 164-165

(11) "on the level of the spoken language is ultimately a monologue of theatrical power, a ritual thrashing of the audience's sacrificial representative, as if the work were in fact designed for nothing more than keeping the audience in its place".

Idem, pag. 165

(12) "(...) the difficult others have attesting to their own experience underscores the moral dimension of Gray's self-exploration. At a time when mass media and the microchip efficiently plot the ultimate devaluation of idiosyncratic humanity, there's something exemplary, even radical, about promoting the art of paying attention to every little thing.

Shewey, Don. "The Year of Spalding Famously"

The Village Voice 13 de Novembro de 1984

(13) His clinical desperation may be under control, but there's still a doomsday feeling to Spalding Gray's work that insists there's no time left for anything less than total honesty. Our history is now, and you don't have to be crazy to say so.

Idem.

(14) "(..) gives you a sense of existence and place" acho que é Schechner, Schechner, 2002

3.13. Travels Through New England (1984) / Viagens pela Nova Inglaterra

(1) Gray, Spalding *Travels Through New England* IN *Sex and Death to the Age 14* pag. 175

(2) Gray, Spalding *Travels Through New England* IN *Sex and Death to the Age 14* pag. 19

(3) Shewey, Don, "The Year of Spalding Famously" – The Village Voice, 13 de Novembro de 1984

(4) "And there was a fire in Chicapee and this phrase – because Spalding often would latch on to a phrase – became a kind of phrase of the trip. Sign kind of: "Fire in chicapee! Don´t forget!". I remember that, I would find myself on the train and subway and I´d say Fire in Chicapee. But I don't remember what I was doing. I remember I was there, the motel room we stayed in, and some driving, some towns universities and colleges that we played at. I don't remember what I was doing but I remember Fire in Chicapee."

Entrevista com Ken Kobland

4.2 Swimming to Cambodia (1983-1985)/ Nadando para o Cambodia

(1) "To the Cambodians and Cambodia, a country beyond my imagination and much too far to swim to."

Epígrafe de Spalding Gray no livro *Swimming to Cambodia.*

(2) "It was the story of a New York Times reporter named Sidney Schanberg and his sidekick, Dith Pran, who was a Cambodian photographer. It was about how they covered and reported the story of the American's secret bombing of Cambodia, and how Schanberg and Pran stayed behind in Phnom Penh after the American Embassy was evacuated because they wanted to cover what happened when the Khmer Rouge marched in."

Gray, Spalding. *Swimming to Cambodia*, pag. 10

(3) "All cambodians out or everybody dies"

Idem. página XX

(4) Idem, pag. 4

(5) "Listen, I'll give you an ultimatum. Either you marry me or you give me a date when you're coming back.' I thought for a minute and said 'July 8. I'll be back on July 8.'"

Idem. pag. 6

(6) "I always made sure that I put my right shoe ahead of my left shoe when I left them by the bed."

Idem, pag. 12

(7) "This is one of the therapeutic joys of living in New York City. As soon as you think you're crazy, all you have to do is look over your shoulder."

Idem, pag. 12

(8) "He did all the talking again, about what an incredible country Cambodia was before it was colonized, that it had a strain of Buddhism so permissive and so sensual that the Cambodians seemed to have done away with unnecessary guilt. (…) The Cambodians knew how to have fun. They knew how to have a good time being born; how to have a good time growing up; a good time going through puberty; a good time falling in love and staying in love; a good time getting married and having children; a good time raising children and a good time growing old and dying. They even knew how to have a good time on New Year's Eve. I couldn't believe it."

Idem, pag. 14-15

(9) "(...) kind of a weird diet".

Idem, pag.16

(10) "(...) maybe by a CIA plot".

Idem, pag. 17

(11) "I hope it was because our President was tired, but when he asked me what college I was from and I told him, he said, 'How's your team doing this year?'"

Idem. pag.18-19

(12) pegar o texto em inglês "pessoas que podem simplesmente entrar em um avião e partir sem qualquer sentimento de perda. (…) que veem o mundo todo como seu palco"

Idem. pag. ??

(13) "Then, there was me, who was looking at this incredible bee that looked like a cartoon of a bee because it was so big and fluffy, and its stripes were so wide, and I was saying 'Wow, look at that bee'." "It's just a bee, Spalding".

Idem. pag. 79

(14) "A computer malfunction put out the wrong set of coordinates. Seems a single B-52 opened up over Neak Luong. There's a homing beacon right in the middle of the town. Check it out, Sid"

Idem, pag. 54

(15) "So, 'a computer malfunctioned.' I had an image of a computer in my mind, spaghetti coming out of it – a malfunction. 'Put out the wrong coordinates...', for coordinates I had an image of an oscillator, a sventh grade school project."

Idem, pag. 56

(16) 'All right, Spalding. Take sixty-six.'

At last I had the image for the homing beacon. I saw a pigeon, flying toward lighthouse beacon in a children's storybook. Got it.

'Let's go. Take sixty-six.'

'A computer malfunction put out the wrong set of coordinates. Seems a single B-52 opened up over Neak Luong. There's a …' I knew it would work. It didn't matter what I was thinking, so long as I was thinking something. Because everyone looking at the film would be thinking their own thoughts and projecting them on me.

'There's a homing beacon right in the middle of the town. Check it out, Sid.'

The entire crew burst into applause. Sixty-six takes later and five hours into the night we had finished the scene of the evening. Then, when I got back to New York I had to redub the entire scene anyway, because of the sound of the crickets. So what you hear on the film is my voice in New York City, reacting to some black-and-white footage shot one hot summer night on the Gulf of Siam."

Idem, pag. 58

(17) "(...) an artistic culmination for Gray as well as an impressive political breakthrough".

Fuchs, Elinor "With the Stream"

The Village Voice, Vol. XXXIX, nº 48, 27 de Novembro de 1984.

(18) "Gray's theatrical minimalism and simple sentences fit well with his persona as poetic reporter (…) Gray's persona in Swimming, however, does not work as well with this material as it has in the past. Irony, his most congenial affect, is not a sufficiently complex attitude to treat the "gruesome period from 1966 to the present" which constitutes present-day Cambodia (XVI).

Peggy Phelan pag. 27

(19) (...) all human culture is art. It is all a conscious contrivance for the purpose of survival. All I have to do is look around me."

Gray, *Swimming to Cambodia*, notas do autor pag. XVI

(20) "(...) does not seem to trouble him; in fact, he celebrates his endless self-seeking: 'You never know when_they're [Perfect Moments] coming. It's sort of like falling in love… with yourself'. It seems never to have occurred to Gray that falling in love with someone else might be less than a Perfect Moment but more like a Textured History; nor does he consider that a psychological Textured History might be more suitable as a parallel narrative to the story of the tragedy of Cambodia. And perhaps most inexplicable of all is Gray's apparently unconscious exploitation of the history of Cambodia, which he uses essentially as a structure to frame his 'poetic reports'." checar – o início não bate com o que traduzi –

Phelan pag. 28

(21) "(...) by rejuvenating the possible ways of presenting and representing the self, Performance Art has changed the notion of theatrical presence and widened the methods by and through which the self can be narrated, parodied, held in contempt, and/or made to be the source of revelatory vision and thought."

artigo Peggy Phelan pag. 28

(22) "Gray affects a blanket irony. But unlike most of the other performance artists engaged in rethinking autobiographical 'texts', Gray's work consistently returns to one theme: his most consistently expressed emotion is one of loss."

Phelan, Peggy

(23) "Gray's 'speaking' is not in any way an authentic exposure, nor is it sincere attempt to 'share' his self-hood: Gray's cathartic exercises are self-enclosed. More troubling, however, is that Gray's work manipulates the spectator into feeling either empathic sympathy or profound impassiveness. These are the only two choices. And neither of them advance or invigorate theatrical performance."

Peggy pag. 29

(24) "(…) he himself has polished it and other performers' more radical self-explorations have inured us to the shock such an approach originally had."

Peggy pag. 29

(25) "Gray is obviously an attractive and charismatic performer, but increasingly he is a safe one."

Peggy Phelan pag. 29

4.3 Terrors of Pleasure (1986) / Terrores de Prazer

(1) "Having defined the performance art form of the autobiographical monologue, Spalding Gray has moved deeper into theatrical creativity. ''Swimming to Cambodia', his two-part rumination on his role in the film 'The Killing Fields', was an insider's report on the battle between illusion and reality. His new monologue, 'Terrors of Pleasure', is a hilarious tale of his harrowing quest for home ownership, a milestone on the perilous road to becoming a grown-up."

Gussow, Mel. "Theatre: Spalding Gray"

The New York Times, 15 de Maio de 1986

(2) "Mr. Gray's first step into the New York cultural mainstream, from which he emerges undaunted and ego intacta. The mainstream has joined him."

Idem.

(3) "'I mean, can you become a loser late in life, like getting asthma at 45?' Not likely, surely not as long as he can successfully market these self-aggrandizing monologues."

O'Connor, John, TV Review; Spalding Gray on HBO

The New York Times, 14 de Dezembro de 1987

4.4 Monster in a Box (1990) / O Monstro na Caixa

(1) O texto traduzido foi transcrito por mim do video. No livro ele começa dizendo: "Well now, I just wanted t begin by clearing up the title, so you won't spend any time thinking about what that means. This is the box. This is the Monster in it. It's a book I've been working on for the past four years entitled Impossible Vacation. Due to be published by Knopf in hardcover two years ago, it's nineteen hundred pages long, and I think it's finished. There's a copy on my editor's desk, and he's beginning to cut."

Gray, Spalding *Monster in a Box*

A Vintage Original, January 1992, pag. 3

(2) "(...) started out as a very simple travelogue about how whenever my girlfriend and I try to take a vacation, I tend to ... 'complicate it' I guess would be one expression for it. 'Fuck it up' might be another."

Gray, Spalding *Monster in a Box* A Vintage Original,

January 1992, pag. 4

(3) "I realized that this probably had a lot to do with why I've not been able to take a vacation very easily. And this changed the whole nature of the book, because I realized I was working with very classical themes – basically about how every boy, in order to become a man, must insome way kill his mother off. But in my case, I think my mother and I were in competition and she beat me to it."

Gray, Spalding *Monster in a Box*

A Vintage Original, January 1992, pag. 4

(4) "(...) to protect the guilty".

Gray, Spalding *Monster in a Box*

A Vintage Original, January 1992, pag. 5

(5) "So the book Impossible Vacation begins in Rhode Island and it ends in Bali. That's all you need to know about the book tonight. The monologue I'm going to perform is about something else. The monologue is about all the interruptions that happened to me while I was trying to write the book. In fact, I'd have to say the monologue you're going to hear tonight is about a man who can't write a book about a man who can't take a vacation."

Gray, Spalding *Monster in a Box*

A Vintage Original, January 1992, pag. 5

(6) "(...) combine the ordinary with the extraordinary, fact with fancy."

Auslander, Philip. "Performance as Therapy – Spalding Gray's

Autopathographic Monologue" IN *Bodies in Commotion – Disability and Performance* editado por Carrie Sandahl and Philip Auslander

The University of Michigan Press, 2005 pag. 164

(7) (…) "juxtaposes long – and relatively short-term memories, experiences he has had time to consider and others that are still raw, to create associative patterns of experience rather than purely chronological narratives."

Idem. pag. 164

(8) "Uh, thank you very much for taking time from your busy schedule to come to meet with us. We'd all like to begin by telling you that we all hope you're not one of those artists that's afraid to make money."

Gray, Spalding. *Monster in a Box, 1992*

(9) O texto traduzido foi transcrito por mim do video. No livro, *Monster in a Box*, o texto é: "I was conflicted. I didn't know whether to say 'Congratulations' or 'You should be shot at sunrise'."

(10) "(...) is a monologue about a man who can't write a book about a man who can't take a vacation."

Gray, *Monster in a Box*, 1992, pag. 5

(11) Frank Rich, Frank. "To Play Oneself May Be the Greatest Illusion of All."

The New York Times, 29 de junho de 1986

(12) "Doing six shows a week was a though, demanding schedule. When it was pointed out to Spalding that he could play to more people in two nights at the Beaumont than in six nights at the Mitzi, he came up here and scoped out the hall. It looked awesome at first; he was uncertain that he could encompass the audience that circled all the way to his left and all the way to his right. Or that he could get through to a thousand people gathered in one room. But the idea of working two nights a week instead of six carried the day, and Spalding decided to give it a try with Monster in a Box. From the moment he walked onstage to be enthusiastically greeted by a thousand pairs of clapping hands, soon followed by the resounding roll of his first

laugh, Spalding knew he was home free, and for Monster, It's a Slippery Slope, and Morning, Noon and Night the Beaumont was his uptown home."

Gersten, Bernard "Celebrating the Life of Spalding Gray" IN Gray, Spalding *Life Interrupted, The Unfinished Monologue*.

Crown Publishers, New York, 2005, pp. 144-148

** Bersten foi o Produtor Executivo do Lincoln Center Theatre de 1985 até sua aposentadoria em 2013.

4.5 aura perdida?

(1) "He lost his urgency."

David Savran em entrevista feita em 09 de fevereiro de 2015.

(2) Entrevista com Renée Shafransky feita em 16 de fevereiro de 2015.

(3) "He became more calculating, consciously calculating, more self-consciously performing, it sort of... it became a little more plastic, it felt a little less authentic, it just became a little more mechanical and prescribed and I thought... I was less moved by the later monologues obviously, but that's nature of the thing, how much can you expose. (...)

Ken Kobland em entrevista feita em 23 de fevereiro de 2015.

(4) "I think that gradually became less he was then becoming a performer for you, for the audience. And sort of he was doing a kind of routine he made less a deeper cut in him."

Ken Kobland em entrevista feita em 23 de fevereiro de 2015.

(5) "I think Morning, Noon, and Night is the end for a while. But I would have said that after Slippery Slope. But I really think it more so now because I don't want to use my family as an ongoing soap opera. I don't want to turn my children into characters."

Schechner, 2002, pag. 173

(6) "I was writing Impossible Vacation and reading a particularly painful section about my mother's suicide, reading over and over, trying to get it right..."

Transcrito por mim do video do espetáculo *Monster in a Box*.

(7) "There are no more monologues. I'm very, very tired.

When I got on this tour, I knew. This is really too much. I am being eaten alive by the market. Maybe I'll recoup my energy, but right now I just want open space, to move

in the direction of the unconscious. It's saying 'Don't rush out into the world and think that it's all going on out there. Get a little quietude to try to create. (...) Being turned into a commodity is definitely one of the hazards in my variety of work."

(A tour a que ele se refere é para apresentar *Monster in a Box*)

Brandes, Philip "A Perfect Moment: Actor Spalding Gray says that after 13 monologues, he's going to give up the medium"

Los Angeles Times 5 de Março de 1992

4.6 Gray's Anatomy (1993) / Anatomia de Gray

(1) "It was about my mother's suicide, and I felt I really had never properly grieved for her, or mouned her, and what happened was, my eye – my left eye just cried, in a big way. It just exploded into one big tear from reading that painful section of the book over and over again. (...) And then I began to think, no, it was because the book was written in the first person. It was too much, I, I, I, I, I, I, I, I, I, I, I, I, I, I, i i i i i i i i i!

Gray, Spalding Gray's Anatomy, 1994, pag. 11

(2) "Does that mean that I have time now, that I can do alternative therapies, you know, like diet, acupuncture, or prayer . . . or all three?"

Idem, pag. 13

(3) "Yo! Hey boy, they want you!"

Transcrito do video por mim.

(4) "You are the best Bowery bum, hardest working Bowery bum we ever picked up."

Transcrito do video por mim

(5) Telefonema do segundo médico dando o resultado dos testes para o médico de Spalding Gray, que fez o diagnóstico e recomendou os exames.

Transcrito por mim do vídeo.

(6) "(…) do you look for stuff to do and ways to react that would suit a present or future project?"

Schechner, 2002, pp. 164

(7) "Now, that question is one that's often asked. It's a circle, a tricky business. Just one comment about how I think storytelling works. If you are too good and too quick at telling a story, it can be a very good defense mechanism and take you away from feeling and being in the moment. That's one of the things I have to watch about

myself, because I tend to relate through stories. If someone asks me, 'How do you feel?' I answer by telling an anecdote. So when something comes on the horizon I think, 'Would that make a good story?'

(...) So, as I've said, 'You have to live a life to tell a life. I prefer to just tell it.' Part of me means that and part of it is a joke. I mean, telling it gives me so much more control, and also heightens it. I work like a collage artist. I put together everything that works for me, that makes my life feel uplifted: a good story rather than just a life."

Schechner, 2002, pp. 164-165

(8) "The difference is in the extraordinary intimacy that was in the original pieces, when a small audience was just being spoken to by me. It was just a very simple act of telling a story. But once you're at Lincoln Center, in your eleven-hundred-seat house, on that big stage, you have to project so much that it becomes almost like ancient Greek theater. It be comes very histrionic. Even though you're using a microphone, the gestures have to get out to the balcony."

Capra, Steve, 2004

4.7 Gray on Gray or Everything Reminds Me of Something (1995/1996) / Gray por Gray ou Tudo Me Faz Lembrar de Alguma Coisa

(1) Entrevista com Kathie Russo feita em 19 de Fevereiro de 2015.

(2) Harrington, Jim "Talk, talk, talk – Famed monologuist Spalding Gray brings two different shows to Stanford"

www.paloaltoonline.com , 4 de Abril de 1997.

(3) Idem

4.8 It's a Slippery Slope (1996) / É um Terreno Escorregadio

(1) "You haven't seen him for eight months, you should go bond with him. Take him off alone, to your summer house in the country."

Gray, Spalding. *It's a Slippery Slope*, pag. 81-82

(2) "(...) new snow falling. Not a heavy storm with wind, so that it's driving in your face, but a steady light snow that just covers our tracks so that each time up we are making new ones".

Idem.

4.9 Morning, Noon and Night (2009) / Manhã, Meio-dia e Noite

(1) "Standing there on that bridge for the first time, I felt as if I had returned to the place that I started from and was about to know it for the first time. Circles are, I think, so important to me, or to us. Circles are important because we only live once. Repeating, or coming around full circle, gives us the feeling of rebirth, of living again"

Gray, Spalding *Morning, Noon and Night*, pag. 75-76

(2) "There is no place where we can arrive. It is all transiency, impermanence and change".

Idem, pag. 76

(3) "The substance in the toilet is the thing-in-itself. It smells and it has some offensive properties. Don't confuse the word with the substance. The word is only a signifier".

Idem, pag. 85

(4) "That's all verb. That's all action. So we have 'the act', the creation, and then we have the substance created. That's what we call the thing-in-and-for-itself, and then we have the name".

Idem, pag. 85

(5) "Are you all right, Dad?"

Idem, pag. 86

(6) "It looks like a sad, freaky Hieronymus Bosch vision combined with the movie The Fly, because the heads of the people remind me of that scient's head stuck on the body of a fly. (...) They're crying, 'Help! Help me! Save me! This should not be! Save me from the end of me'."

Idem, pag. 147

(7) "(...) "let the love I feel for Forrest into my heart."

Idem, pag. 151

(8) "I have a vision of what hell could be for me."

Idem, pag. 151

(9) "(...) the part of me that needs to dissolve from dissolving. This spirit of mine can neither come nor go, but just lingers in the limbo of love".

Idem, pag. 151

(10) "Oh Forrest, child-light of my life, even now as I hold you I can feel time stealing you away."

Idem, pag, 152

(11) "I am going to sleep being kicked by my son."

Idem, pag. 152

(12) "Love is stronger than death, but life is stronger than love. (DARK, DARK, we all go into the DARK-ELIOT)."

Gray, Spalding. *The Journals of Spalding Gray*, pag. 271

Considerações finais

"eu não consigo mais dançar"

(1) "On several occasions he talked about what he called 'a creative suicide'. On one occasion, when he was being interviewed, he thought that the interview might be culminated with a 'dramatic and creative suicide.'"

Sachs citado em Wood, Gaby. "Shades of Gray"

The Observer 26 de dezembro de 2004), .

(2) "I was at pains to say that he could be much more creative alive than dead."

Sachs, Oliver "The Catastrophe – Spalding Gray's brain injury"

New Yorker 27 de abril de 2015.

(3) Penner, John "Stage Death"

Houston Press, 11 de abril de 2004.

(4) "'What's wrong, Spalding?!'

He answered, some. He talked a bit about the car accident in Ireland in the fall of 2001, which recently has been detailed in accounts of his disappearance, and more recently, in his obituaries. That accident, we have come to learn, fractured his skull, crushed his hip, paralyzed his foot and perhaps damaged his brain. Attempts at rehabilitation had been catastrophic.

(...)

'I can't dance anymore,' he explained weakly.

What?

'I can't dance anymore. With my kids. I can't dance with my kids.'

We understand, but.

'I can't dance anymore.'

He said it over and over. For the rest of the night.

Why was the accident so horrible? Why are you so depressed tonight? Why can't you snap out of it? What's wrong, Spalding?

'I can't dance anymore.'

He spoke a little about his family having recently moved from a house he loved in Sag Harbor to one he didn't in North Haven. He blamed his wife for talking him into this. He made cryptic allusions to the Furies. Mentioned three women in his life who tormented him as the Furies had Orestes, though he never named his Furies.

He asked his onstage visitors if they believed in ghosts, in Furies. He didn't seem to hear their responses."

Idem

(5) "December 2003. This is my last journal entry, Kathie. It's an old story you've heard over and over. My life is coming to an end. Everything is in my head now. My timing is off. In the last two years, I've had at least ten therapists and all those shock treatments. Suicide is a viable alternative for me instead of going to an institution. I don't want an audience. I don't want anyone to see me slip into the water."

The Journals of Spalding Gray, ed. Nell Casey Vintage Books, 2012

(6) "You know, Spalding cried after he saw that movie. I just think it gave him permission. I think it gave him permission to die."

Kathie Russo citada em Williams, Alex "Vanishing Act" New York Magazine, 02 de fevereiro de 2004.

(7) esta citação de Rilke está no texto de Bondia, pag. 27

por fim...

(1) Em seu livro *A Sobrevivência dos Vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman parte da idéia dos vaga-lumes de Pasolini para discutir a questão da experiência em Benjamin e Agamben.

Ele vai dizer que, se em Benjamin esta é uma questão ligada à compreensão da imagem dialética, em Agamben torna-se o horizonte de sua total destruição.

"Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem", diz ele. Aquela "imagem-vaga-lume" cujo lampejo inesperado pode ser o primeiro "operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação." Contra o horizonte da destruição da experiência, enunciado por Agamben, Didi-Huberman defende assim um núcleo indestrutível da experiência histórica que Benjamin já percebia como a nova beleza profética naquilo que desaparece.

Didi-Huberman, Georges. *A Sobrevivência dos Vaga-lumes*, tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Editora UFMG, 2011.

(2) Féral, Josette "Performance e Performatividade: o que são os Performance Studies."

Mostaço, Edélcio; Orofino, Isabel; Baumgartel, Stephan; Colaço, Vera (Organizadores). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2009. p. 49-86. Fischer-Lichte, Erika. "Reality and fiction in contemporary theatre". IN Borowski, Mateusz e Sugíera, Malgorzata, *Fictional realities/real fictions.* Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007

(3) Auslander, Philip. "Performance as Therapy: Spalding Gray's Autopathographic Monologues" IN *Bodies in Commotion* The University of Michigan Press, 2005

(4) "(...) the therapeutic effect derives not from the performer's using the stage as a means of re-creating aspects of his life but from the difference between the performer's lives on – and offstage: acting Konstantin would allow Brewster both to live out the consequences of his identification with his mother and to refuse that destiny. Offstage, he doubts that he has any control over what happens."

Idem, pag. 168

(5) "I'm afraid of life, because everything is chance. Doing the monologue is making it up: giving structure to what is normally chaos.

transcrito por mim do video do filme "And Everything is Going Fine" de Steven Soderbergh.

(6) "Are there any secrets that I have? Are there stories that I don't tell? Yes."

Transcrito por mim do filme "And Everything is Going Fine" de Steven Soderbergh.

(7) "I'm trying to think of something that might create a negative image of me for them, something that, if it wasn't redemptive in some way in the monologue – if I didn't redeem myself in front of their eyes – they would judge me. I was heavily judged for It's a Slippery Slope. I got my first hate letters"

Capra, 1999, pag. 113

(8) "(...) Frequently, our only truth is narrative truth, the stories we tell each other, and ourselves—the stories we continually recategorize and refine. Such subjectivity is built into the very nature of memory, and follows from its basis and mechanisms in the human brain."

Sachs, Oliver "Speak, Memory"

The New York Times, 21 de fevereiro de 2013.

(9) Valéry citado em Benjamin, Walter *Obras Escolhidas* – Magia e Técnica, Arte e Política. Editora Brasiliense, 1996.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História, Destruição da Experiência e Origem da História.* Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ARKATOV, Janice. *Swimming from the Personal to Political.* Los Angeles Times, janeiro de 1985.

AUSLANDER, Philip. *From acting to performance.* Londres: Routledge, 1997.

_____ Spalding Gray's Autopatographic Monologues. In *Bodies in Commotion.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

___ The performativity of performance documentation. In *Performing Arts Journal,* 84 (2006), pp. 1-10.

_____ Task and Vision Revisited: Two Conversations with Willem Dafoe (1984/2002). In *The Wooster Group and its Tradition.* Londres: Routledge, 1997. pp. 63-73.

_____ Spalding Gray's Autopatographical Monologues. In SANDAHL, Carrie & AUSLANDER, Philip (ed.) *Bodies in Commotion – Disabilty and Performance.* The University of Michigan Press, 2005.

BARTHES, Roland. The Reality Effect. In *The Rustle of Language.* Nova York: Hill and Wang, 1975. pp.141-148.

_____ "A Morte do Autor" In *O Rumor da Língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política.* São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____ A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENNET, Susan. 3-D A/B. In GRACE, Sherril & WASSERMAN, Jerry. *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*. Vancouver: Talonbooks, 2006.

BIERMAN, James. Three Places in Rhode Island. In *The Drama Review: TDR*, Vol. 23, No. 1, Autoperformance Issue (Mar. 1979), pp. 13-30. The MIT Press.

BIGSBY, Christopher. *A Critical Introduction to Twentieth Century Drama.* Volume 3: Beyond Broadway. Londres, Cambridge University Press, 1985.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência.* Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001, por *Leituras SME;* Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC. pp.19-28.

BRANDES, Philip. A Perfect Moment: Actor Spalding Gray Says that After 13 Monologues He's Going to Give Up the Medium. In *Los Angeles Times*, 5 de março de 1992.

BREWER, Gay. Talking His Way Back to Life: Spalding Gray and the Embodied Voice. In *Contemporary Literature*, Vol. 37, No. 2 (Summer, 1996). pp. 237-257. University of Wisconsin Press

CALLUM, Marsh. The Wooster Group's Roars Back, Ephernal but for All Time. In *Village Voice*, 30 de abril de 2014.

CAPO, Suzy. Swimming to Cambodia and Terrors of Pleasure (review). In *Literature in Performance*, novembro de 1986, pp. 68-71.

CAPRA, Steve. Spalding Gray. In *Theatre Voices-Conversations on the Stage*. Scarecrow Press, 2004.

CARLSON, Marvin. *Performance – a critical introduction*. Londres: Routledge, 1996.

____ *The Haunted Stage.* University of Michigan Press, 2003.

____ Performing the Self. In *Modern Drama,* Vol. 39, N.4, Winter 1996.

CAROL, Martin. *Theatres of the Real.* Palgrave Macmillan, 2013.

CARSTENSEN, Jeanne. Spalding Gray: The Monster Inside 1941-2004. *SFGate.com* Janeiro de 1998.

CASEY, Nell. For Spalding Gray, One Last Tale. *New York Times*, 28 de maio de 2006.

CHAMPAGNE, Lenora. Always Starting New: Elizabeth LeCompte. *The Drama Review*: TDR, Vol. 25, No. 3, Actor / Director Issue (Autumn, 1981), pp. 19- 28. The MIT Press.

COE, Robert. Making Two Lives and a Trilogy. *Village Voice*, 11 de setembro de 1978

COLTON, Karen. *Spalding Gray's 'life as art' story: toward a critical perspective of the autoperformance* (1992) (tese).

CORMAC, Power. *Presence in Play: a critique of theories of presence in theatre.* University of Glasglow, 2006 (tese).

CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica. *Urdimento*, Florianópolis, v.13, 2009, p.p 11-21.

____ "Biodrama. Sobre El teatro de la vida y la vida del teatro". *Latin American Theatre Review*, (39):1, 2005, pp. 5-27.

DEMASTES, William W. *Spalding Gray's 'Swimming* to Cambodia' and the Evolution of an Ironic Presence". *Theatre Journal*, Vol. 41, No. 1 (Mar., 1989), pp. 75-94. The John Hopkins University Press.

____ *Spalding Gray's America.* Limelight Editions, 2008.

DUFFY, Joe. transcrição de uma entrevista com Spalding Gray para o programa de rádio "Liveline" da RTE (Irish) Radio .

FEINGOLD, Michael. *Village Voice*, 21 de abril de 1980

FÉRAL, Josette. "Sobre Performatividade – Performance e Performatividade: o que são os Performance Studies". tradução Edelcio Mostaço e Claudia Sachs Performance. In MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLAÇO, Vera (Organizadores). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2009. pp. 49-86.

FINE, Marshall. "Tales of a Monologuist". *Lively Arts*, 28 de maio de 1989.

FISCHER- LICHTE, Erika. Reality and fiction in contemporary theatre. In BOROWSKI, Mateusz e SUGÍERA, Malgorzata, *Fictional realities/real fictions.* Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007. pp. 13-28.

FOUCAULT, Michel. "O que é um Autor". Lisboa, Passagens/Vega, 2002.

FREEMAN, John. "Making the Obscene Seen:Performance, Research and the Autoethnographical Drift". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring 2007. pp.7-19.

FRIEDMAN, Arthur. "Spinning a Comic Yarn". *The Boston Herald*, 26 de outubro de 1985.

FUCHS, Elinor. "With the Stream". *The Village Voice*, 27 de novembro de 1984.

____ *The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism.* Indiana University Press, 1996.

GEIS, Deborah. *Postmodern Theatric(k)s.* University of Michigan Press, 1995.

GEORGAKAS Dan; PORTON, Richard and GRAY, Spalding. "The Art of Autobiography: An Interview with Spalding Gray". *Cinéaste*, Vol. 19, No. 4 (1993), pp. 34-37.

GERSON, Lydia Alix Gerson. "Swimming to Cambodia by Spalding Gray" (review) *Theatre Journal*, Vol. 39, No. 1, Theatrical Perception: Decay of the Aura (Mar., 1987), pp. 96- 97. Published by: The Johns Hopkins University Press.

GERSTEIN, Bernard. "Celebrating the Life of Spalding Gray". IN GRAY, Spalding. *Life Interrupted – the Unfinished Monologue.* Crown Publishers, NY, 2005.

GIVENS, Ron. "The Art of Making Sense – Spalding Gray Becomes More than a Talking Head". *Newsweek on Campus*, novembro de 1987.

GOLD, Sylviane. "Theatre: The Outer Limits". *The Wall Street Journal*, 28 de maio de 1986.

GOLDMAN, Jefrey. "Dancing with the Audience: Conversation with Spalding Gray, Actor, Writer, Monologist, and Connoisseur of Neurosis". *Dramatics*, Novembro de 1991, *Dramatics.* pp. 24-29.

GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance*. Martins Fontes, 2006.

GRAY, Spalding e LECOMPTE, Elizabeth. "Play: "Rumstick Road" *Performing Arts Journal*, Vol. 3, No. 2 (Autumn, 1978), pp. 92-115. *Performing Arts Journal*, Inc.

GRAY, Spalding. "Rivkala's Ring". Afred E. Knopf, Inc 1986. pp.158-175.

_____ "Touring Solo". *The Soho News* 7 de Janeiro de 1981.

_____ "Playwright's Notes". *Performing Arts Journal*, Vol. 3, No. 2 (Autumn, 1978). pp. 87-91.

_____ "About 'Three Places in Rhode Island". *The Drama Review*: TDR, Vol. 23, No. 1, Autoperformance Issue (Mar., 1979). pp. 31-42 .

_____ "Perpetual Saturdays". *Performing Arts Journal*, Vol. 6, No. 1 (1981), pp. 46-49. Published by: Performing Arts Journal, Inc.

_____ "A Challenging Silence which Led Me to my Monologues". *Backstage*, 21 de dezembro de 1990, p. 23.

_____ "Spalding Gray" IN EPEL, Naomi *Writers Dreaming.* Vintage Books, NY, 1994. pp. 74-92.

_____ *Sex and Death to the Age 14.* Vintage Books, NY, 1986/2005.

_____ "Theatre's Brutal Act". *Village Voice*, 28 de abril de 1980.

_____ *Impossible Vacation.* Vintage Books, NY, 1993.

_____ *It's a Slippery Slope.* Farrar Straus and Giroux, NY, 1997.

_____ *The Journals of Spalding Gray* (ed. Nell Casey). Vintage Books, 2012.

_____ *Swimming to Cambodia.* Theatre Communications Group, NY, 1985/2005.

_____ "Stories from the 1981 Tennessee State Fair" IN LEVENSON, Randall. *In Search of the Monkey Girl.* Aperture, a New Images Book, 1982.

_____ *Monster in a Box.* Vintage Books, NY, 1992.

_____ "Epitaph" IN KING, Larry. Remember Me When I'm Gone (collection of epitaphs by famous people). Random House, NY, 2004.

_____ "The Dalai Lama Interviewed by Spalding Gray". Inside Out, Tricycle The Buddhist Review, Fall 1991.

_____ "My Date with Daniel Day-Lewis". Elle, fevereiro de 1988.

_____ "Life in the Hot Lane". *Rolling Stone*, The Haul of Fame, 21 de maio de 1987.

_____ "In His Mind's Eye". Condé Nast Traveler, novembro de 1993.

_____ *Gray's Anatomy.* Vintage Books, NY, 1994.

_____ *Morning, Noon and Night.* Farrar Straus & Giroux, NY, 1999.

_____ *Life Interrupted – The Unfinished Monologue.* Crown Publishers, NY, 2005.

GRAY ON GRAY OR EVERYTHING REMINDS ME OF SOMETHING – folder do espetáculo apresentado no P.S.122 (arquivo do Lincoln Center for the Performing Arts).

GRAY, Spalding & LECOMPTE, Elisabeth. "Play: Rumstick Road" *Performing Arts Journal*, Vol. 3, N.2, Fall 1978.

GUSSOW, Mel. "Theatre: Spalding Gray". *The New York Times*, 15 de novembro de 1986.

_____ "Stage: Spalding Gray as Storyteller". *The New York Times*, 15 de novembro de 1986.

_____ "Spalding Gray". *The New York Times*, dezembro de 1981.

_____ "Theatre: Spalding Gray". *The New York Times*, 15 de Maio de 1986.

HAMERA, Judith e CONQUERGOOD, Dwight. "Performance and Politics – Themes and Arguments" IN The SAGE Handbook of Performance Studies, Sage Publications, 2006. pp. 419-526.

HARRINGTON, Jim. "Talk, Talk, Talk – Famed Monologuist Spalding Gray Brings Two Different Shows to Stanford". www.paloaltoonline.com. 4 de abril de 1997.

HAYE, Bethany. "The Wooster Group Traditional in a Radical Experimental Context". IN *Page to Stage: Theatre as Translation*, Ed. Ortrun Zuber-Skerritt, Rodopi, Amsterdan, 1984.

HAYES, Joseph. "Shades of Gray". *Orlando Weekly*, 17 de janeiro de 2002.

HERSH, Julie K. "Spalding Gray" The Power of a Dandelion. A Dandelion: Symbol of Hope or a Weed? You Decide." *Struck by Living: From Depression to Hope*. A New Era in Publishing, Texas, 2010.

JENKINS, Ronald Scott. *Acrobats of the Soul. Theatre Communications Group*, New York 1988, p. 125.

KAUFFMANN, Stanley. "Gray Power". Books & The Arts, *The New Republic*, 6 de julho de 1986.

____ "The Spalding Gray Experience". *Village Voice*, NY, 1 de dezembro de 2010.

KING, W.D. "Dramaturgical Text and Historical Record in the New Theatre: The Case of *Rumstick Road*". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Fall 1992.

KIRBY, Michael "Autoperformance Issue – editorial". *The Drama Review*, Vol. 23, N.1, março de 1979.

KRAMER, Karry. "Spalding Gray by Karry Krammer". *BOMB* 17, Fall 1986.

LECOMPTE, Elizabeth. "An Introduction". *Performing Arts Journal*, Vol. 3, No. 2 (Autumn, 1978), pp. 81-86.

____ "Who Owns History?" *Performing Arts Journal*, Vol. 6, No. 1 (1981).

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. CosacNaify, 2007.

LEVERETT, James. "Spalding Gray - An Introduction". *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century* (ed. Jo Bonney). Theatre Communications Group, NY, 2000.

____ "An Introduction to Swimming to Cambodia Excerpts from the Performance Monologue by Spalding Gray." *American Theatre*, fevereiro de 1985.

____ "The Wooster Group's 'Mean Theatre' Sparks a Hot Debate". Theatre Communications Group, July/August, 1982. pp. 16-20.

MAGUIRE, Matthew. "Alive Wire or Vital Signs". *Performing Arts Journal*, Vol. 6, No. 1 (1981), pp. 39-44.

MALECZECH, Ruth. "Am I Dying while I'm Devouring Life?". *Performing Arts Journal*, Vol. 6, No. 1 (1981), p. 45.

MARKS, Peter. "Children's Story: A Day in the Life of Forrest's Dad". *The New York Times*, 12 de novembro de 1999.

MARRANCA, Bonnie. "The Wooster Group: A Dictionary of Ideas". IN Callen John (ed.) *The Wooster Group and Its Traditions* Presses Interuniversitaires Europénnes, Bruxelas 2004.

____ "The Politics of Performance " *Performing Arts Journal*, Vol. 6, No. 1 (1981), pp. 54-67.

MARTIN, Carol. *Theatre of the Real.* Palgrave Macmillan, 2013

MASON, Deborah. "New Wave Confidential". *Vogue*, maio de 1986.

MCGUIGAN, Cathleen. "Gray's Eminence. An Endless Supply of Stories". *Newsweek*, 28 de julho de 1986.

MEHTA, Xerxes "Notes from the Avant-Garde". *Theatre Journal*, Vol. 31, No. 1 (Mar., 1979), pp. 5-24. The Johns Hopkins University Press

MERCHANT, Diane A. "Mirrors of the Self: the myth of Narcissus in the monologues of Spalding Gray" (1996) (dissertação).

MEER, Ameena. "Nuts in Bali". *Frieze Issue* 9, março/abril de 1993.

MONTROSE, David. "This is Real Serious Talk" (Critical Review). *Times Literary Supplement*, January 8, 1993, p. 17.

MORTON-BROWN, Marla Annette. "Political efficacy in postmodern theatre: the case of Spalding Gray" (1993). The University of Texas at Austin, 1993 (tese).

O'CONNOR, John. "TV Review: Spalding Gray on HBO". *The New York Times*, 14 de dezembro 1987

PEARLMAN, Ellen. "Spalding Gray on Zen and the Downtown Theatre Scene". *The Brooklyn Rail*, 1 de outubro de 2001.

PATERSON, Edward R. Burke. "Postmonologue: politics and parody in performance". The University of Melbourne, 2007 (tese).

PENNER, John "The Incredible Shrinking Man". LA Weekly, 8 de abril de 2004.

PETERSON, Michael. "Straight White Male: Performance Art Monologue". University Press of Mississippi.

PEREZ, Hugo "Lives; Desperatly Still Seeking Spalding". *The New York Times*, 21 de março de 2004.

PERLMAN, Ellen. "Spalding Gray on Zen and the Downtown Theater Scene". *The Brooklyn Rail,* 1 de outubro de 2001.

PETERSON, Michael. *Straight White Male: performance art monologues.* University Press of Mississippi, 1997.

PHELAN, Peggy. "Spalding Gray's Swimming to Cambodia: The Article". *Critical Text 5.1*, pp. 27-30.

PLACETTE, Adonia Dell. "Spalding Gray: The Humorist and His 'Method'" (1989). (dissertação).

POWER, Cormac. "Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre". University of Glasgow, 2006.

PRINZ, "Spalding Gray's Swimming to Cambodia: A Performance Gesture". IN MURPHY, Patrick D. *Staging the Impossible: the fantastic* mode in modern drama. Greenwood Publishing Group, 1992. pp.156-167.

QUICK, Andrew. *The Wooster Group Workbook.* Routledge Taylor&Francis Group, 2007.

RICH, Frank. "Spalding Gray's Unfounded Worries". *The New York Times*, 15 de novembro de 1990. p. C19.

____ "To Play Oneself May Be The Greatest Illusion of All". *The New York Times*, 29 de junho de 1986 p. H3.

SACHS, Oliver. "Speak Memory". *The New York Times*, 21 de fevereiro de 2013.

____ "The Catastrophe – Spalding Gray's brain injury". New Yorker 27 de abril de 2015.

SALAMON, Julie. "Spalding Gray" A Storyteller on the Big Screen". *The Wall Street Journal*, 12 de março de 1987.

SALZ, Melissa. "Theatre of Testimony: the works of Emily Mann, Anna Deavere Smith and Spalding Gray". University of Colorado, 1996. (tese).

SAVRAN, David. *Breaking the Rules: The Wooster Group, 1975-1984.* Theatre Communications Group, Ann Arbor, NY, 1986.

____ "The Death of the Avantgarde". *The Drama Review* (1988-), Vol. 49, No. 3 (Autumn, 2005). pp. 10-42. The MIT Press

SAYRE, Henry M. "Spalding Gray and the authenticities of performance. IN KEMAL, Salim & GASKEL, Ivan (eds.) *Performance and Authenticity in the Arts.* Cambridge University Press, 1999. pp. 254-271.

SHANK, Theodore. *Beyond the Bounderies: American Alternative Theatre* A New and Enlarged Edition of American Alternative Theatre. The University of Michigan Press, 1982, 2002

SCHECHNER, Richard. *Performance studies. An Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 2003.

____ "Spalding Gray 1941-2004". *The Drama Review*, Vol. 48, No. 4 (Winter, 2004), pp. 11-12. The MIT Press

___ "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do about It " *Performing Arts Journal*, Vol. 5, No. 2, American Theatre: Fission/Fusion (1981), pp. 48-63.

____ "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do about It " (conclusion). *Performing Arts Journal*, Vol. 5, No. 3 (1981), pp. 9-19.

____ "My Art in Life: Interviewing Spalding Gray". *The Drama Review*, Vol. 46, No. 4 (Winter, 2002). pp. 154-174. The MIT Press

____ Between Theatre and Anthropoly. niversity of Pennsylvania Press, 1985.

____ "The Conservative Avant-Garde". *New Literary History*, Vol. 41, N.4, Autumn 2010. pp. 895-913.

____ "Vanguarda Conservadora" tradução Dina Paola Gómez Mateus; revisão técnica: John Dawsey. *Cadernos de Campo*, São Paulo, N.22, 2013.

____ "On Spalding". *The Drama Review*, N.4, Winter 2004. pp.11-12.

SCHNEIDER, Rebeca. "Performance Remains". pp. 137-150.

___ 'Solo Solo Solo' *After Criticism: New Responses to Art and Performance.* Butt, G. (ed.). London, Blackwell2005. pp.23-47.

SHEWEY, Don. "Spalding Gray – The Year of Spalding Famously". *The Village Voice*, 13 de Novembro de 1984.

____ "Elisabeth LeCompte's Last Stand". *Village Voice*, 1981.

____ "A Spinner of Tales Moves Into the Mainstream". *The New York Times*, 11 de maio de 1986.

SINGER, Mark. "Shades of Gray". *The New Yorker*, 5 de março de 2007.

SKELTON, Shannon B. "The Performer and his (dis)Contents: Psychoanalytic Theory and Spalding Gray's Monster in a Box, Gray's Anatomy and It's a Slippery Slope". University of Oklahoma, 2002 (dissertação).

SMALEC, Theresa K. "Body of Work: Reconstructing Ron Vawter's Life and Performance Career" New York University, 2009 (tese).

____ "Spalding Gray's Last Interview". *Performing Arts Journal*, Vol. 30, N.1, jan. de 2008, pp. 1-14.

SNEAD, Robin. "What It Feels Like... To Find Spalding Gray's Body". *Squire*, 16 de julho de 2007.

SONTAG, Susan. "To stand still is to fall away from truth," *Guardian* 14 de setembro de 2006: pags. 7-11

STERRIT, David. "And Everything is Going Fine". *Cineaste*, Vol. XXXVI No.2, 2011,

STONE, Laurie. "The Time of His Life: Swimming with Spalding Gray, through good times and bad". TCG Theatre Communications Group.

SVEIKAUSKAS, Geddy. "Creative Living and Spalding Gray". Ulster Publishing.

TATE, Nick. "The World According to Spalding Gray". *The Weekender*, 28 de novembro de 1985.

TAYLOR, Diana. "You Are Here: The DNA of Performance". *The Drama Review*, Vol. 46, No. 1 (Spring, 2002). pp. 149-169.

____ *Performance.* Asunto Impreso Editores, 2012.

TERRY, David Price. "Spalding Gray and the Slippery Slope of Confessional Performance". Louisiana State University, 2005 (dissertação).

VALEO, Tom. "Spalding Gray" Talking All the Way". *This Week*, 12 de junho de 1985.

WEISS, Hedy. "Amazing Stories of Spalding Gray". *Chicago Sun Times*, 13 de julho de 1986.

____ Wikisimpsons.com

WILLIAMS, Alex. "Vanishing Act". *New York Magazine*, 02 de fevereiro de 2004.

WOOD, Gaby. "Shades of Gray". *The Observer*, 26 de dezembro de 2004.

YOUNG, Jordan. *Acting Solo: The Art of One-Man Shows.* Moonstone Press, California, 1989.

WOOSTER GROUP "Point Judith (a documentation)". *Zone*, N. 7 Spring/Summer, 1981.

ZARRILI, Philip B. *Acting (Re)Considered: Theories and Practices.* Routledge, New York and London, 1995

✦

entrevistas

James Leverett, 20 de fevereiro de 2015.

Karen Finley, 16 de abril de 2015.

Kathie Russo, 19 de fevereiro de 2015.

Ken Kobland, 23 de fevereiro de 2015.

Laurie Anderson, 7 de abril de 2015.

Mark Russel, 17 de fevereiro de 2015

Marvin Carlson, 6 de fevereiro de 2015.

Renée Shafransky, 16 de fevereiro de 2015.

Richard Schechner, 16 de dezembro de 2014.

Stokes Howell, 26 de fevereiro de 2015.

✦

filmes/vídeos de espetáculos que assisti

RUMSTICK ROAD do The Wooster Group, 2013.

AND EVERYTHING IS GOING FINE de Steven Soderbergh.

A PERSONAL HISTORY OF THE AMERICAN THEATRE - video de 27 minutos, direção Skip Blumberg, 1985.

NOBODY WANTED TO SIT BEHIND A DESK

47 BEDS

IN SEARCH OF THE MONKEY GIRL

INDIA AND AFTER (AMERICA)

SEX AND DEATH TO THE AGE 14

MORNING, NOON AND NIGHT

GRAY'S ANATOMY

BOOZE, CARS AND COLLEGE GIRLS

MONSTER IN A BOX

Video da conversa de Spalding Gray com o público após apresentação da peça *Rumstick Road no* American Place Theatre (arquivo Lincoln Center for the Performing Arts)

Video de *Brace Up* apresentado na programação Dispositivo The Wooster Group – Clélia 93, março de 2013, São Paulo, Sesc Pompéia.

ANEXO 1

Spaldings... cartas, espetáculos, depoimentos

A influência das autoperformances de Spalding Gray e o impacto que sua morte provocou na comunidade artística foram grandes. Existem respostas "visíveis" e respostas "invisíveis" a seu trabalho e trajetória.

As visíveis aparecem nos espetáculos feitos explicitamente a partir de Spalding Gray - de seu modo trabalhar ou a partir de seus textos e performances.

As respostas "invisíveis" são aquelas que vem do impacto provocado por Spalding Gray no desenvolvimento e criação de trabalhos de diferentes artistas, como Laurie Anderson.

Fernanda Torres, como disse anteriormente, é outra artista que se revela inspirada por ele. Apresento agora a carta que ela me enviou.

Marcia querida,

Em 1992, recém chegada em NY, o Gerald Thomas e a Daniela me levaram para assistir o Monster in a Box, no cinema Angélica, dirigido pelo Soderbergh. Fiquei siderada com aquele monólogo autobiográfico, trágico e cômico, tão fora da curva de tudo o que eu havia visto até então. O teatro, naquela época, tinha um domínio total do encenador, nenhuma peça era uma peça, havia sempre uma leitura desconstruída do drama, uma tradição que, desde os meus treze anos, quando vi o Macunaíma, do Antunes, imperava no palco. Pina, Mnouchkine, Bob Wilson, o Wooster Group, o Gerald, o Antunes, o teatro absoluto de vanguarda parecia a única maneira interessante de se estar em cena. Aí, vinha aquele homem estranho, contando suas desventuras sobre um palco, sem extertores germânicos, sem expressionismo, num tom confessional mas, nem por isso, lamuriento, culpado, vinha ele falar do suicídio da mãe dele, das mil páginas do seu romance inacabado, do medo que teve de ter contraído AIDS numa sessão de um filme da Cher, tive uma epifania, passei a persegui-lo.

Não muito tempo depois, o Stokes me levou para assistir o Swimming to Camboja numa escola daquela Igreja da rua 12. Era um auditório sem muitos recursos de luz, de nada, sem nenhum dos artifícios tão comum no teatro naquela época. E era ele falando da experiência de um ator do East Village em Hollywood. Me

lembro do Stokes me apresentar para ele no fim e dele ser ainda mais estranho pessoalmente. Voltei a vê-lo no mesmo monólogo, não lembro o teatro, mas era num espaço profissional, e do impacto ser o mesmo, não importava o lugar. Depois, pude assisti-lo no Gray's Anatomy, no Lincoln Center, quando o Spalding já havia se tornado uma unanimidade. Era uma plateia nobilíssima e ele, como sempre, conseguia ser confessional e universal, hilariante e patético, trágico, humano. Um dia, pensei, chego lá, arrisco um teatro assim, sem artifícios, totalmente focado na narrativa. O problema é que eu não escrevia e nem conseguiria fazer com a minha vida o que ele fez com a dele.

Voltei para o Brasil, trabalhei em TV, teatro, cinema, os anos passaram e, em 2002, o Domingos me deu o A Casa dos Budas Ditosos, perguntando se eu gostaria de encarnar a baiana. Assim que li, pensei na mesa e no microfone do Spalding. Mostrei para o Domingos um vídeo-tape do Monster In a Box e ele me ligou chocado, dizendo que aquela mesa e aquele microfone era algo muito sério, uma forma de teatro em si, e que não conseguia ver outra maneira de encenar o livro do Ubaldo. O texto do Ubaldo tinha dimensão da narrativa do Spalding.

Fui criada num teatro de improviso, havia uma rejeição muito grande da minha geração ao texto, tudo deveria ser relido, revisto, era um teatro muito corporal. Desde que vi o Spalding, tudo que não fosse luz, som, texto e ator passou a me parecer decorativo, acho que nunca mais me curei dessa sensação. Ele mudou a minha maneira de ver teatro. Posso achar bonita uma encenação grandiosa, venero a Pina Bausch, mas ela é outro departamento, mas a redução do Spalding a um ator e uma narrativa, a falta de penduricalhos, de excessos e a profundidade que ele atingia apenas estando ali, diante da plateia, contando a própria vida, eu nunca encontrei em lugar nenhum.

O cinema tomou o lugar do espetáculo, o impacto da confissão me parece, hoje, o único caminho que interessa.

O Stokes me mandou o Slippery Slope, que só ouvi, nunca, vi, mas não importa, lá estava ele, inteiro, falando do filho que não teve com a Renée, da rejeição e, depois, da descoberta de ser pai, não tem pra ninguém Graças ao Stokes, fui a um jantar beneficente, uma homenagem póstuma a ele, com a nata novaiorquina presente, todos falando da importância que ele teve na vida deles. estavam presentes os filhos e a última mulher, fiquei muito emocionada de estar ali, naquela noite, porque o Spalding é responsável pela minha maturidade teatral. Ele me livrou de tudo o que não importa em teatro e me devolveu a soberania do ator e do autor em cena.

Quando soube da morte dele, foi como se tivesse perdido um guia. Recentemente, assisti o The Old Woman, do Bob Wilson, gostei muito, o Dafoe e o Baryshnikov estão sensacionais, mas acho que só a Pina Bausch mesmo me causou tanto impacto quanto o Spalding, sendo que ele é uma experiência mais perto da minha.

Outro detalhe interessante de se observar, é que existe a tradição do stand up comedy muito forte nos Estados Unidos e que, agora, o Brasil parece ter descoberto. Mas o Spalding não tem nada a ver com o stand up, ele não é um sit down comedy, é epopeia humana, é algo que vai muito além da graça, embora tenha muita. A história trágica dele dá a dimensão de artista que ele é. Nunca, na vida, vi nada tão essencial quanto o senhor Spalding em cena.

Que bom que você escolheu falar dele, é o maior, é o maior, é o maior.

Bjs

nanda

10 de março de 2015.

Vejam só, Spalding Gray chegou ao Brasil em novembro de 2003 com a estréia de *A Casa dos Budas Ditosos*, direção de Domingos Oliveira, alguns meses antes de seu desaparecimento e morte. É verdade, ela credita equivocadamente a direção de *Monster in a Box* a Soderbergh quando é de Broomfield, mas isso não é importante. Fernanda Torres viu apenas um espetáculo com ele, um filme e esteve presente na homenagem póstuma a ele e parece ter se conectado imediatamente com muitas das questões levantadas nesse trabalho.

Também a performer Karen Finley, que tem seu trabalho frequentemente analisado ao lado do de Spalding Gray, escreveu as suas "Reflections on Spalding/Reflexões sobre Spalding", atendendo a um pedido meu. Reproduzo aqui a sua carta.

Reflections on Spalding

Karen Finley

Brief Encounters of the Spalding Kind….

Spalding Gray and I had something in common, we both had a parent who committed suicide. There is an unspoken inner knowingness when you reveal to the other survivor of suicide your shared trauma. You know the worse – the emptiness – the pain and abandonment.

It was 1984 in that winter spring-time mix and it was the middle of the week. I had just been in New York for a few months and I was working at Area. Area was a nightclub in lower Manhattan, Tribeca on Hudson street near the Holland Tunnel. The former warehouse as nightclub included themed tableaux vivant and diaramas that changed monthly as themed art installations, some in window display cases.

The club catered to the hip and trendy clientele who were there to be seen and party hard while observing the art happening crowd until sun up. I worked in the VIP lounge and handed the likes of Andy Warhol, Basquiat and Liza Minnelli cocktails. Every star and wannabe walked in usually after 11pm when the party got started.

But this particular night that I first met Spalding was early. Too early. My shift started at 9pm. And anyone who came too early to the club were usually considered tourists. I came home at 5 am with cigarette smoke and whiskey infused in my skin.

There he was. It was Spalding Gray. I recognized him right away. He was sitting on a bench in the hallway near the bar of the rom with the pool, where the staff hung out. Spalding wasn't looking at the art, conversing with the staff, his activity was that he was alone. And he looked ***all alone****. Like a grown up home alone – yet without the mischief. He looked befuddled, out of his element, yet not all uncomfortable. He didn't look at anyone yet wasn't being shy. He was Spalding Gray.*

I was drawn to his interversion and rebellion of being at the party so early with the lights up and full. No one was in the club yet, which signaled he was out of his routine. I approached him and I can still see the circular cork tray with napkins twisted to form a moving Ferris wheel for easier pick up held down by two clear glass ashtrays with the bottom to hold quarters. He didn't even look at me but rather stared inward. He dressed somewhere between a fisherman and a college professor with some muted colors with an overcoat. The music was blaring and he sat like he was either in a doctors waiting room or waiting for a train in Aberdeen. – NOT TO BE IN NEW YORK'S HOTTEST NITE CLUB. But there he was…

I was wearing a vintage Pucci dress and my long tumble weed locks were dashed into a collapsing birds nest. Not much make up except for a drugstore lipstick.

I decided to talk to Spalding.

"I really like your work."

" …well, thank you. He uttered looking beyond me.

" I've been doing solo monologue work too. " I squeaked.

" Oh, you do. What are you working on?"

Spalding was interested. He didn't look at me but spoke as if he had a piano on his back. Yet, despite his heavy load, Spaldign took the time to listen to me and took me seriously in those few moments. His attention to me as an emerging artist, this small gesture had a profound impact on feeling I was in discourse with a serious artist.

Later, just a few years later, mid eighties we say alone in the PS122 dressing room. He was focusing on his notes, or reading over his text of some sort. And we are both waiting to go on stage.

"My father committed suicide. "Spalding looked up and we stared at each other for a second with a slight tension and nod. Then his body relaxed and we discussed our common event. He asked me how I found out the news. And he told me something about not learning the news – that for him the way he learned this news of his mother was part of his pain. We spoke about the casualness of others, the strange things said... we discussed the burden and weight of carrying of this act as a child.... The desperation and despair of a parent, and the obligation to speak out in ways – for them of them.

I felt a closeness that my pain was understood and registered without the need for verification or qualification. We had a private conversation, but I will say this, his relationship to the absence of her, his work, art, the mystery of it all – carried him.

Then it was time to go on stage.

Outros artistas, amigos, família, diretores artísticos de teatros e parceiros de trabalho deram seu depoimento em homenagens póstumas a Spalding Gray. Uma delas foi realizada no Vivian Beaumont Theatre/Lincoln Center em abril de 2004 e os depoimentos estão no livro *Life Interrupted – an Unfinished Monologue*. Eric Bogosian, Joe Berlinger, Rockwell Gray, Laurie Anderson, Robert Stein, George Coates e Marissa Maier estão os que falaram de suas conexões com Spalding Gray e de que maneira foram por ele inspirados. Nos próximos anos, o ator John C. Reilly deverá estrear um filme sobre a vida de Gray e seu acidente na Irlanda.

As respostas "visíveis" são mais fáceis de enumerar. Os espetáculos feitos a partir de seus textos ou de suas autoperformances são:

2004 Nilaja Sun estréia seu solo *Blues for a Gray Sun* onde descreve sua busca pelo corpo de Spalding Gray. "Ms. Sun sofre de depressao mas descobre, atraves de sua busca pelo eminente performer, que estar sozinha pode ser tao catártico quanto devastador" ("Ms. Sun suffers from depression but discovers, through her quest for the eminent performance artist, that being alone can be as cathartic as it is devastating." New York Times, 4 de novembro de 2004, Jason Zinoman).

2006 Michael Brandt estreia no Harold Clurman Theatre/NY *A Spalding Gray Matter*, com direção de Ian Morgan. A peca é escrita por Brandt quando ele descobre uma infecção nos pulmões, é operado e, durante sua recuperação lê sobre o suicídio de Spalding Gray (que ele não conhecia) e fica obcecado com sua vida e obra. Segundo nos conta o programa, a peca "explora a curiosa história da doença, desaparecimento e suposto suicídio de Spalding Gray através de

assustadores eventos paralelos da experiência do próprio Michael Brandt. Associando a estrutura teatral dos monólogos de Gray e o seu próprio senso de ridiculo, Brandt procura entender o que aconteceu com Gray para entender o que aconteceu com ele mesmo."

Left Over Stories to Tell, direção de Kathie Russo e Lucy Sexton, é apresentado em NY e Los Angeles, com diferentes atores lendo textos de SG.

O Prefeito de NY Michael Bloomberg declara o dia 5 de junho como "Spalding Gray's Day", celebrando o que seria o aniversário de 65 anos dele.

2007 *Left Over Stories to Tell* torna-se *Spalding Gray: Stories Left to Tell* e estréia Off Broadway no Minetta Lane Theatre. Com concepção de Kathie Russo e direção de Lucy Sexton, o espetáculo traz trechos de diferentes monólogos de SG e anotações do seu diário. Os textos foram divididos em 5 "temas" e cada ator ficou responsável por um: Amor/Kathleen Chalfant, Aventura/Hazelle Goodman, Diários/Ain Gordon, Family/Frank Wood e Carreira/diferentes atores foram convidados para fazer esse "personagem", entre eles, Whoopi Goldberg, Richard Kind, Fisher Stevens, Estelle Parsons, Josh Lucas e David Boreanaz. O espetáculo recebeu boas críticas e Ain Gordon foi vencedor do OBIE por seu papel como "Journals". O cenário tinha 3 planos - como uma arquibancada de 3 degraus que corriam ao longo de todo o palco - e, a parede do fundo estava toda colada com papéis, muitos papéis de anotações de Gray, papéis que também estavam presentes espalhados pelo cenário.

O espetáculo nos diz que vai começar quando entra "A Day in the Life" dos Beatles … *I read the news today, oh boy*…. - e começa na sequência com "Wannabe" das Spice Girls.

2009 Lián Amaris estreia *Swimming to Spalding*, com direção de Richard Schechner.

2011 *Interviewing the Audience* by Zack Helm estréia no Vineyard Theatre/NY. Uma crítica do espetáculo diz "*Talk show as theater makes for a likable little evening. The concept was inspired by Spalding Gray who performed it in 1981. The setup is straightforward: Helm, 36, a playwright (Good Canary) and film director (Mr. Magorium's Wonder Emporium) picked three people to be grilled — politely — for 20 minutes each. Helm, who's done "Interviewing the Audience" on various stages, saw Gray do it in 1997 and was struck by its simplicity, intimacy and unpredictability. It invites curiosity. Whom will he choose? What will he ask? What will his guests say? And, is this intriguing?*"

2013 *Halfway Through the Story of our Life* de Alexandra Zelman-Doring em colaboração com a atriz portuguesa Benedita Pereira e Emma Meltzer estréia no Dixon Place. Three actors, three composers, three musicians come together in this comic investigation of identity. Why are we as we are? Who is the 'persona' that builds up in and around us? A dark comedy inspirited by Spalding Gray.

SPALDING GRAY - CRONOLOGIA | ANEXO 2

espetáculos com The Performance Group – direção Richard Schechner

1970

Estréia *Makbeth*, de Shakespeare, no The Performing Garage/NYC.

Estréia Commune, criação do grupo, no The Performing Garage/NYC.

1972

Estréia *The Tooth of Crime*, de Sam Shepard, no The Performing Garage/NYC.

1975

Estréia *Mãe Coragem*, de Brecht no The Performing Garage/NYC.

1978

Estréia *Cops*, de Curtis Fox, no The Performing Garage/NYC.

1979

Estréia *O Balcão*, de Jean Genet, no The Performing Garage/NYC.

✦

espetáculos com The Wooster Group – direção Elizabeth LeCompte

1975

Estréia *Sakonnet Point, primeiro espetáculo da Rhode Island Trilogy,* no The Performing Garage/NYC.

1977

Estréia *Rumstick Road*, segundo espetáculo da *Rhode Island Trilogy*, no The Performing Garage/NYC.

1978

Estréia *Nayatt School*, terceiro espetáculo da *Rhode Island Trilogy*, no The Performing Garage/NYC.

Apresentação de *Three Places in Rhode Island*, a primeira vez que as três peças são apresentadas como uma trilogia, no The Performing Garage/NYC.

1980

Estréia de *Point Judith (an Epilog)*, a última parte da *Rhode Island Trilogy*, no The Envelope/NYC.

1981

Estréia Route 1&9 no The Performing Garage/NYC – participação de Gray em audio.

1983

Estréia *North Atlantic* de Jim Strahs, no The Performing Garage/NYC – Spalding Gray fazia o personagem do General Benders.

2013

Lançamento do filme *Rumstick Road* do The Wooster Group

✦

monólogos, publicações, filmes

1979

Primeiras apresentações de *Sex and Death to the Age 14.*
Primeiras apresentações de *India and After (America).*
Primeiras apresentações de *Booze, Cars and College Girls.*
Os três no The Performing Garage/NYC.

1980

Primeiras apresentações de *Interviewing the Audience* no The Kitchen/NYC.
Primeiras apresentações de *A Personal History of the American Theatre* no The Performing Garage/NYC.
Primeiras apresentações de *Points of Interest (America)* e *The Great Crossing* em São Francisco (works-in-progress que depois tornaram-se *Nobody Wanted to Sit Behind a Desk).*
Primeiras apresentações de *Nobody Wanted to Sit Behind a Desk* no The Dance Theatre Workshop/NYC.

1981

Primeiras apresentações de *In Search of the Monkey Girl* no The Performing Garage/NYC.
Primeiras apresentações de *47 Beds* no The Performing Garage/NYC.
Primeiras apresentações de *God is Dead My Radio* no The Kitchen/NYC.

1982

"A Spalding Gray Retrospective" – 8 monólogos apresentados no The Performing Garage/NYC: *Sex and Death to the Age 14*, *Booze, Cars and College Girls*, *India and After (America)*, *47 Beds*, *Nobody Wanted to Sit Behind a Desk*, *A Personal History of the American Theatre* e *Interviewing the Audience*.

1983

Primeiras apresentações de *Swimming to Cambodia – Parte I* no The Performing Garage/NYC.
Publicação do *folheto "Seven Scenes from a Family Album"* .

1984

Primeiras apresentações de *Travels Through England*.
Primeiras apresentações de *Swimming to Cambodia – Parte II* no The Performing Garage/NYC.
Primeiras apresentações de *Swimming to Cambodia* no The Performing Garage/NYC.
Durante esta temporada (de 27 de Outubro de 1984 a 5 de Janeiro de 1985) o diretor Jonathan Demme filma o monólogo e, em 1987, o filme é lançado.
Em 1985 o livro *Swimming to Cambodia* é publicado.
Lançamento de *Spalding Gray's Map of L.A.*, direção de Marshal Efron e Mary Woronov. Filmado durante uma apresentação de Spalding Gray na edição de "Carplays" no Olympic Arts Festival's.

1986

Primeiras apresentações de *Terrors of Pleasure: The House* no Lincoln Center/NYC.
Dois anos depois, em 1988, é lançado o filme *Spalding Gray: Terrors of Pleasure*, dirigido por Thomas Schlamne para a HBO.
Lançamento do livro *Sex and Death to The Age 14* que traz os textos: *Sex and Death to the Age 14*, *Booze Cars and College Girls*, *47 Beds*, *Nobody Wanted to Sit Behind a Desk*, *Travels Through New England* e *Terrors of Pleasure: The House*.
Primeiras apresentações de *L.A.: The Other* no Mark Taper Forum/Los Angeles.
A Acting Company estréia *Orchards*, projeto idealizado pela companhia e que reunia sete monólogos de sete autores inspirados em contos de Tchecov. Os sete autores são: David Mamet, Wendy Wasserstein, John Guare, Michael Weller, Samm-Art Williams, Maria Ines Fornes e Spalding Gray que escreve "Rivkala's Ring" a partir de "The Witch".
O livro *Orchards: Seven Stories by Anton Chekhov and Seven Plays They Have Inspired* é publicado em 1986 pela Alfred Knopf.

1990

Estréia de *Monster in a Box* no Lincoln Center/NYC.
O livro é publicado em 1992.

1993

Estréia de *Gray's Anatomy* no Lincoln Center/NYC.
O livro é publicado em 1994.
Publicação da novela *Impossible Vacation*.

1995

Primeiras apresentações de *Gray on Gray or Everything Reminds Me of Something* na UCLA – University of California, Los Angeles.

1996

Estréia de *It's a Slippery Slope* no Lincoln Center/NYC.
O livro é publicado em 1997.

1999

Estréia de *Morning, Noon and Night* no Lincoln Center/NYC.
O livro é publicado no mesmo ano.

2003

"Work-in-progress" de *Life Interrupted* no P.S.122/NYC.

2004

Em 10 de Janeiro Spalding Gray desaparece e em 8 de Março seu corpo é retirado do East River.

2005

O livro *Life Interrupted – The Unfinished Monologue* é publicado.

2010

Lançamento do filme *And Everything is Going Fine* dirigido por Steven Soderbergh.

2012

Publicação de *The Journals of Spalding Gray*, ed. by Nell Casey.

Durante sua trajetória de monólogos autobiográficos, Spalding Gray participa de dois importantes espetáculos na Broadway. Em 1988, faz o personagem do Stage Manager em *Our Town* de Thorton Wilder na premiada montagem no Lincoln Center, com direção de Gregory Mosher; e em 2000, faz *The Best Man* de Gore Vidal, direção de Ethan McSweeny, no Virginia Theatre.

✦

cinema/ator

Spalding Gray atuou em vários filmes e algumas séries de TV. Seu trabalho no teatro, entretanto, é onde vemos seu talento e arte melhor expressos.

Love-In 1972 (1971)

Direção de Karl Hansen, Sidney Knight e Simon Nuchten.
Escrito por Jay Robbins
Com John Ross, Linda Southern, Susan Sparling, Spalding Gray.

The Killing Fields (1984)

Roteiro Bruce Robinson; direção Roland Joffe.
Com Sam Waterston, Dr. Haing S. Ngor, John Malkovich, Julian Sands, Craig T. Nelson, Spalding Gray, Bill Paterson, Athol Fugard.

True Stories (1986) de David Byrne

Escrito por by Stephen Tobolowsky, Beth Henley e David Byrne.
Com John Goodman, Annie McEenroe, Swoosie Kurtz, Spalding Gray, Pop Staples, Tito Larriva e David Byrne.

Stars and Bars (1988)

Baseado no livro de William Boyd.
Direção Pat O'Connor
Com Daniel Day-Lewis, Harry Dean Stanton, Joan Cusack, Spalding Gray, Kent Broadhurst, Maury Chaikin, Martha Plimpton.

Beaches (1988)

Roteiro Mary Agnes Donoghue; direção Garry Marshall.
Baseado na novella de Iris Rainer Dart.
Com Bette Midler, Barbara Hershey, John Heard, Spalding Gray, James Read, Lainie Kazan.

Clara's Heart (1988) filme com Whoopi Goldberg

Baseado na novella de Joseph Olshan.
Roteiro Mark Medoff.
Com Michael Ontkean, Kathleen Quinlan, Spalding Gray, Beverly Todd, Neil Patrick Harris

Heavy Petting (1989)

Direção Obie Benz
Co-diretor Josh Waletzky
Relatos das primeiras experiências sexuais de algumas pessoas famosas: Abbie Hoffman, David Byrne, John Oates, Sandra Bernhard, Josh Mostel, Spalding Gray, e vários outros.

Straight Talk (1992)

Direção Barnet Kellman.
Com Dolly Parton, James Woods, Michael Madsen, Teri Hatcher, Jerry Orbach, Griffin Dunne.

King of the Hill (1993)

Escrito e dirigido por Steven Soderbergh.
Com Jeroen Krabbé, Lisa Eichhorn, Karen Allen, Spalding Gray, Elizabeth McGovern, Jesse Bradford.

Twenty Bucks (1993)

Escrito por Leslie Bohem e Endre Bohem.
Direção Keva Rosenfeld.

The Pickle (1993)

Escrito e dirigido por Paul Mazursky.
Com Danny Aielo, Dyan Cannon, Shelley Winters, Barry Miller, Chris Penn, Spalding Gray, Jerry Stiller.

The Paper (1994)

Direção Ron Howard.
Com Michael Keaton, Glenn Close, Marisa Tomei, Randy Quaid, Robert Duvall.

Beyond Rangoon (1995)

Escrito por Alex Lasker e Bill Rubenstein.
Direção John Boorman.
Com Patricia Arquette, Frances McDormand, U Aung Ko, Johnny Cheah, Adelle Lutz.

Bad Company (1995)

Escrito por Ross Thomas.
Direção Damian Harris.
Com Ellen Barkin, Laurence Fishburne, Frank Langella, Michael Murphy.

Drunks (1995)

Roteiro Gary Lennon; produzido e dirigido por Peter Cohn.
Com Richard Lewis, Faye Dunaway, Spalding Gray, Amanda Plummer, Diane Wiest.

Diabolique (1996)

Written by Henri-Georges Clouzot e Don Roos.

Directed by Jeremiah S. Chechik.

Com Sharon Stone, Isabelle Adjani, Chazz Palminteri e Kathy Bates.

The Telephone (TV)

Produzido, escrito e dirigido por Kirk Simon & Karen Goodman.

Narração de Morley Safer Host, David McCollough.

Vozes de Spalding Gray, Julianne Moore, Kurt Vonnegut, Frank Whaley

Coming Soon (1999)

Direção Colette Burson.

Com Bonnie Root, Gaby Hoffmann, Tricia Vessey, Ryan Reynolds e Mia Farrow.

Kate & Leopold (2001)

Direção James Mangold

Com Meg Ryan, Hugh Jackman e Liev Schreiber

Julie Johnson (2001)

Escrito por Bob Gosse e Wendy Hammond.

Direção Bob Gosse.

Com Lili Taylor, Courtney Love e Mischa Barton.