

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

PAULA ADRIANO MARTINS

**USO DE MÁSCARAS EM BAKKHANTES DO TEATRO MALANDRO:
um estudo sobre trajes de cena**

São Paulo
2022

PAULA ADRIANO MARTINS

**USO DE MÁSCARAS EM BAKKHANTES DO TEATRO MALANDRO:
um estudo sobre trajés de cena**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa: História do Teatro, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço
Viana

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado na dissertação

Uso de máscaras em Bakkhantes do Teatro Malandro: um estudo sobre trajes de cena. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com a autora Paula Adriano Martins que terei prazer em dar o devido crédito.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Martins, Paula Adriano
Uso de máscaras em Bakkhantes do Teatro Malandro: um estudo sobre trajes de cena / Paula Adriano Martins; orientador, Fausto Roberto Poço Viana. - São Paulo, 2022. 155 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Traje de cena. 2. Máscaras. 3. Omar Porras. 4. Teatro Malandro. I. Viana, Fausto Roberto Poço. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

NOME: MARTINS, Paula Adriano

TÍTULO: Uso de máscaras em Bakkhantes do Teatro Malandro: um estudo sobre trajes de cena

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa: História do Teatro, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: ___ de _____ de 2022.

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

Instituição: CAC ECA USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Banca 1: Profa. Dra. Carolina Bassi de Moura

Instituição: UNIRIO

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Banca 2: Prof. Dr. Sandra Regina Facioli Pestana

Instituição: UAM

Julgamento: _____

Assinatura: _____

O teatro é o único lugar do mundo onde o comum pode se tornar extraordinário. O extraordinário: a alma do abismo, a alma do reflexo mais profundo. O extraordinário: pão de cada dia latino-americano que tem sido meu costume. Nasci testemunha, protagonista e ao mesmo tempo aparecendo em um 'Realismo Mágico', um realismo que a cada segundo se torna mais enigmático. Cada segundo de vida já é uma ressurreição para as almas dos príncipes nativos do êxodo que dormem nas calçadas da cidade que lembram os ninhos do purgatório (PORRAS, 2010, p. 12 - 13).

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)¹ por meio do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX), a qual agradeço o aporte financeiro que possibilitou com que essa pesquisa fosse desenvolvida com dedicação exclusiva. À Universidade de São Paulo (USP) e à Escola de Comunicações e Artes (ECA), pela excelência acadêmica no ensino público e por valorizar e proporcionar a expansão do conhecimento científico no campo das artes. Agradeço imensamente ao orientador Fausto Viana, por acreditar, inspirar e ter paciência. À Omar Porras e ao Teatro Malandro, pelo seu exemplo de coragem e pela generosidade em compartilhar os arquivos. E, especialmente, aos que inspiram, que acompanham, que escutam, que apoiam e que acolhem, sou grata e reconheço a sorte que tive em os ter ao meu lado nessa jornada.

¹ Código de Financiamento 001.

RESUMO

MARTINS, P. A. **Uso de máscaras em Bakkhantes do Teatro Malandro: um estudo sobre trajes de cena.** 2022. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A dissertação intitulada “Uso de máscaras em Bakkhantes do Teatro Malandro: um estudo sobre trajes de cena” investiga os aspectos visuais da indumentária cênica da peça Bakkhantes (2000) do Teatro Malandro (Suíça), com direção geral e artística de Omar Porras, colombiano radicado na Suíça e fundador da companhia. Realizada por uma análise documental, iconográfica e bibliográfica, esta pesquisa apresenta uma investigação que propõe reflexões acerca da linguagem e da visualidade dos trajes de cena, máscaras e caracterização dos personagens do espetáculo Bakkhantes. O estudo visita “As Bacantes”, de Eurípides, e exibe um sucinto mapeamento dos elementos da dramaturgia trágica, que serviu de inspiração para o espetáculo montado pelo Teatro Malandro. A narrativa biográfica de Omar Porras também é apresentada e o diretor tem a sua trajetória artística traçada até o momento de formação do Teatro Malandro, dado complementado pela exposição do método e da estética da companhia. O espetáculo Bakkhantes é analisado técnica e poeticamente por uma pesquisa decorrente do estudo da indumentária cênica e da caracterização visual dos atores. Pela perspectiva de incorporação das máscaras como elemento-chave nos trajes de cena do espetáculo, o estudo é desenvolvido, então, por uma revisão bibliográfica e, a partir da abordagem estético-conceitual da linguagem empregada nos trajes de cena e máscaras do espetáculo, a investigação apresenta uma análise, que parte dos elementos ambiguidade, feio e grotesco, transgressão, signo teatral, máscara, nudez, corpo e corporeidade, identificados a partir de percepções que tangem o traje de cena como mascaramento corporal de Costa (2020).

Palavras-chave: Traje de Cena. Máscaras. Mascaramento. Omar Porras. Teatro Malandro.

ABSTRACT

MARTINS, P. A. **Use of masks in the Teatro Malandro's Bakkhantes: a study on stage costumes.** 2022. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The master's thesis entitled "Use of masks in the Teatro Malandro's Bakkhantes: a study on stage costumes" investigates the visual aspects of the stage costumes of the play Bakkhantes (2000) by the Teatro Malandro (Switzerland), with general and artistic direction by Omar Porras, a Colombian living in Switzerland and founder of the company. Developed by a documentary, iconographic and bibliographic analysis, this research presents an investigation that proposes reflections on the language and the visuals of the stage costumes, masks, and characterization of the characters in the play Bakkhantes. The study visits "The Bacchae" by Euripides and presents a concise mapping of the elements of the tragic dramaturgy, which served as inspiration for the spectacle mounted by Teatro Malandro. It is introduced by an Omar Porras biographical narrative, and his artistic trajectory is traced until the moment of Teatro Malandro's formation, complemented by the company's method and aesthetic exposition. The play Bakkhantes is analyzed technically and poetically by an investigation resulting from the study of scenic clothing and the visual characterization of the actors. The study is developed by a bibliographical review of the aesthetic and conceptual approach of the language used in the stage costumes and masks of the play and looks at the incorporation of the theater mask as a key element in the stage costumes of the play. The research presents a study, which starts from the elements: ambiguity, ugly and grotesque, transgression, theatrical sign, theater masks, nudity, body, and corporeality, identified from perceptions that touch the stage costume as body masking of Costa (2020).

Keywords: Stage costume. Masks. Masking. Omar Porras. Teatro Malandro.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	6
RESUMO	7
SUMÁRIO.....	9
1 INTRODUÇÃO.....	11
1.1 Objetivos.....	14
1.2 Metodologia.....	15
1.3 Estrutura da dissertação	15
CAPÍTULO 1 - “AS BACANTES”, DE EURÍPIDES	17
1.1 “As Bacantes”, de Eurípides e a Tragédia grega.....	18
1.2 As personagens de “As Bacantes”	21
1.2.1 Dioniso	21
1.2.2 Coro das Mênades	22
1.2.3 Cadmo.....	22
1.2.4 Tirésias	23
1.2.5 Penteu	24
1.2.6 Agave.....	24
1.2.7 Guardas de Penteu	25
1.2.8 Mensageiro/sacerdote	25
1.2.9 Sátiro.....	25
1.3 Estrutura dramática: trajés de cena e caracterização visual.....	27
1.3.1 Prólogo	27
1.3.2 Párodo.....	28
1.3.3 I Episódio.....	28
1.3.4 I Estásimo	29
1.3.5 II + III Episódio	29
1.3.6 III Estásimo	30
1.3.7 IV Episódio.....	30
1.3.8 IV Estásimo	30
1.3.9 V Episódio	31
1.3.10 V Estásimo.....	31
1.3.11 Êxodo.....	31
CAPÍTULO 2 - OMAR PORRAS E O UNIVERSO DO TEATRO MALANDRO	33
2.1 Omar porras	34
2.1.1 Bogotá - primeira infância.....	35
2.1.2 Descoberta do teatro	36
2.1.3 Colômbia e América Latina.....	38

2.1.4 Europa - primeiros anos.....	40
2.2 Teatro Malandro	47
2.2.1 A companhia.....	47
2.2.2 Processos	48
2.2.3 Método.....	51
2.2.4 Estética	55
2.2.5 O Shizuoka Performing Arts Center e Tadashi Suzuki	61
CAPÍTULO 3 - BAKKHANTES DO TEATRO MALANDRO	65
3.1 Bakkhantes	66
3.2 Parâmetros Estéticos.....	71
3.2.1 Dramaturgia cênica.....	75
3.2.2 O traje cênico.....	85
CAPÍTULO 4 - USO DE MÁSCARAS EM BAKKHANTES: UM ESTUDO SOBRE TRAJES DE CENA.....	94
4.1 Um estudo sobre trajes de cena	95
4.1.1 A ambiguidade em Dioniso	98
4.1.2 A nudez no coro das Bacantes	103
4.1.3 Cadmo e os conceitos de feio e grotesco.....	108
4.1.4 Tirésias e a máscara.....	112
4.1.5 Transgressão em Penteu	116
4.1.6 Signo teatral na personagem Agave	121
4.1.7 Corpo, corporeidade e os guardas de Penteu.....	127
4.2 Reflexões sobre a luz como elemento de indumentária	131
4.3 Conclusão do capítulo	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	143
ANEXO 1 - Ficha Técnica e Turnês	150

1 INTRODUÇÃO

No teatro, os trajes de cena se materializam pelo tecido, tintas, cores, formas e texturas e, assim, constroem uma narrativa visual, ao dar sentido à trama e aos personagens. Contudo, qual as particularidades das histórias que se constroem a partir dos elementos postos sobre os corpos dos atores em cena? Uma das inquietações desta pesquisa tem como objeto de estudo as escolhas e as formas que constituem os trajes de cena do espetáculo *Bakkhantes*, estreado no ano 2000 pela companhia suíça Teatro Malandro, dedicando-se a explorar as imagens que essas vestimentas criam e as mensagens que elas transmitem.

Segundo as diretrizes de trabalho do Teatro Malandro, os aspectos inerentes e indispensáveis aplicados no processo inicial de criação artística nas montagens da companhia são alguns, como: a consciência corporal dos atores no espaço do palco, a construção e manipulação das máscaras durante o processo de nascimento de um personagem e a resposta visual estabelecida entre os trajes e a iluminação. Ao adentrarmos mais no universo da companhia e do espetáculo *Bakkhantes*, notaremos que, com a direção geral de Omar Porras à frente do Teatro Malandro, consolida-se uma linguagem, identidade e modo próprio de fazer teatro. Criando, assim, uma pulsão da Colômbia na Suíça.

Podemos antecipar que a potência do discurso estético assinado pelo Teatro Malandro apresentado neste trabalho por uma análise do espetáculo *Bakkhantes*, inspirado na obra de Eurípedes, é demonstrada por um elenco que sobe ao palco com seus corpos cobertos por tinta branca, em que atores e atrizes usam a sua nudez como traje de cena combinada com máscaras de órgãos genitais, questionando o sentido do que se vê pelo mascaramento facial e corporal. De forma precisa, ao produzir a distorção do rosto das mulheres com tecido de malha de nylon ou ao brincar com a identidade desses corpos, a escolha de encenar “*As Bacantes*” coloca em observação questões que a tragédia grega clássica traz como o espírito antigo do teatro, em que a mulher² e a construção conceitual que envolve o seu entendimento são colocadas diante de entorpecimento e possibilidade de ação.

Vale ressaltar que a vontade de estudar Omar Porras surge já no primeiro contato com o trabalho do artista, em meados de 2019, ao cursar uma disciplina como aluna especial no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde se abordou o processo de concepção dos trajes de cena de diferentes criadores e os seus meios de documentação e conservação. Ao conhecer um pouco

² Dentro da perspectiva cis normativa.

da inquietante biografia e trajetória profissional do artista, emergiu na pesquisadora a vontade de conhecer mais sobre o seu trabalho e o propósito investigativo foi despertado mediante o levantamento bibliográfico acerca da trajetória, a estética e a identidade visual da companhia, já visando a possibilidade de fazer um recorte com o enfoque específico nos trajes de cena de Bakkhantes.

Por haver o interesse na pesquisa sobre as máscaras cênicas e os possíveis diálogos estéticos com o feio e o grotesco o caminho da pesquisa se abriu e, com ele, a possibilidade da investigação que vincula Omar Porras frente ao Teatro Malandro, os trajes de cena e as máscaras. Nesse sentido, ao se optar pela análise dos trajes de cena do espetáculo Bakkhantes (2000), é necessário destacar a figura central de Omar Porras na forma de condução e direção do espetáculo, visto que tal feitio tem papel essencial tanto para a apropriação das roupas e das máscaras, quanto para a construção de personagens e o resultado da encenação como um todo.

Logo, esta pesquisa busca olhar delicada e cuidadosamente para o trabalho de um suíço-colombiano, um indivíduo de sensibilidade ímpar, um migrante latino-americano, que vai para o território europeu com intenso desejo pelo fazer artístico. Omar Porras viaja com o sonho na mochila e começa sua trajetória nas ruas e metrô de Paris fazendo teatro de marionetes. De acordo com a biografia apresentada no site do Teatro Malandro, atualmente é:

Diretor, ator, pedagogo instalado em Genebra com sua companhia o Teatro Malandro. Formado em interpretação e dança, nutrido dos grandes mestres asiáticos e europeus, Omar Porras mistura as tradições teatrais e os códigos de jogo para criar na própria área, mundialmente reconhecido e saudado por distinções de prestígio. Como diretor teatral, ele assina criações no teatro e na ópera (TEATRO MALANDROa, 2022)³.

A fundação do Teatro Malandro em 1990 foi um importante passo na carreira de Omar Porras, que modifica substancialmente não só a sua trajetória pessoal, mas também marca e altera o cenário cultural teatral suíço. A companhia, que inaugurou suas atividades em um *squat*⁴, o Théâtre du Garage na cidade de Genebra, atualmente ocupa o TKM - Théâtre Kléber-Méleau, em Renens na Suíça, onde Omar Porras atua como diretor geral da instituição desde 2015, após ter passado por um rigoroso processo seletivo. Reconhecido internacionalmente, o Teatro Malandro proporciona ao público em geral e à comunidade local

³ Tradução livre – esta tradução e as demais presentes nesta dissertação são traduções livres feitas pela autora da dissertação, salvo menção em contrário.

⁴ Imóveis vazios ocupados por movimentos de cultura alternativa, utilizados para moradia ou para fins comunitários.

um espaço para a criação, pesquisa e formação teatral. Nesse território comunal, a companhia firma a sua identidade visual e conceitual marcante, com a base da sua potência discursiva no trabalho corporal desenvolvido pelos atores, nas luzes e cores, bem como na presença recorrente das máscaras nas suas encenações (TEATRO MALANDROb, 2022).

Segundo dados disponibilizados na sua página eletrônica, o Teatro Malandro consiste na primeira companhia teatral na Suíça francófona a ser apoiada financeiramente em conjunto pela cidade e pelo estado de Genebra, pela Pro Helvetia e pela comuna de Renens (TEATRO MALANDROc, 2022). Desde a sua fundação, o Teatro Malandro apresentou espetáculos de peças teatrais e óperas, entre elas clássicos como *Ubu Rei* (1991), *A Trágica História de Dr. Fausto* (1992), *Otelo* (1995), *O Don Juan* (2005) e *Romeu e Julieta* (2015) na Suíça e fora dela, em cidades dos seguintes países: França, Alemanha, Espanha, Grã-Bretanha, Bélgica, Japão, México e Colômbia. Em 2000, inicia-se a temporada de *Bakkhantes*, a sétima peça do seu repertório (TEATRO MALANDROd, 2022).

Na tragédia grega, Dioniso, filho de Zeus e da humana Sêmele, narra a história do seu retorno a Tebas, terra da sua mãe, para firmar a sua identidade e descendência de paternidade divina perante a sua família materna, da qual foi rejeitado e questionado. O semideus Dioniso, então, volta à cidade grega disfarçado de humano com a legião de mulheres que o acompanha celebrando Baco, o deus do Vinho, encanta as mulheres locais, desperta o caos e executa o seu projeto de vingança (TEATRO MALANDROe, 2022).

Segundo a companhia,

Bakkhantes, mais do que qualquer outra peça do repertório, leva-nos a explorar este território inquietante e fascinante em que reina Dioniso e ao qual o nosso mundo, mais agitado do que nunca entre a civilização e a barbárie, ainda deve recorrer para representar os seus mitos e os seus ritos diários. Era, portanto, quase inevitável que uma companhia e um realizador, sempre atento às origens culturais do teatro e ao papel que desempenha na cidade, um dia decidisse encenar esta tragédia de Eurípedes (TEATRO MALANDROe, 2022).

O espetáculo *Bakkhantes*, analisado neste estudo, estreou no Théâtre Forum Meyrin, na região de Genebra - Suíça, no ano 2000, e a sua narrativa é contada a partir do texto *As Bacantes* de Eurípedes, escrito em 405 a.C. Ao analisar a apresentação de *Bakkhantes* dentro do contexto do Teatro Malandro e com a direção de Omar Porras, é essencial levar em consideração que, para a companhia, o processo de criação de um espetáculo garante que:

O texto, então, obtém total simbiose junto com a criação teatral de quem resulta e que não pode estar dissociado, profanação do texto como meio de jurar fidelidade ao ato teatral. O palco, o ateliê, o laboratório se tornam, dentro do contexto, os

instrumentos essenciais da formação e da pesquisa (TEATRO MALANDROf, 2022).

À vista disso, esta dissertação apresenta a seguir a análise dos aspectos conceituais e formais dos trajes de cena do espetáculo *Bakkhantes* do Teatro Malandro (2000), realizado com intuito de questionar o diálogo, a relevância e o impacto visual da incorporação de máscaras na composição visual e na criação dos personagens do espetáculo. Ressalta-se que para realizar este estudo foi necessário transitar por diversas searas do conhecimento para, desse modo, produzir questionamentos fundamentais por diferentes ângulos e abordagens.

Logo, dado que Barthes (1977 *apud* VIANA, 2018) define que “o elemento de base do traje de cena é o signo, que ele chama de célula intelectual ou cognitiva (ligada ao processo mental de percepção, memória, juízo e/ou raciocínio) do traje de teatro”, para o desenvolvimento da análise de trajes de cena propostos, por esta pesquisa são levados em consideração não só os trajes do espetáculo, mas também conceitos caros e essenciais para a companhia não só presentes em suas criações, mas também identificados por esta pesquisa, assim como referencial teórico substancial dentro da semiologia de criação do traje de cena. Desse modo, como forma de afunilar a investigação, serão apresentados conceitos que acompanham não só a produção artística da companhia, mas que também fazem parte do contexto social, artístico e político do diretor e que seguem as produções da trupe.

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo geral

O objetivo desta dissertação é analisar os aspectos conceituais e formais da concepção do traje de cena da peça *Bakkhantes*, com especial atenção à incorporação das máscaras como elemento-chave.

1.1.2 Objetivos Específicos

- a) Documentar a trajetória e o referencial artístico de Omar Porras, por uma análise bibliográfica e narrativa biográfica;
- b) Estruturar os dados que compõem a trajetória do Teatro Malandro, em relação à construção da linguagem artística, método e filosofia da companhia;

- c) Investigar as referências utilizadas para construção dos trajes de cena da peça Bakkhantes;
- d) Realizar levantamento de desenhos, tecidos, cores, formas, texturas e descrever a composição dos trajes da peça Bakkhantes;
- e) Analisar a composição, estética e conceito dos figurinos, em especial das máscaras, da peça Bakkhantes, a partir dos tópicos ambiguidade, feio e grotesco, transgressão, signo teatral, máscara, nudez, corpo e corporeidade, bem como a influência da luz em relação à indumentária do espetáculo;
- f) Documentar este estudo em formato de dissertação para futuras pesquisas de estudantes e/ou profissionais das artes cênicas.

1.2 Metodologia

O estudo de natureza qualitativa foi realizado com utilização das técnicas de análise documental, pesquisa biográfica e análise iconográfica (MINAYO, 2004; FLIK, 2004; GIBBS, 2009; CECHINEL *et al.*, 2016) para a produção das informações necessárias para responder o objetivo central do projeto. A análise documental contribuiu com a identificação dessas informações pela investigação de documentos primários, como diários de criação, referências textuais e inspirações literárias. A análise iconográfica pressupõe a investigação de dossiês criativos, croquis e pranchas de referências de imagens. Assim, como parte da construção investigatória, primeiramente foi feita a leitura de bibliografia referencial, fichamentos e traduções, quando necessário, de material não publicado em Língua Portuguesa; identificação das fontes de dados documentais; transcrições de palestras e entrevistas disponíveis em gravações (on-line). Finalmente, a redação deste documento síntese, a dissertação que o leitor contempla agora.

1.3 Estrutura da dissertação

Esta investigação foi organizada em quatro capítulos, iniciando com *As Bacantes* de Eurípidés, que apresenta uma abordagem histórica da dramaturgia do espetáculo e introduz a obra utilizada como referência para Bakkhantes do Teatro Malandro. No primeiro capítulo, então, é feito um breve panorama sobre Eurípidés e a tragédia grega, além de apresentar os personagens e a organização da estrutura dramática de “*As Bacantes*”, com indicações de caracterização e trajes de cena.

No segundo capítulo intitulado Omar Porras e o universo do Teatro Malandro, inicialmente são apresentadas as informações biográficas do diretor Omar Porras compondo uma narrativa de sua trajetória. São visados os acontecimentos com aspectos que contribuem para o modo de criação artística do diretor, que influenciaram na sua forma de aprendizagem autodidata, bem como na experiência pelo contato com vários mestres do teatro. Em seguida, na parte intitulada Teatro Malandro são tratados os elementos significativos do referencial metodológico, artístico e estético da companhia. Por fim, referências artísticas são apresentadas brevemente por meio de algumas considerações acerca do contato de Omar Porras com Tadashi Suzuki, do Shizuoka Performing Arts Center SPAC no Japão.

No capítulo posterior, intitulado Bakkhantes do Teatro Malandro, é apresentado um panorama conceitual, no qual são investigados os parâmetros estéticos do espetáculo, visando a dramaturgia cênica por meio da análise geral de aspectos acerca da sonoplastia, da cenografia, da iluminação e dos trajes cênicos.

O quarto e último capítulo, Uso de máscaras em Bakkhantes: um estudo sobre trajes de cena, é dedicado à análise dos aspectos conceituais e formais dos trajes de cena, que são organizados em itens e onde são desenvolvidos conceitos-chave conectados aos trajes e máscaras de cada personagem. Assim, é realizada a análise dos termos ambiguidade, os conceitos de feio e grotesco, transgressão, o signo teatral, a máscara e o traje de cena, a nudez, corpo e corporeidade e, por fim, o capítulo se encerra com reflexões sobre a luz como elemento/efeito da indumentária.

CAPÍTULO 1 - “AS BACANTES”, DE EURÍPIDES

O primeiro capítulo desta dissertação tem o intuito de introduzir a dramaturgia que serviu de inspiração para o espetáculo *Bakkhantes* do Teatro Malandro. Desse modo, “As Bacantes”, de Eurípides, texto de relevância histórica para o teatro ocidental, pela sua carga simbólica, narra a vingança familiar de um deus impiedoso, brevemente visitada no item 1.1 As Bacantes - Eurípides e a tragédia grega, com apontamentos que auxiliam a contextualizar Eurípides e a tragédia *As Bacantes*. No item 1.2, As personagens de *As Bacantes*, os personagens da tragédia são apresentados e, no item 1.3 Estrutura dramática: trajes de cena e caracterização visual, é exposto o modo como o texto dramático se divide estruturalmente e, junto a essa divisão estrutural, são relacionadas algumas indicações da caracterização e dos trajes de cena dos personagens citados no texto original.

1.1 “As Bacantes”, de Eurípides e a Tragédia grega

De acordo com Margot Berthold, os rituais que derivam nas apresentações cênicas resultam das transformações dos “coros de cantores com máscaras de bodes”, que já eram praticados na Grécia desde meados do século VI a.C. e que “originalmente cantavam em homenagem ao herói Adrasto” entretanto, “por razões políticas, Clístenes, tirano de Sícion desde 596 a.C., transferiu tais coros de bodes para o culto a Dioniso, o deus favorito do povo de Ática” (BERTHOLD, 2014, p. 104). Segundo a autora,

A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia. [...] Suas origens encontram-se nas ações recíprocas de dar e receber que, em todos os tempos e lugares, prendem os homens aos deuses e os deuses aos homens [...] Para a Grécia homérica isso significava os sagrados festivais báquicos, menádicos, em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante. [...] Quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro. [...] Do século VI a.C. em diante, Atenas passou também a homenagear Dioniso na grande Dionísia cidadina, que durava vários dias e incluía representações dramáticas (BERTHOLD, 2014, p. 103).

A tragédia “As Bacantes” foi apresentada nas Dionisíacas de Atenas, no ano de 405 a.C., de forma póstuma sob a tutela do filho de Eurípides⁵. Ela trata de uma história de vingança familiar com castigo divino e exhibe o teatro como o lugar do disfarce e desvelamento na relação entre os deuses e os homens, por uma punição impetuosa. O texto descreve a representação das festas báquicas e posiciona a prática teatral no cerne das ações rituais, em que Dioniso de Eurípides encarna em “As Bacantes” como o deus da natureza selvagem e “é a personificação do ciclo sempre renovado e regenerador da natureza” (BERBEROVIC, 2015, p. 36 - 37):

Sinopse: Dioniso, filho de Zeus e da Tebana Sêmele, está de volta a Tebas. Ele mergulha no delírio de suas tias - Agave, Ino e Autonoe - culpadas de ter questionado sua maternidade divina. Em Tebas reina Penteu, filho de Agave, que se

⁵ “A vida e obra de Eurípides coincidem com o período mais triunfal, mas também o mais tumultuado da história de Atenas. A cidade se prolonga e se desenvolve: ajuda a atingir o ápice do poder político e econômico. A abertura para o mundo e a prosperidade financeira afetam a vida cultural ateniense. Arte, poesia, pensamento filosófico testam seriamente a vida tradicional e a mentalidade da época. [...] Eurípides nasceu em 480 a.C., durante o período do triunfo de Atenas nas Termópilas e Salamina. Nesse ambiente, o poeta dá as primeiras provas de seu gênio criativo. Ele aparece como um dramaturgo em um momento em que os espíritos ao seu redor estavam brilhando. Eurípides não ganhou só um lugar entre outros dramaturgos por seguir os caminhos conhecidos da arte dramática; ele também se tornou o renovador da tragédia. Usou os temas morais e religiosos de antigos mitos com originalidade, sem hesitar em transformá-los para atingir seu objetivo. E introduziu inovações em suas apresentações no palco. Mas a originalidade de sua abordagem colidiu com o conservadorismo e preconceitos de seus contemporâneos” (DOSSIÊ TEATRO MALANDRO, BAKKHANTES, 2000-2001).

revolta com o frenesi das mulheres tebanas: assim ele ordena que as bacantes e o estranho misterioso que as guiam sejam presos. Segue-se então um duelo moral em que Dioniso sairá facilmente vitorioso: ele encoraja Penteu a satisfazer seu desejo de assistir às travessuras das bacantes se disfarçando de mulher. Na montanha, em meio à natureza selvagem, Agave e suas companheiras despedaçam o rei de Tebas, confundindo-o em seu delírio com um leão. Agave brandia a cabeça do filho, um trágico troféu de caça, e o horror do infanticídio a enlouquece de repente (DOSSIÊ TEATRO MALANDRO - BAKKHANTES, 2000).

Segundo o pesquisador e historiador Patrice Pavis, o gênero literário da tragédia consiste na “peça que representa uma ação humana funesta, muitas vezes terminada em morte”, e que segue uma estrutura dramática caracterizada por “vários elementos fundamentais”, sendo eles: a *catharsis*, como o ato de purificação da alma por um acontecimento ou trauma, e que auxilia o público a perceber as emoções disparadas; a *hamartia*, como o ato falho do herói; a *hybris*, caracterizada pela atitude caprichosa do herói que se recusa a admitir um erro e o *pathos*, angústia recebida por empatia pelo público (PAVIS, 2011, p. 415 - 416).

Berthold (2014, p. 110) explica que Eurípides, o poeta trágico, desenvolveu estratégias dramáticas inovadoras em que, “em contradição com a doutrina socrática de que o conhecimento é expresso diretamente na ação, [ele] concede a suas personagens o direito de hesitar, de duvidar”. A autora também afirma que nesse movimento de transição do culto ao teatro, Eurípides descreve nas Bacantes um Dioniso que é “a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem-aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal” (BERTHOLD, 2014, p. 104).

Em linhas gerais sobre o teatro grego antigo, o diretor japonês Tadashi Suzuki ressalta:

Quando solicitado a identificar as características únicas da tragédia grega, eu a descrevo como a forma teatral que mais minuciosamente examina a natureza do crime violento dentro das comunidades humanas. Praticamente todo protagonista da tragédia grega é um assassino: Édipo, Orestes, Clitemnestra, Medeia, Agave... a lista continua. As vítimas desses protagonistas são tipicamente indivíduos fundamentais para sua estrutura familiar: pai, mãe, marido, filho ou filha. Na tragédia grega, o texto dramático existe como um discurso lógico que analisa a causa desses assassinatos. Questionando imaginativamente o familicídio e a retórica usada para justificá-lo, a tragédia grega apresentou consistentemente as questões mais vitais sobre a humanidade em inúmeras culturas e épocas. Como uma sociedade escolhe lidar coletivamente com tais ações – ações que ameaçam a própria fibra da comunidade - é um dilema persistente. Basta refletir sobre o atual debate acalorado sobre a pena capital para reconhecer a natureza atemporal da cisma da humanidade sobre essa questão (SUZUKI, 2015, p. 111).

Além da máscara social violenta e perene que transpõe os tempos citada por Suzuki, as máscaras na tragédia grega são tratadas como elementos sagrados e místicos e, atualmente, são a herança de um tempo no qual “o drama era principalmente uma experiência religiosa, e a máscara era um instrumento para instanciar a presença de deuses e heróis no contexto do drama dionisíaco” (BEBEROVIC, 2015, p. 35). No contexto em que “As Bacantes” foi escrita, além da instauração do sagrado, as máscaras eram elementos técnicos basilares, nos quais, de acordo com a pesquisadora Patricia Mollet-Mercier, elas “também serviram como megafones graças às suas bocas alargadas, que permitiam aos espectadores acompanhar a cena perfeitamente, mesmo que estivessem muito longe” (MOLLET-MERCIER, 2007, p. 20). Os personagens ou personas seguiam identidades já estabelecidas, que se limitavam a “pelo menos vinte e cinco tipos diferentes, seis para velhos, sete para jovens, nove para mulheres e três para escravos; [e] distinguíam-se por uma composição de traços particulares, pela cor da pele, pelo arranjo e cor do cabelo e da barba (vermelho para sátiras, branco para mulheres⁶)”. As máscaras, então, estavam inseridas em um contexto em que, fossem “trágicas ou cômicas, simbolizavam a idade, a situação e o caráter dos personagens” (MOLLET-MERCIER, 2007, p. 20).

Diante disso, Rey⁷ defende que “os deuses gregos não parecem ser “apenas deuses”. Longe do Deus onipotente e bom do cristianismo, na Grécia os personagens se tornam vítimas de caprichos, arbitrariedades, até travessuras e são condenados ao sofrimento devido aos raios fatais de quem olha de cima” (2015, p. 212). Assim, a presença das máscaras se estabelece pelo motivo de que

não se trata de esconder o rosto do ator, mas de ver um rosto, o do personagem. Essa máscara é antropomórfica, tem olhos, nariz e boca, mas é feita de madeira e gesso, é uma máscara rígida. Coberto com uma peruca e um cocar alto, cobre toda a cabeça do ator. É uma cabeça humana com um rosto inexpressivo e congelado. É diferente para cada personagem, dependendo de seu status, dependendo de ser rei, rainha, mensageiro, enfermeiro ou outro. O corpo do ator desaparece em uma vasta túnica⁸. Ele está empoleirado em coturnos⁹ que condicionam sua locomoção (FABIENRIBERY, 2020).

⁶ As mulheres eram excluídas da organização política social ateniense, logo, também eram banidas de atuar no teatro. Desse modo, os papéis femininos eram interpretados por homens.

⁷ Sandro Romero Rey: professor e pesquisador referenciado constantemente neste trabalho, que será introduzido de forma completa mais para frente.

⁸ “O ator usava como roupa básica o *chiton*, espécie de túnica longa que chegava até aos pés, mas com um detalhe diferente das usadas pelos cidadãos comuns: possuía mangas compridas. Não era branca, mas em cores variadas e apertada por um cinto, não na cintura, mas sob o peito em vista das proporções exageradas que atingia a figura usando coturnos e máscaras” (VIANA, F. R. P.; CAMPELLO NETO, A. H. C., 2010, p. 25).

⁹ Coturno: sapato com solado alto, que faz parte da indumentária teatral trágica grega. A altura que produzia efeito visual proporcionava ao público a ideia de que os atores tinham maior dimensão, diminuindo a existência humana.

1.2 As personagens de “As Bacantes”

As personagens do espetáculo “As Bacantes”, de Eurípides, são apresentados nesta seção com informações que ajudam a compor, por diversas descrições, a visão das figuras dramáticas da tragédia euripidiana.

O deus DIONISO.
 CORO das BACANTES.
 CADMO, fundador e antigo rei de Tebas.
 TIRÉSIAS, adivinho.
 PENTEU, rei de Tebas na época da ação.
 AGAVE, mãe de Penteu.
 GUARDAS de Penteu.
 MENSAGEIRO / SACERDOTE.
 SÁTIRO (EURÍPIDES, 1993, p. 2).

1.2.1 Dioniso

Protagonista da tragédia, Dioniso ou Baco, é filho ilegítimo de Zeus com a humana Sêmele, filha de Harmonia e de Cadmo, rei de Tebas. É possível encontrar a sua história contada por diferentes versões na mitologia, mas a mais comum relata seus dois nascimentos. O primeiro aos seis meses quando, sob a influência ciumenta de Hera que orientou que sua mãe pedisse para ver Zeus na sua forma natural, morre ao receber o lampejo divino. Com isso, Zeus recolhe o filho recém-nascido e o esconde costurando-o na sua perna. Após finalizar o período de gestação, acontece o segundo nascimento do semideus - quando criança vive escondido em uma ilha e, sob um feitiço lançado por Hera, esquece-se da sua identidade.

Dioniso foi o último deus a ser aceito no Olimpo dos Deuses gregos e é o protetor das plantações, da colheita, do prazer, das festividades, do vinho e dos que estão na margem da sociedade. Sempre aparece acompanhado de sátiros e mônades e tem a sua caracterização indicada pela presença do tirso, um bastão com pinha na ponta, de cabeças de pinhas, dos vinhedos, dos cálices de vinho e de ramos de hera.

Assim como sua história, a aparência de Dioniso também é descrita de diferentes formas, mas a maneira mais recorrente é de que a sua imagem segue a forma de um jovem lânguido, de traços afeminados e com longos cabelos loiros e cacheados. De acordo com o dicionário greco-romano¹⁰ de mitologia, Dioniso foi representado nas seguintes formas:

¹⁰ Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology. Disponível em: <https://www.theoi.com/Olympios/Dionysos.html> Acesso em: 04 jul. 2022.

1. Como uma criança entregue por Hermes às suas enfermeiras, ou acariciada e brincada por sátiros e Bacantes.
2. Como um deus viril com barba, comumente chamado de Baco indiano. Ele aparece no caráter de um monarca oriental sábio e digno; suas feições expressam uma sublime tranquilidade e suavidade; sua barba é longa e macia, e suas vestes lídias (bassara) são longas e ricamente dobradas. Seu cabelo às vezes flutua em mechas, e às vezes está bem enrolado em volta da cabeça, e um diadema muitas vezes adorna sua testa.
3. O jovem ou assim chamado Baco tebano, foi levado à beleza ideal por Praxíteles. A forma de seu corpo é viril e com contornos fortes, mas ainda se aproxima da forma feminina por sua suavidade e redondeza. A expressão do semblante é lânguida e mostra uma espécie de desejo sonhador; a cabeça, com um diadema, ou uma coroa de videira ou hera, inclina-se um pouco para um lado; sua atitude nunca é sublime, mas fácil, como a de um homem absorto em pensamentos doces, ou ligeiramente embriagado. Ele é frequentemente visto apoiado em seus companheiros, ou montado em uma pantera, burro, tigre ou leão.
4. Baco com chifres, de carneiro ou de touro. Essa representação ocorre principalmente em moedas, mas nunca em estátuas.

1.2.2 Coro das Mênades

De acordo com a mitologia, são as sacerdotisas de Dioniso que compõem um coro de adoração em sua homenagem. Contudo, apesar de ser descrito pela presença essencialmente feminina, o grupo de bacantes não se restringia unicamente às mulheres, pois acolhia e incorporava a população marginalizada de modo geral. No contexto de “As Bacantes”, de Eurípides, Barbosa (2011, p. 8) defende que “as mulheres, sempre frágeis perante a cidadania masculina, tornam-se extremamente fortes e perigosas, com a *manía* provida por Dioniso”.

Os animais servem como caça para as mênades; e a caça estava presente em toda a Grécia, principalmente na parte rural, a *chóra*. A flauta, o tirso, a hera, tudo o que é utilizado nas festas está presente no relato euripídiano. Tanto mulheres velhas quanto jovens e virgens participavam do ritual, tendo como elemento comum o fato de serem do sexo feminino. Esta relação entra no que foi discutido por Marcel Detienne¹¹(1987), no verbete Mito/Rito: o ritual agrupa um certo número de pessoas com uma certa afinidade. As mulheres, que viviam em função do *oikos*¹², passam a viver em função da loucura dionisíaca, trocam a família pela montanha e pelo rito. Assim como o ritual, a festa também se constitui como um elemento agregador; esta semelhança faz com que o culto descrito por Eurípides seja considerado também festivo (BARBOSA, 2011, p. 7).

1.2.3 Cadmo

¹¹ Foi um historiador belga especializado no estudo da Grécia Antiga e professor emérito da Universidade Johns Hopkins, em Baltimore, Estados Unidos, onde começou a lecionar, no Departamento de Clássicos, em 1992. O historiador foi diretor de estudos da École Pratique des Hautes Etudes, na França, onde lecionou até 1998 e foi um dos fundadores do Centre de Recherches Comparées sur les Sociétés Anciennes, em Paris. Disponível em: <https://grupoautentica.com.br/autentica/autor/marcel-detienne/1055> Acesso em: 25 jun. 2022.

¹² Relativo aos assuntos da casa e das responsabilidades domésticas.

Cadmo é o fundador e rei da cidade de Tebas e, da sua união com Harmonia, a filha de Afrodite e Ares, nascem Polidoro, Ino, Autônoe, Agave e Sêmele, tornando-o, assim, o avô de Penteu e de Dioniso. Em “As Bacantes”, sabendo das possíveis retaliações de Dioniso, o rei sobe ao monte Citéron para cultuar Baco acompanhado do adivinho Tirésias. Segundo Braga, “Cadmo foi o fundador de uma cadeia desgraçada de reis, numa cidade cujo solo foi amaldiçoado pela nêmesis de Ares¹³”, em que

depois do assassinato do neto, Cadmo e Harmonia abandonaram a cidade e exilaram-se na região da Ilíria [...] Polidoro, que não é mencionado em nenhuma das tragédias, foi o único filho e herdeiro de Cadmo, e teria assumido o trono da cidade após o exílio do pai e a morte de Penteu. [...] Lábdaco [filho de Polidoro e Nictéia] continuou a luta de Penteu contra Dioniso, e também é morto por bacantes. Lábdaco foi pai de Laio e avô de Édipo. (BRAGA, 2015, p. 13 - 14).

1.2.4 Tirésias

Tirésias está presente em diversas mitologias, como, por exemplo, na história de Narciso, na Odisseia de Homero, nas Fenícias e nas Bacantes de Eurípedes, em Antígona e em Édipo Rei de Sófocles. Foi um adivinho cego¹⁴, o profeta tebano que, em “As Bacantes”, é associado à ideia de diplomacia, em que, junto à Cadmo, travestiu-se de mulher para participar da festa dionisíaca, como forma de amenizar as possíveis penitências de Dioniso aos que não o adorassem. A sua figura é de um “homem idoso e barbado”¹⁵, que porta um cajado. É relacionado à “clarividência, a transexualidade e ao prazer feminino”¹⁶. Uma das versões sobre a sua história, conta que Tirésias ficou cego como um castigo dado por Hera, ao tê-la visto nua ao banhar-se, mas, pelo fato de sua mãe a ninfa Caricló ter a amizade da deusa, a pena foi amenizada pelo dom da clarivisão.

Conta-se também que o adivinho viveu a experiência da existência, tanto no corpo feminino quanto no corpo masculino, e que tal vivência se deu em decorrência de ao

¹³ Vingança de Ares “Um dos papéis de Ares que era situado em terra firme na própria Grécia estava na fundação do mito de Tebas: Ares colocou um dragão para guardar uma nascente em Tebas (Pseudo-Apolodoro menciona que algumas versões diziam que o dragão era filho de Ares), e este dragão foi morto por Cadmo, sendo o antepassado dos tebanos, já que os dentes do dragão foram semeados na terra como uma colheita da qual nasceram soldados totalmente armados, que lutaram até a morte, até que só sobraram cinco, quando Equionte, um deles, comandou que eles parassem de lutar. Os nomes destes semeados (espartos) eram Equionte, Udeu, Ctônio, Hiperenor e Peloro. Para propiciar Ares, Cadmo serviu um ano (equivalente a oito dos anos atuais) a Ares, e depois disso casou-se com Harmonia, a filha da união de Ares com Afrodite”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ares>. Acesso em: 25 jun. 2022.

¹⁴ “Ele podia ver o futuro, mas não enxergava. Era assim que os gregos capturavam o principal sentido da tragédia: situações paradoxais, sem saída, nas quais um dom sempre implicava um castigo, e vice-versa”. Disponível em: <https://amenteemaravilhosa.com.br/tiresias-um-mito-sobre-a-clarividencia/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

¹⁵ Disponível em: <https://greciantiga.org/arquivo.asp?num=1018>. Acesso em: 30 maio 2022.

¹⁶ Disponível em: <https://amenteemaravilhosa.com.br/tiresias-um-mito-sobre-a-clarividencia/>. Acesso em: 03 ago. 2022.

encontrar um casal de cobras copulando enquanto caminhava pelo Monte Cilene (Arcádia) e, ao tentar separá-las, mata a fêmea. Em decorrência do acontecido, passa sete anos na configuração de mulher. Contudo, após sete anos, em outra caminhada se depara novamente com um casal de cobras copulando e dessa vez ao separá-los mata o macho, o que faz Tirésias voltar à forma masculina. Para completar o aprendizado e por ter vivido em ambos os sexos, é chamado por Zeus e Hera para opinar sobre quem sentia mais prazer sexual. A sua resposta de que “de dez o homem tem um, e a mulher nove”, descrevia o nível de prazer superior associado à figura feminina¹⁷, o que ofendeu e irritou Hera e fez com que a deusa perdesse a aposta para Zeus. A resposta de Tirésias levou Hera a lhe tirar a visão, beneficiando-o com o poder da adivinhação.

1.2.5 Penteu

Filho de Agave e primo de Dioniso, Penteu governa a cidade de Tebas após o seu avô Cadmo. Na tragédia *As Bacantes*, Penteu passa pela transformação de um rei impositor ferrenho da lei moral conservadora para um *voyeur* de orgias ou um espião curioso das mênades nos seus rituais à Dioniso. De masculinidade exacerbada, Penteu tem a sua honra colocada à prova ao se vestir com trajes do ritual de Dioniso. Penteu estabelece uma imagem contrastante junto à Cadmo e Tirésias, ao entrar em cena no primeiro episódio, em que os dois “estão paramentados com acessórios dionisíacos (tirsos, coroas de hera e peles de corças) e que, embora em idade avançada, estão prontos a subir à montanha para celebrar as danças dionisíacas” (SOUSA JUNIOR, 2016, p. 9). A resistência de Penteu contra a movimentação causada pelo culto de adoração a Dioniso se desencadeia porque o rei “julga ser uma contravenção das mulheres” e, para ele, é inadmissível que na sua cidade, “as mulheres tebanas não mais se atenham às obrigações do lar, mas, nos montes, dancem e cedam a um desregramento lascivo, preferindo Afrodite a Baco” (idem, p. 10).

1.2.6 Agave

Alvo principal de Dioniso, “Agave porta-se como um caçador de feras” na tragédia, mas, após matar seu próprio filho sob o torpor báquico conduzido pela vingança em nome de Sêmele, como castigo, permanece viva e escolhe o exílio (BRAGA, 2015, p. 13 - 14). Filha de

¹⁷ Disponível em: <https://greciantiga.org/arquivo.asp?num=1018> Acesso em: 30 maio 2022.

Cadmo e mãe de Penteu, em “As Bacantes”, a sua força e fúria simbolizam um dos lados do embate descrito pela dramaturgia, na “distinção muito clara entre o padrão masculino e o padrão feminino”, em que:

Penteu é o jovem rei de Tebas que não admite que as mulheres tebanas deixem os trabalhos domésticos para celebrar rituais nas montanhas; o deus Dioniso se transfigura em forma humana, particularmente em um sacerdote de traços efeminados e se opõe à caracterização bélica de Penteu; Tirésias e Cadmo aparecem vestidos de pele de corça, coroados de hera, com hastes na mão, tal qual mulheres bacantes (SOUSA JUNIOR, 2016, p. 6).

1.2.7 Guardas de Penteu

Os dois guardas acompanham Penteu e dão suporte às ações punitivas comandadas pelo rei a Dioniso e ao coro de bacantes.

1.2.8 Mensageiro/sacerdote

Segundo Ferreira (2019), a função do mensageiro é de “anunciar aos atores em cena o que se passou fora dela” e usam da “imaginação de seus interlocutores e, por consequência, à dos espectadores que se encontravam na plateia do teatro”. Barbosa (2011, p. 6) descreve a aparição de um mensageiro na metade da peça, que evidencia o que presenciou no ritual o qual “foi testemunha das manifestações das mulheres, enquanto ia cuidar de um rebanho”.

1.2.9 Sátiro

“Espíritos rústicos da fertilidade do campo e da selva”, são criaturas mitológicas presentes nos rituais dedicados a Dioniso. “Representam os luxuriantes poderes vitais da natureza”. Eles se associaram às ninfas e foram companheiros de Dioniso. Foram retratados como “homens animais com orelhas pontiagudas, narizes achatados, cabelos reclinados, caudas de cavalos e membros eretos”. No ritual báquico “geralmente eram mostrados bebendo, dançando, tocando flautas e se divertindo com as mênades”¹⁸.

Os sátiros sempre estavam presentes nos cortejos, e nas imagens em cerâmica que temos representando a festa, aparecem sempre itifálicos, embriagados e saltitantes. A montanha está presente nesta peça como uma representação do desconhecido. As

¹⁸ Disponível em: <https://www.theoi.com/Georgikos/Satyroi.html>. Acesso em: 25 jun. 2022.

florestas e os montes suscitaram nos homens diversas reações imagéticas, que surgiam pelo desconhecimento destes. A montanha representa na peça o desconhecido e, conseqüentemente, o medo (idem, p. 5).

1.3 Estrutura dramática: trajés de cena e caracterização visual

Nesse item são exibidos alguns trechos com referências de trajés de cena e da caracterização visual identificadas na dramaturgia de “As Bacantes”, de Eurípides. Alguns dos fragmentos aqui apresentados tratam de um estado poético alusivos a uma condição física específica dos personagens e que podem ser consideradas guias para a visualização das figuras.

1.3.1 Prólogo

A cena é em Tebas. Ao fundo, a fachada do palácio real. Frente ao palácio, veem-se algumas ruínas e entre elas o túmulo de Sêmele, rodeado de vides, e donde se escapa por vezes um fio de fumo. Dioniso, revestido com uma pele de gamo e com o tirso na mão, entra em cena. Avança até o túmulo de Sêmele¹⁹.

O espetáculo se inicia com Dioniso narrando a sua trajetória desde a Lídia, região da Ásia Menor, até a Grécia, trajeto que faz disfarçado como sacerdote de si mesmo conduzindo uma tropa de Mênades. O semideus então chega à Tebas, a cidade reino de Cadmo, o seu avô e, para cumprir a sua justiça, percorre as ruas silenciosas atrás das suas tias Ino, Autônoe e Agave. Em torno do monte que abriga o túmulo de Sêmele, a sua mãe, em uma chama imortal, ainda arde o raio de Zeus e é de onde Dioniso faz crescer uma videira. Ao duvidarem da maternidade divina de Sêmele, Ino, Autônoe e Agave despertaram a fúria do sobrinho, que retorna ao seio familiar onde, desde o princípio do espetáculo, verte um delírio sobre a cidade, o que leva a todas as mulheres do local se unirem ao seu grupo de adoradores no topo do Monte Citéron.

Na chegada de Dioniso a Tebas, estabelece-se uma relação entre a sua condição que transita entre deus, homem e demônio. Ao realizar a sua transfiguração em mortal, o semideus corporifica e assume a forma de figura humana. Outro elemento caracterizador é a transfiguração do corpo das mulheres tebanas para o pertencimento do ritual, promovida pela ação de Dioniso, em que elas passam a portar a pele nébrida, ou a pele de gamo caracterizada pelos tons de marrom claro pintada por pontos brancos. A paramentação para a orgia também contava com o adereçamento composto por tirsos e dardos de hera. Os tirsos de Dioniso são

¹⁹ Disponível em: http://www.filosofia.seed.pr.gov.br/arquivos/File/classicos_da_filosofia/as_bacantes.pdf
Acesso em: 04 jul. 2022.

entendidos por bastões decorados com pâmpanos, que são os ramos novos de videiras, folhas de hera e com uma pinha posicionada na ponta.

1.3.2 Párodo²⁰

Entra o coro composto pelas Mênades da Lydia, envergando peles de gamo, coroadas de hera e de serpentes, agitando os tirsos e os tamboris, tocando flauta e dançando ao som destes instrumentos: que alegria seguir Dioniso/Baco onde quer que ele vá! (DOSSIÊ TEATRO MALANDRO, BAKKHANTES, 2000-2001).

Ordenadas por Dioniso, o coro das Mênades que o segue desde a Lídia, entra em cena com seus tirsos a postos e começam a cantar os cânticos de adoração para informar aos tebanos sobre a chegada de Dioniso na cidade e como forma de impor e exigir reverência e veneração ao deus. O coro sobre efeito báquico e em estado eufórico, cantam e dançam entrelaçando os cabelos de cobras encantados e esfomeados do “deus cornitáureo”, aquele que se transfigura em touro e é “coroadado de serpentes-dragões”. O grupo que veste pele nébrida furta cor com reluzentes e lanosas felpas brancas se movimenta aos saltos com os pés ágeis.

1.3.3 I Episódio

O próprio Cadmo e o adivinho Tirésias decidiram juntar-se as novas bacantes tebanas no Citéron. Cadmo não está de forma alguma convencido da divindade de seu neto, mas acredita que conceder-lhe o culto serve à honra e aos interesses de sua família. Como Tirésias, ele também acha que o mais seguro é sempre seguir os costumes. O princípio parece não se aplicar a este caso, pois se trata de admitir um novo deus, respeitoso das antigas cidades para com todas as manifestações do divino: eram estranhas à religião da família e destinadas a permanecer nos estados. Esta consideração não impede Tirésias, sacerdote diplomático que prima pela conciliação de tudo, pela alegoria para aproximar a fé e a razão e, graças a quem nos faz nascer, a quem nos dá ouvidos. O que o espírito são recusaria. Mas Dioniso se recusa a ser patrocinado dessa maneira. Diante dessa senilidade prudente surge Penteu, filho de Agave, primo de Dioniso, um racionalista honesto e limitado. Sua recusa é categórica. Enquanto ele estiver vivo, as orgias não irão escoar esta cidade, já que seu avô confiou o governo a ele. A gravidade em relação às mulheres sempre foi um índice de alta mortalidade. A de Penteu, o próprio tipo dos conservadores, é extrema: onde uma comunidade que lhes permite sair livremente, brincar na montanha, beber vinho. Todas as bacantes tebanas que seus guardas conseguiram apreender, ele as trançou. Quanto àquele que os incita à devassidão, este sacerdote lídio que se parece com seus devotos, com seu vestido arrastado e longos cachos,

²⁰1. [Teatro]

Momento de entrada do coro, no teatro grego.

2. [Teatro] Cada uma das entradas laterais no teatro grego, por onde entrava o público e depois também o coro. (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Párodo**. 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/p%C3%A1rodo>. Acesso em: 03 ago. 2022.)

que seja preso! Um homem que não cora para parecer uma mulher só pode ser desprezado (DOSSIÊ TEATRO MALANDRO, BAKKHANTES, 2000-2001).

Cadmo e Tirésias seguem a caminho do Monte Citéron para se juntar às mênades tebanas e cultuar Baco, por convenção e por questão de segurança, tendo em vista os benefícios políticos de sua ação perante o deus. Nesse trecho, Tirésias enfatiza a ação tomada junto à Cadmo em que ambos se unem ao tíaso, grupo que presta saudação à Dioniso. Nesse ato, vestem as peles, portam os tirsos e se coroam de hera. As vestes de Penteu em plúmbeos²¹, significam que tinham aspecto sombrio em cor de chumbo, nos tons acinzentados. Penteu também descreve os cabelos de Dioniso e faz a referência sinestésica de que emanam aroma adocicado, rosto avermelhado e olha com sedução. Tirésias descreve o estado alcançado pelo contato com Dioniso, em um misto de divindade e energia demoníaca.

1.3.4 I Estásimo²²

“O coro culpa as blasfêmias de Penteu e elogia uma atitude de modéstia e moderação” (idem, 2000-2001).

O coro entra e, além de culpar Penteu, descreve Dioniso como um ser de aura pura e divina, portador de asas-ouro, e que a sua presença possibilita acesso ao mundo espiritual.

1.3.5 II + III Episódio

Longe de resistir aos guardas de Penteu, Dioniso, sorrindo, estende os pulsos para ser acorrentado. Tanta facilidade preocupa os guardas que gaguejam desculpas. Mas as bacantes tebanas escaparam misteriosamente de sua masmorra, e estranhos milagres ocorrem em rápida sucessão. O mais surpreendente é o encantamento progressivo do Penteu racionalizado pelo deus que representa a vingança das forças primitivas sobre a civilização. O puritanismo de Penteu tem uma falha. O jovem rei confiante empresta de bom grado motivos básicos para aqueles que resistem a eles e veem má conduta em todos os lugares. Convencido de que são os prazeres proibidos que atraem as bacantes para a solidão das montanhas, ele arde para ser testemunha. Dioniso se oferece para levá-lo lá: que ele apenas consinta em colocar os trajes das bacantes. Penteu recusa, hesita, aceita (DOSSIÊ TEATRO MALANDRO, BAKKHANTES, 2000-2001).

²¹ Relativo a chumbo. = PLÚMBICO 2. Que é feito de chumbo. 3. Que é da cor do chumbo (ex.: nuvens plúmbeas). 4. [Figurado] Sombrio, soturno, tristonho (ex.: olhar plúmbeo). (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Plúmbeos**. 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/pl%C3%BAmbeo>. Acesso em: 26 mar. 2022).

²² [TEATRO] “Ode cantada por coro entre dois episódios de uma peça teatral da antiga tragédia grega.” DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Estásimo**. 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=RG9Z>. Acesso em: 03 ago. 2022.)

Dioniso, sob a imagem de um sacerdote, se oferece para conduzi-lo e se dispõe a ajudá-lo em criar um disfarce, para que Penteu possa se introduzir e presenciar o bacanal com uma aparência semelhante à das mênades e sem o risco de ser descoberto. Um dos guardas de Penteu descreve a sua ineficiência e conta como mesmo sob a sua custódia, Dioniso, disfarçado, continua com sua imagem plena e suprema. Entorpecido, Penteu descreve como vê Dioniso, que trajado de sua humanidade, aparenta corpo escultural e pele alva. Ao mesmo tempo que Penteu descreve a beleza divina dos cabelos do sacerdote, como num ato de crueldade, verbaliza as ações punitivas que aplicará ao suposto pregador báquico ao cortar os seus cachos e como castigo das mênades, as tornará suas empregadas e trabalharão no tear.

O coro das mênades descreve que, apesar de Penteu ser humano, mostra nas suas atitudes e palavras a criatura monstruosa que é. Dioniso esclarece a Penteu de que será feita a composição do disfarce que usará para se infiltrar no ritual. Com aparência semelhante à das mênades e possibilidade de satisfazer o seu desejo de observar as celebrações de perto, Penteu descreve o que irá vestir: peplo, para referir-se à túnica de linho feminina, peruca de cabelos longos, tirso e pele tigrada.

1.3.6 III Estásimo

“O coro elogia com sua canção o poder libertador da bacanal” (idem, 2000-2001).

Nesse momento, o coro das bacantes enaltece a beleza grotesca do ritual báquico, que seduz e repele ao mesmo tempo.

1.3.7 IV Episódio

Penteu mal está vestido com o manto esvoaçante e, sem que ele ainda duvide, o disfarce o domina. Sob o pretexto de retificar seu penteado, seu traje, Dioniso toca-o na testa, na cintura, nos pés, assegurando seu poder por esses contatos mágicos. O deus dos instintos desencadeados está à sua mercê daquele que se julgava superior a eles, enquanto é habitado por uma luxúria secreta e hipócrita. Penteu corre para o Citéron (idem, 2000-2001).

Dioniso e Penteu dialogam sobre a imagem que Penteu apresenta. O rei transvestido revela os seus traços de vaidade.

1.3.8 IV Estásimo

“O coro canta ferozmente sua alegria ao ver a morte do jovem rei se aproximando” (idem, 2000-2001).

O coro das mênades condena o ato de Penteu, em se transvestir e se infiltrar na orgia depois de repudiar a adoração ao deus, e clama pela aparição de Dioniso chamando o touro, dragão-serpente multicrânio, leão piroflâmico.

1.3.9 V Episódio

Entra o Segundo Mensageiro, que descreve, detalhadamente, o que viu nas montanhas.

1.3.10 V Estásimo

O coro descreve a punição do espião Penteu, que disfarçado com vestes de mulher, é arruinado pelo deus.

1.3.11 Êxodo

O guarda vem nos dizer que, em Citéron, sua mãe Agave, cegada pelo deus, o arrancou de suas mãos, acreditando matar um jovem leão. Agave retorna, orgulhosa de sua destreza, carregando alto, no final de seu tirso, a cabeça ensanguentada de seu filho, e ela exhibe triunfantemente o troféu assustador para as Mênades da Lídia. Durante o olhar, Cadmo volta desesperado, trazendo das gargantas da montanha o cadáver decapitado de seu neto. O velho lembra, sua filha tem a consciência e a realidade: aqui está refazendo na direção oposta o caminho que levou Penteu à loucura. O encantamento e o retorno à sanidade têm a mesma segurança implacável. Resta à mãe implorar ao filho morto. Nossos manuscritos infelizmente perderam a maior parte, da qual os antigos admiravam tanto o patético que o autor cristão colocava fragmentos deles na boca de uma Mater Dolorosa (= a Virgem Maria chorando sob a cruz por seu filho, Cristo, crucificado). O velho Cadmo sentiu pena de si mesmo lamentando o cuidado respeitoso com que foi cercado por este neto que temos ainda visto, no primeiro episódio: tratando seu avô com o desprezo mais casual (poucos mitos são mais necessários na idade avançada do que bons sentimentos). No meio desta desolação reaparece o deus terrível, que realiza como vitória exilando suas vítimas e enviando Cadmo (transforma-se com Harmonia, sua Mulher, em serpente) para estranhas aventuras guerreiras cuja porta nos escapa tanto mais quanto o texto deste lugar está mutilado. Dioniso quebrou - um a um - aqueles que negavam sua divindade e aqueles que só a aceitavam por interesse e prudência (DOSSIÊ TEATRO MALANDRO, BAKKHANTES, 2000-2001)

No trecho final da tragédia, se nota que o ato de afiliação ao culto dionisíaco se associa a um aspecto psicológico relacionado a um código vestimental. Isso se dá quando Cadmo conversa com Agave sobre a sua metamorfose para o estado psíquico do ritual

dionisíaco e, quando o personagem diz que se “dionisou”. Essa transformação significa que ele alcançou um estado de devoção ao deus manifesto como tempo de ação verbal, o que faz com que adquira uma nova dinâmica corporal e porte os trajes característicos dos rituais bacanais. Há o tirso de hera, as peles de gamo, as ramas de vinhedo, dentre outros aspectos que compõem a transformação de um corpo que se movimenta no e para o ritmo do ritual. Dioniso dialoga com Cadmo sobre a sua punição e o coro finaliza com a descrição das possíveis transmutações apresentadas pelos deuses.

CAPÍTULO 2 - OMAR PORRAS E O UNIVERSO DO TEATRO MALANDRO

Este capítulo tem como objetivo exibir a trajetória de vida e o referencial artístico de Omar Porras e, por conseguinte, da companhia Teatro Malandro.

Iniciado pelo item 2.1 Omar Porras, uma narrativa é desenvolvida acerca do contexto social originário, com o percurso teatral do diretor. Parte da análise aqui exibida é construída a partir de uma perspectiva decolonial, expressa no constante e presente diálogo estabelecido pelo diretor entre a Colômbia e a Suíça, no resgate de sua ancestralidade latino-americana e na essencialidade desta conexão.

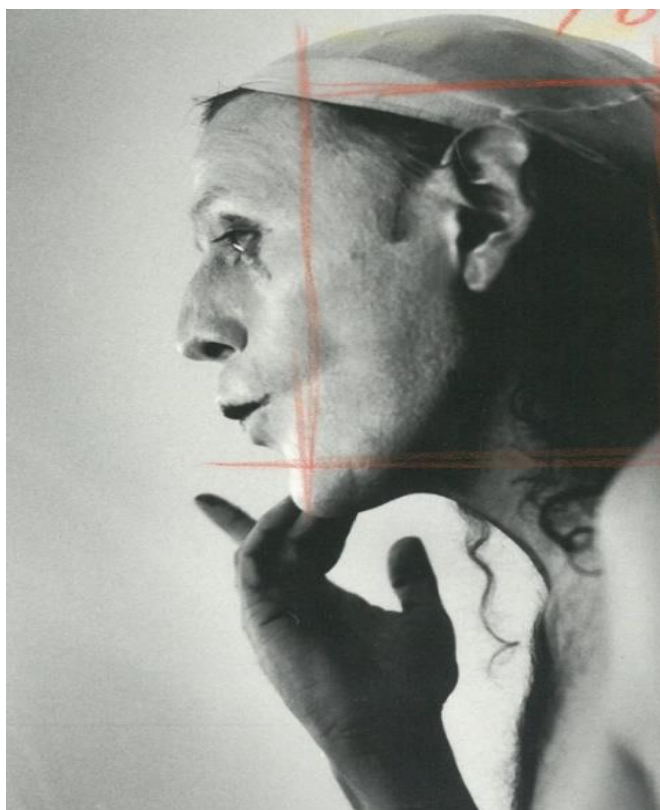
Organizado pelos itens 2.1.1 Bogotá - primeira infância, 2.1.2 Descoberta do teatro, 2.1.3 Colômbia e América Latina, 2.1.4 Europa - primeiros anos, o capítulo inicia com a trajetória do caminho traçado por Omar Porras, com a narrativa biográfica seguidas pelas relações estabelecidas no cotidiano do diretor, que o levaram a busca do conhecimento teatral. Em seguida, é feito um breve panorama sobre o contexto artístico, político e social da Colômbia e da América Latina. Para finalizar, são apresentados dados da viagem do diretor para a França, em que eventos que impulsionam Omar Porras a sair da Colômbia são expostos, bem como seus primeiros anos em Paris.

No segundo momento, 2.2 Teatro Malandro, a história da companhia é apresentada pelos itens 2.2.1 A companhia, 2.2.2 Processos, 2.2.3 Método, 2.2.4 Estética, com o fim de reconhecer os elementos presentes nas montagens e recorrentes no referencial artístico da companhia, que derivam na construção da identidade estético-conceitual do Teatro Malandro. Essa identidade é criada ao ressignificar paradigmas e acessar uma porta para um mundo de sonhos. Escolheu-se anexar o item 2.2.5 O Shizuoka Performing Arts Center SPAC e Tadashi Suzuki, pois apresentam dados que contribuem para a compreensão da prática artística de Omar Porras no Teatro Malandro. Apesar do diretor ter a própria experiência como principal escola, o contato com outros mestres do teatro reverberou na sua constituição como profissional, no seu modo de criação artística, nas suas técnicas de atuação e na sua forma de aprendizagem.

2.1 Omar porras²³

De imigrante ilegal à cidadão suíço do ano, Omar Porras é premiado em 2014 com o *Grand Prix suisse de Théâtre - Anneau Hans-Reinhart*²⁴. Colombiano radicado na Suíça, chega à Europa em 1984, com intenso desejo pelo fazer artístico, mochila nas costas e a rua como primeiro palco na sua jornada teatral. Após anos de teatro de rua e apresentações nos metrô de diferentes cidades e países europeus, em contato com diferentes escolas de teatro e vários mestres, o diretor se estabelece em Genebra, conecta-se ao movimento de contracultura local, e funda o Teatro Malandro no ano de 1990. Com isso, Porras dá um importante passo na sua carreira, e modifica não só a sua trajetória pessoal, mas também o cenário teatral suíço.

Figura 1: Fotografia dos bastidores com Omar Porras de perfil ao se maquiar



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

Quem pensaria que nas mãos de uma camponesa analfabeta se traçava o selo que enobreceu o meu caminho, como cartas de nobreza ou de recomendação? A 2.600

²³ “Foi condecorado em 2008 com a Ordem do Mérito do Governo da Colômbia. Nada mal para um autodidata formado em cursos não acadêmicos em Paris ou na Itália, ao lado do mítico Grotowski. Este filho de imigrantes começou sua carreira nas ruas de Bogotá. “Meus pais eram camponeses de origem muito humilde e vieram para a capital por causa de um sonho: que eu pudesse ao menos terminar o ensino fundamental. Para eles, estudar era a única herança que podiam me deixar” (COUTO, 2009).

²⁴ Grande Prêmio do Teatro Suíço - Anel Hans-Reinhart.

metros acima do nível do mar, ela fazia, ao amanhecer de todas as manhãs, o pão que alimentava minha vocação enquanto meus pés de criança se perdiam no meio de uma selva de cimento, correndo pelas ruas para pegar sonhos nas nuvens poluídas de Bogotá. Com certeza e sem saber, eu já estava fazendo o papel de Hermes. Eu era um mensageiro procurando uma saída do caos da guerra de classes, da miséria que sentia crescendo como cinzas noturnas no céu de meu país, que já havia sangrado por séculos. Ao orar diante de santos empoeirados e ensanguentados, virgens malfeitas empalhadas em espartilhos, a ideia de cruzar os oceanos em um pequeno barco de papel foi reforçada para mim. Mas fé é acreditar em algo que não é verdade. No entanto, cresceu em mim, como uma espécie de espiritualidade secular, a tal ponto que os santos aos quais orava, transformaram-se e se tornaram as máscaras de Dioniso, Quixote, Fausto, Dom Juan, musas ou guerreiros do Bacanal (PORRAS, 2010, p. 11 - 12).

2.1.1 Bogotá - primeira infância

Omar Porras nasceu em 9 de julho de 1963, em Bogotá, Colômbia, e passou seus primeiros anos de vida na região central da capital, inicialmente no bairro *Jorge Eliécer Gaitán*²⁵ e, por volta dos seus sete, oito anos de idade, sua família se muda para o bairro *La Patria*, ainda na região central da capital, ambos bairros populares e compostos majoritariamente por moradores da classe trabalhadora. Foi nessas ruas em que brincava e passava muito tempo com amigos e vizinhos, onde se estabeleceu sua percepção inicial do que é o “fazer teatral”, conectada à memória de uma comunidade muito unida. Nessa época, Omar e o seu irmão Fredy Porras²⁶, tornam-se coroinhas e, ao ser introduzido à liturgia católica, composta por cerimônias descritas por Omar como “um grande teatro do mundo” (PORRAS, 2001 *apud* ZAHND, 2010), que se inicia o seu contato com a cena.

[...] eu era muito sensível em relação à sociedade, não encontrando realmente meu lugar nela. Eu até fugi de alguma forma, procurando por outra coisa, e então, muito jovem, certo dia, me vi em uma igreja. Tive imensa admiração pelo que se passava ali, pelo trabalho dos coroinhas, dos sacristãos, do padre. Na minha parte da cidade, que era um bairro extremamente pobre, não havia igrejas. Então você tinha que ir mais longe, para um distrito visivelmente mais rico. Nessas igrejas descobri a noção de comunidade. Me senti parte de um grupo, onde pude progredir. Foi aí que começou o teatro para mim, nessas cerimônias religiosas, nessas assembleias onde havia uma comunhão, uma reflexão, um pensamento comum, mas com um enfoque espiritual tudo igual. Tornei-me coroinha e encontrei certo tipo de representação. Meus atos eram ações precisas que tinham valor simbólico para quem estava assistindo. Mais tarde, virou um jogo, tanto que comecei a buscar outras formas de contar a mesma história (PORRAS, 2001 *apud* ZAHND, 2007, p. 65 - 66).

²⁵ O bairro recebe o nome *Jorge Eliécer Gaitán* em homenagem ao líder político assassinado em abril de 1948, por lutar a favor de causas que valorizavam as classes oprimidas. O seu assassinato gerou revolta popular e levou milhares às ruas em protesto contra o governo conservador, o movimento ficou conhecido como ‘*Bogotazo*’ (MEMORIAL DA DEMOCRACIA, 2022).

²⁶ Nasceu em 1964, Bogotá, Colômbia. Artista visual, escultor, pintor, cenógrafo.

Em seguida, junto a Fredy e aos amigos da rua, Omar teve o seu primeiro encontro com as máscaras e fantoches, ao improvisar espetáculos com marionetes que ele e o grupo de garotos fabricavam. Faziam “*clowns*” e ganhavam dinheiro nos quarteirões vizinhos (RIVIERA, 2007).

[...] então, essas animações se tornaram um pequeno negócio dirigido por um cara local chamado Gustavo Forero. [...] Fomos fazer animações para os ricos, nos aniversários, nas festas da primeira comunhão e nos casamentos. Forero nos fazia repetir: ‘Seu nome é Cepillito (‘Pequena escova de dentes’) e você é Espaguético (‘Pequeno Espaguete’). Vocês se apresentem às pessoas e, em seguida, discutam muito e se batam uns nos outros’. Preparamos dois ou três atos assim e fazíamos rir, fazíamos mágica sem ser mágicos (PORRAS, 2011, p. 64).

2.1.2 Descoberta do teatro

O desejo por ocupar e vivenciar o espaço proporcionado pelo teatro aos poucos vai sendo compreendido, ao passo que o território onde a representação se faz possível é identificado. É nesse momento que Porras, mesmo sem ter conhecimento específico das atribuições de cargos, funcionamento e organização de uma companhia teatral, entende o seu despertar para o pulsar cênico ao sentir a força do chamado emanado pelo palco. Por volta dos seus 18 anos compreendeu que, de fato, queria seguir a carreira teatral e se profissionalizar. A sua jornada de estudos de teatro começa aos 19 anos, quando “escolhe seguir a profissão de ator, assim decidido, tenta ingressar na Escola de Teatro do Distrito de Bogotá, onde não é admitido e cursa por um ano a formação na Escola de Dança Moderna” (GARCIA, 2011, p. 5).

Em 1981, ano de sua formatura no ensino médio, um capitão do exército visitou sua escola, recrutando voluntários. Porras ofereceu seus serviços, principalmente pelo prazer da publicidade, adotando uma atitude militar, avançando e exclamando ‘Sim, Sim, Senhor’ como uma piada, uma zombaria, uma forma de arrancar o riso. O diretor da escola alertou o capitão para não acreditar nele, disse-lhe que Porras era um palhaço, mas Porras simplesmente ficou em posição de sentido e dezessete outros alunos seguiram seu exemplo. Foi assim que foi recrutado e que ‘de brincadeira’ passou um ano, o que lhe permitiu colocar seus talentos atléticos em bom uso, ‘ganhando medalhas de ouro para a Guarda’. [...] Em 1982, no final do seu serviço militar, suas ambições se voltaram para a alta costura e em ser DJ. Incapaz de entrar na Universidade Nacional, ele começou a correr novamente, desta vez como mensageiro de uma agência de viagens. [...] Ele fez o teste para a Escola Municipal de Artes Dramáticas de Bogotá em 1982, mas não foi aceito (RIVIERA, 2007, p. 59 - 60).

Omar então começa a dançar, estudar e, principalmente, a pensar a dança como forma de expressão na Escola de Dança no ano de 1982. Ele descobre fotos de balés do mundo por

publicações que inspiraram o estilo ali ensinado, ficando especialmente encantado com imagens do espetáculo *L'Après Midi d'un faune*²⁷ (1912), de Vaslav Nijinski, e com a autobiografia *Minha Vida*²⁸ (1927), de Isadora Duncan. Na mesma época, também “ficou fascinado quando assistiu à peça do grupo colombiano *La Candelaria*²⁹, dirigido por Santiago García, chamada *La Tras-escena*³⁰ escrito por Fernando Peñuela³¹ [e] ficou interessado no movimento constante dos atores e pela forma com que ocupavam todo o espaço do palco” (GARCIA, 2011, p. 6).

Atraído em aprender sobre o jogo de cena e dividindo o seu tempo entre o curso de formação em dança e o emprego de mensageiro em uma agência de viagens, Omar “sente que deve deixar a Colômbia, país com possibilidades limitadas³² e caminhos estreitos no campo das artes e cultura” (idem, p. 5). Ao mesmo tempo que Omar teve a sua descoberta teatral manifestada de forma mais objetiva, a Colômbia estava sob efeito de uma corrente artística chamada *Nuevo Teatro*, que se pautava principalmente em “ideias do teatro de grupo, trupe de teatro, a partir de estudos sobre Bertolt Brecht” (idem, p. 6).

De acordo com a historiadora, mestre em dramaturgia e direção e pesquisadora teatral Luz María García (2011), por um contato com as teorias brechtianas, o método de Stanislavski e o Teatro Laboratório de Grotowski, os fundadores do *Nuevo Teatro* começam a pensar e a buscar meios de tornar a encenação no país de forma profissional e, como trajetória de aprendizado comum, viajavam para outros países da América Latina, Europa e Estados Unidos, para pesquisa e formação.

²⁷ O espetáculo marca um momento de transição no balé, Claude Debussy, com a música, marca a estética sonora moderna com a combinação ritmada do som expressionista com os movimentos dos bailarinos. Sergei Diaghilev “*Ballets Russes*”. Disponível em: <https://jornalgn.com.br/noticia/lapres-midi-dun-faune-100-anos-da-coreografia-de-nijinsky/> Data de acesso: 13 fev. 2022.

²⁸ “*Minha Vida: Isadora Duncan*” (1927) foi inspirada na natureza. Isadora Duncan foi precursora do balé contemporâneo. Marcado pela dissociação com a técnica do balé clássico, a sua dança se registrou pela leveza dos movimentos com os cabelos soltos e os pés descalços.

²⁹ “Fundada em 1966, na Colômbia, por Santiago García e um grupo de artistas, *La Candelaria* constituiu por quase cinquenta anos um dos emblemas do teatro de grupo na América Latina”. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/c/candelaria-la>. Data de acesso: 27 fev. 2022.

³⁰ Peça do ano de 1984 “representa um exercício meta-teatral”, encena uma montagem sobre a descoberta da América com conflitos pessoais e sociais em diálogo com questões políticas turbulentas. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/item/1252-candelaria-tras-escena.html>. Acesso em: 27 fev. 2022.

³¹ Diretor, ator e dramaturgo colombiano.

³² Em meados dos anos 80, o contexto nacional ainda reverberava as severas transformações sociais impulsionadas poucas décadas atrás, em que “os anos de 1946 a 1957 foram um período tão turbulento na história da Colômbia que ficaram conhecidos como ‘*La Violencia*’.” (MEMORIAL DA DEMOCRACIA, 2022). Logo depois, em 1964, a criação das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) cria um ambiente de amistosidade política e o fluxo teatral escolhe seguir a linha e se expressar dentro dessa realidade.

2.1.3 Colômbia e América Latina

Claudia Montilla (2004, p. 86), professora de literatura colombiana do século XX da Universidad de los Andes, descreve que

O Teatro Moderno surge na Colômbia graças a uma conjunção de diversos fatores, entre os quais vale a pena destacar, no plano histórico e social, o período de *La Violencia*, com a polarização partidária paralela da vida política nacional a partir de 1948 e a migração em massa para as cidades junto com o conseqüente florescimento da vida urbana. No plano intelectual e artístico, é necessário mencionar toda uma geração de artistas, chamada *Generación de La Violencia*, que em todos os campos da arte buscou a revitalização das linguagens estéticas.

Com esse movimento, conseqüentemente, cria-se uma escritura dramática na Colômbia e, com isso, os artistas se direcionam em uma busca ancestral indo de encontro às populações locais para identificar e “recuperar uma outra versão restaurando para isso todo seu valor documental, social, político e cultural” (JARAMILLO, 1992 *apud* GARCIA, 2011). Segundo Garcia (2011), as “práticas teatrais colombianas são profundamente ligadas aos movimentos gerados por viagens de todo tipo: exílios, (re)descoberta de seu próprio país, contribuições estrangeiras, migrações estéticas, etc. para fazer teatro, para estudá-lo, para ensiná-lo, para encená-lo, você deveria fazer uma viagem”.

No livro *Cenários Limiars*³³ (2011), a pesquisadora cubana radicada no México, Ileana Diéguez Caballero apresenta um “estudo sobre as teatralidades na América Latina, onde os textos não são meras experimentações formais, mas condensações de experiências, riscos e pensamentos que têm que passar pelas agudas metáforas da cena”. Assim, a autora usa como assunto de reflexão a vivência social sob forte pressão sofrida pelos artistas nessa fase, marcada pela transição política e repressão social. Segundo Caballero, essas experiências inevitavelmente se refletem nas produções cênicas e influenciaram a criação de um discurso poético, tomando como exemplo a companhia teatral colombiana:

La Candelaria, dirigida por Santiago Garcia em Bogotá, junto com o Teatro Experimental de Cali, fundado e dirigido por Enrique Buenaventura, tinham sido os grupos colombianos iniciadores de um peculiar sistema de criação e produção na América Latina: a criação coletiva, que retomava princípios reflexivos e ideológicos do teatro brechtiano e formas de trabalho já desenvolvidas pela *Commedia dell'Arte*. A modalidade da criação coletiva privilegiava a construção da fábula ou a intriga - como tinha proposto Brecht - a partir do amplo material acumulado pelos atores

³³ “O liminar também interessa como condição ou situação a partir da qual se vive e se produz arte, e não unicamente como estratégias artísticas de entrecruzamentos e transversalidades. A partir de sua concepção teórica, a liminaridade é uma espécie de fenda produzida nas crises” (CABALLERO, 2011, p. 33).

durante os processos investigativos. Para o seu novo espetáculo *El Paso*³⁴, o *La Candelaria* permitiu-se a exploração de universos subjetivos em circunstâncias de violência e ameaças. O resultado foi uma estranha ‘obra’ com uma característica diferente das anteriores: uma espécie de texto performático com algumas inserções de diálogos. A maior parte do texto era uma escritura em didascálias³⁵ que tentava dar conta dos silêncios e de ações minimalistas. Em cada representação, os atores produziam partituras e diálogos que não estavam estritamente fixados, e que não haviam sido mecanicamente memorizados. [...] Meses depois, em janeiro do ano seguinte, (1989), as sedes do grupo *La Candelaria* e da *Corporación Colombiana de Teatro de Bogotá* foram tomadas pelo Exército Colombiano como parte da política de vigilância e ameaça de morte praticada contra alguns artistas e intelectuais colombianos (CABALLERO, 2011, p. 32 - 34).

O contexto artístico, político e social da Colômbia e da América Latina, em meados dos anos 1980, transformava-se em um território hostil³⁶ e “a necessidade de manter vivo o teatro como ato de convivência, como espaço de diálogo e encontro, foi decisivo na procura de novos temas, de novas formas de escrita e de nova produção cênica” (idem, p. 2). Caballero completa que mesmo sob diversas ameaças às formas livres de expressão, em que as perseguições políticas eram constantes, no contexto de criação artística marginal e de resistência,

Diversos grupos teatrais nascidos na Colômbia, Argentina, Peru e Brasil, que conseguiram ganhar espaços próprios reconhecidos e apoiados pelo seu público, à margem de qualquer apoio ou compromisso institucional, têm sido e são ainda importantes núcleos de cultura viva, referências essenciais para todo estudo sobre os processos culturais em qualquer um desses países (idem, p. 25).

De acordo com o autor e professor Sandro Romero Rey (2015), “o teatro colombiano contemporâneo se desenvolveu paralelamente às lutas sociais e à ascensão dos movimentos de esquerda”, em que

³⁴ “A obra alude à violência imperante na Colômbia. Como diz Santiago García, a peça, criada em 1988, era para funcionar como um tipo de metáfora da situação do país, mas numa antevisão ou num átimo visionário, aquilo que era para ser uma metáfora, acabou por se tornar tristemente na realidade do país. Estão sugeridas na peça ‘a violência do narcotráfico, a insurgência armada, o fenômeno do paramilitarismo, as intimidações, contrabando de armas’. O país vive sob o regime do medo, das ameaças, dos exílios e os assassinos estão na ordem do dia” (SILVA, 2007, p. 245).

³⁵ Didascálias são as instruções que o autor dá aos atores para interpretar o texto dramático. Conhecidas hoje como rubricas ou indicações cênicas. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-didascalia> Acesso em: 26 jun. 2022.

³⁶ “Na cultura colombiana do final do século XX, após a escalada interminável da violência, parece que se instalou uma espécie de inquietação incontrolável. O escritor Fernando Vallejo (Medellín, 1942), ao longo de sua imensa e controversa obra de romancista e ensaísta, foi implacável no desastre do país e o critica e repete desde as entranhas de sua nostalgia antioqueña: ‘A Colômbia é um desastre sem esperança. Matem todas as FARC, os paramilitares, os padres, os narcotraficantes e os políticos, e o mal continua: os colombianos permanecem’”. Essa ideia de uma sociedade ‘sem remédio’ parece ser a continuação da ideia de outro romancista colombiano, Antonio Caballero, de Bogotá, que publicou um livro em 1984 intitulado *Sin Remedio*, que se tornou, ao longo dos anos, um dos romances mais representativos da literatura pós-García Márquez” (REY, 2015, p. 215 - 216).

a partir do final dos anos sessenta e ao longo dos anos setenta, os diferentes grupos teatrais estiveram ligados ou tiveram alguma influência direta com as diferentes tendências em que se dividiu a oposição, de acordo com as ideias e lutas internas dos grandes países comunistas. Por isso, os temas do teatro estavam diretamente ligados aos temas da revolução, da mudança social. Mas, curiosamente, a política em cena não tratou de questões da história imediata. A política no teatro colombiano dos anos 1960 e 1970 estava essencialmente comprometida com a reflexão sobre eventos passados. E, ao falar do presente, tomaram o caminho da metáfora, da alegoria, da parábola. Esse tem sido o caminho escolhido pelos grupos para falar sobre o presente doloroso (REY, 2015, p. 64 - 65).

Diante dessa complexa conjuntura social que assolava seu país natal, Porrás foi incentivado a buscar diferentes meios e traçar novas rotas como forma de viabilizar as suas ambições artísticas e, diante dos fatores condicionantes impostos no contexto colombiano, o ator e diretor, então, embarca em uma longa viagem, chegando à Paris no ano de 1984.

2.1.4 Europa - primeiros anos

A Europa não deveria começar no final da Amazônia? O rio, um barco, o Atlântico. Mas em uma vila brasileira chamada Benjamin Constant, ele esbarrou em uma companhia de teatro itinerante que deixou uma impressão duradoura. Ele retorna à Bogotá e a agência de viagens, onde foi oferecida uma passagem para a Europa em troca de mais um ano de trabalho. O chamado ‘filósofo-courier’ aceita. Na época, ele estava tendo aulas de francês na Aliança Francesa e rondava o Teatro Popular de Bogotá, sem dinheiro para os ingressos. No final, a passagem de avião também não se concretizou. Juntou-se à intelectualidade de Bogotá, recusando-se, porém, a usar poncho ou adotar ideias pré-concebidas; seu sonho estava tomando forma. Stravinsky, Nijinsky, discos, livros ... a música o puxava para o palco. Sua vida estava se tornando cada vez mais complicada. Chegou tarde em casa, não ganhou nada, viajou para Tierradentro, onde caiu tão enfeitiçado pelas lendas indígenas que Maria Ismênia hipotecou sua casinha em Suba para lhe dar dinheiro para a viagem. [...] Porrás é um camaleão e para mudar de cor teve que adotar as linguagens internas e externas de outras culturas, o que o levou a um estado de quase ultra-aparência³⁷. Ele chegou a Paris como muitos outros. Às nove da noite, com uma muda de roupa, mas sem dinheiro, com um escapulário, mas sem visto. Ele tinha vinte anos (RIVIERA, 2007, p. 60).

No entanto, ao trilhar caminhos rumo ao desconhecido, enfrenta o primeiro impacto de estar em um continente e país diferente: a língua. Apesar das passagens por várias escolas e diversos métodos da prática teatral na cidade luz, Porrás afirma que vem “de um teatro gestual, da rua, e essa” foi a escola mais bonita que teve (PORRAS, 2011, p. 26).

³⁷ A autora entende este estado como a reverberação da identidade ancestral latino-americana, em uma imagem que é disparada no contato com uma cultura e idioma diferentes. Estado que representa uma consciência que nasce no distanciamento e que se manifesta pela extimidade, ou seja, “no que diz respeito à ambiguidade e o entrelaçamento de uma aparente oposição: interior-exterior e estranho-familiar”. Onde “o êxtimo seria o íntimo que encontraríamos do lado de fora, não sem um efeito de surpresa, como em um corpo estranho àquele que reconhecemos como nosso.” Disponível em: <http://revistacaju.com.br/2021/03/08/extimidade-o-dentro-e-o-fora/>. Acesso em: 21 set. 2022.

Essa vivência de autoconstrução profissional proporcionou um estado de reflexão acerca da sua própria prática teatral, pois, segundo Porras, foi pelo trabalho desenvolvido nas ruas que o possibilitaram “viajar, fazer estúdios e workshops, pagar o aluguel e a comida”. Ele defende que, “porque tive a experiência do teatro na rua e sua dureza, eu ganhei uma consciência muito aguda de coragem que você deve ter para ser ator” (idem, p. 26).

Passar o chapéu é um trabalho. Nos faz aprender a esquivar das autoridades que proíbem os artistas de se apresentarem em espaços públicos, porque fazem barulho com seus instrumentos e, além disso, dificultam a circulação. [...] Paguei uma multa, é uma memória extraordinária, que considero ser a graduação da RATP³⁸. O motivo da multa foi o seguinte: “marionetista, sem bilhete, fazendo uso de música amplificada” [...], Mas era a forma que eu ganhava minha vida, hoje eu faço o mesmo trabalho, mas não me dirijo diretamente aos passageiros do metrô, eu me dirijo as autoridades culturais.” [...] E aprendi muito passando o chapéu, não fiz universidade, mas aprendi sobre pintura, dança, comércio e administração. [...] A diferença entre a praça pública e a sala de teatro, é que no teatro, o espectador paga pelo espetáculo antes da apresentação, então apagamos a luz e fechamos as portas. As pessoas podem ir embora, mas é irritante porque pagaram. Na rua, fazemos placas, fazemos as pessoas pararem e tentamos mantê-las. Você tem que seduzi-los e fazê-los pagar no final. Devemos sempre seduzir o público, encontrar um sistema de sedução, ou seja, dar um belo espetáculo. [...] Então um dia uma moeda me foi dada com muita grosseria, recusei porque estava fazendo uma troca, não pedia esmola. Minhas luvas brancas - eu tinha umas dez - eram sempre brancas e limpas no meio da sujeira do metrô, eu precisava dessa brancura e dessa limpeza. Passei o chapéu após o espetáculo que durou dois minutos, e que para mim foi um trabalho: pedi às pessoas, pela minha atitude, que valorizassem o trabalho que tinham acabado de ver. E mantive a atitude quando fundei minha empresa. É o Teatro Malandro, é a rua: pode haver pobreza, mas com muita dignidade (idem, p. 28 - 29).

Segundo Porras (2011), o primeiro endereço de que teve conhecimento na capital francesa foi da escola de mímica de Marcel Marceau e, depois de ter assistido às aulas e atividades da escola por vários dias, logo percebeu que o espaço da mímica e o ensino oferecido ali não eram para ele. Um dos motivos era o fato da escola estar muito isolada comparada ao resto do mundo teatral parisiense, com isso, Omar justifica que não se sentia dentro do mundo da arte nem do teatro francês. Outro fator importante foi o condicionamento de horário e ritmo de trabalho, que eram demasiadamente exigentes à sua condição de imigrante e que para poder seguir estudando ali, necessitaria de um suporte familiar ou de uma bolsa de estudos, o que não era o seu caso.

Entre 1984 e 1985, Omar Porras esteve junto ao Théâtre du Soleil e conseguiu acompanhar de perto o processo de construção do espetáculo “A História Terrível Mas Inacabada de Norodom Sihanouk, Rei do Camboja”, estreada em 1985, na Cartoucherie, sede do grupo. Segundo Omar (2011), “era uma criação muito engajada politicamente, e que

³⁸ *Régie Autonome des Transports Parisiens*: empresa operadora do transporte público, que atua na cidade de Paris e no subúrbio metropolitano.

desenvolveu uma estética única, estranha, cheia de poesia. Era uma manifestação absoluta da loucura organizada”. O contato com a companhia possibilitou a “identificação absoluta com o universo do Soleil: Ariane se torna para Omar um modelo não só pela forma que organiza a trupe, mas também pelo seu rigor e pelo ‘sentido sagrado’ que dá ao seu teatro, aos seus atores, ao seu lugar de trabalho, pela maneira que fala com seu público” (PORRAS, 2011, p. 22).

Da experiência de uma semana na oficina de representação do Soleil, Omar relata a memória de que vinham atores de todos os lugares do mundo na tentativa de serem selecionados, e que “todos corriam para o palco, para serem notados por Ariane e retidos em sua trupe”. Então, “depois de alguns dias, decidi não lutar para subir no palco” e, assim, ele passa a ocupar um lugar de ‘observador ativo’ e completa que, desse modo, conseguiu “acompanhar o processo de Ariane e o funcionamento de sua trupe”. Com essa estratégia, Omar compreende de perto o modo de comando e gestão que Ariane Mnouchkine aplica no Théâtre du Soleil, a estrutura de funcionamento da companhia teatral e as funções de gestão de modo completo, em que a diretora toma decisões tanto na criação artística quanto nos assuntos administrativos (idem, p. 22).

Além dos ensinamentos sobre administração e direção de uma companhia teatral, a curta experiência no Théâtre du Soleil também promoveu o primeiro contato com as máscaras no âmbito profissional, o que faz Omar começar a

[...] entender algo de muito simples: muitas pessoas, os espectadores na maioria das vezes, mas mesmo as pessoas do teatro, acreditam que a máscara oculta. Rapidamente eu percebi que a máscara é, ao contrário, um veículo revelador. [...] Ela obriga o ator a desenvolver, a gerar uma energia extraordinária: no teatro, não se pode trabalhar com uma energia ordinária, cotidiana, ele nos leva ao extraordinário. Pede uma capacidade de conciliar com as forças que vem de além de si mesmo, que ultrapassam seus próprios limites, que conquistam seus medos e reconhecem suas incapacidades, na luta do que nós consideramos adquirido, por liberar seu espírito ao aceitar que se perca. É uma experiência mística (PORRAS, 2011, p. 23 - 24).

Ainda em Paris, o seu próximo passo, então, foi buscar a internacionalmente renomada escola de Jacques Lecoq, movido principalmente por curiosidade, porque a verdade era que não conhecia direito sobre a técnica da escola.

Eu tive alguns exemplos: eu sabia que Ariane Mnouchkine esteve lá, que Philippe Caubère tinha participado um pouco deste universo, pois havia trabalhado com Ariane. Havia visto outros grupos que me interessavam e que tinham se formado perto de Jacques Lecoq: os Mummenschanz na Suíça, o Théâtre de Complicité em Londres. Jacques Lecoq tinha uma pedagogia inspiradora e que convinha, pois ele dava a possibilidade de se criar um universo próprio. Ele é um grande mestre. Não digo que é meu mestre, por estar no curso de iniciante não pude estar diretamente

com ele. Mas estar na escola me fez entrar em contato e sentir seu método. Esse contato me fez abrir os olhos para a pesquisa de Dario Fo e Giorgio Strehler. Em pouco tempo descobri alunos antigos que se tornaram mestres como Philippe Gaulier (idem, p. 20).

Após a sua experiência com Jacques Lecoq, Omar se inscreve no primeiro ano do DEUG³⁹ na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III, onde fez cursos com Monique Borie, Patrice Pavis e Michel Corvin. Foi por intermédio de Georges Banu que passa a ter conhecimento sobre o trabalho de Peter Brook (PORRAS, 2011). Ainda na Sorbonne, Omar conhece Ryszard Cieślak ao assistir a um dos ensaios de Mahabharata⁴⁰.

Ele estava na biblioteca quando entrei e, ao vê-lo, disse: ‘Estou autorizado a convidar um certo número de alunos para o ensaio geral do Mahabharata, o espetáculo de Peter Brook; embora você não esteja na minha classe este ano, você poderia vir como ator.’ Ainda me lembro do meu erro e continuo a me arrepender, mas tinha esquecido suas palavras; porém para Omar, eles foram decisivos. Ele veio e foi assim que abandonamos a universidade para seguir a sua vocação. Ele conheceu o grande ator de Grotowski, Ryszard Cieślak, tomou um caminho de vida recém-descoberto, que parecia seu por direito (BANU, 2007, p. 36).

A relação que Omar estabelece com Ryszard é de admiração, “a quem posso considerar um de meus mestres, pois com ele tive uma relação privilegiada onde primeiro de aluno e mestre e depois uma relação de atores”. Juntos, construíram o Labyrinthe, um coletivo de estudos e pesquisa cênica, no qual realizaram a montagem do espetáculo *Mon Pauvre Fedia*, de Dostoïevski no Théâtre de l’Epée de Bois, na Cartoucherie. O trabalho se desdobrou em vários estágios, em que o grupo se encontrava várias vezes por semana e a rotina prática consistia em improvisações e proposições cênicas e dramatúrgicas de cunho biográfico, a partir da leitura de Dostoïevski (PORRAS, 2011, p. 21).

A primeira pessoa que conheci, que foi muito decisiva para a minha abordagem ao teatro, foi Ryszard Cieślak. O ator sagrado. Eu caí em suas mãos. Muitas vezes eu digo a mim mesmo que não trabalhei com ele, foi ele quem trabalhou comigo. Eu era argila, esculpindo material ele me moldou, me deu forma, ele me destruiu e me reconstruiu tantas vezes. Tendo sido apresentado ao teatro ‘nu’, como pregado por Grotowski, caí no universo de Jacques Lecoq, no mundo da música e da imagem. Fiz uma parada no La Cartoucherie em Vincennes, Théâtre du Soleil, um universo muito diferente. Ariane Mnouchkine, por exemplo, me incentivou a conhecer os mestres balineses, e através deles descobri um ato que mistura música, máscaras, cores, tudo o que Artaud descreve. Por meio desse tipo de cerimônia, rapidamente estabeleci vínculos com minha tradição latino-americana. De repente, entendi os rituais do meu pai e da minha mãe. A cultura da minha família se tornou uma cultura

³⁹ Diploma de Estudos Universitários Gerais - corresponde ao primeiro ciclo da graduação no Ensino Superior.

⁴⁰ “From September 1984, having been invited by Peter Brook, he worked with the international company that was creating a performance based on the Mahabharata, with Cieślak developing the role of the blind ruler Dhritarashtra (premiere 7 July 1986)”. Disponível em: <https://grotowski.net/en/encyclopedia/cieslak-ryszard>. Acesso em: 08 fev. 2022.

universal, porque eu estava encontrando traços dela em todos os lugares (PORRAS, 2001 *apud* ZAHND, 2007, p. 67).

Para Porras (2011), os ensinamentos recebidos de Cieslak durante a vivência no Labyrinthe “não se resumem aos conhecimentos técnicos e estéticos, mas também em uma abordagem nutrida por sua vida pessoal, de suas relações com os outros e com o teatro”. O autor completa que

[...] depois do encontro de aquecimento vinham os exercícios de decomposição dos corpos que nos faziam ter consciência das articulações e então outros que nos permitiam apreender diferentes níveis de intensidade, vitalidade, energia, qualidade do jogo e de respiração. Todos os exercícios constituem uma ordem de alimento que com o tempo se tornou essencial para mim e que me ajudou a construir meu treinamento pessoal (PORRAS, 2011, p. 22).

Em 1987, ao mesmo tempo que frequentava os encontros de estudos no Labyrinthe, Omar ia até a Cartoucherie para observar o processo de montagem de *L’Indiade* ou *l’Inde de leurs rêves* e o método de trabalho de Ariane Mnouchkine. Interessado pelas conexões entre o trabalho dos dois, Omar (2011, p. 24) afirma que “Ariane e Cieslak são muito distantes e se distinguem no método e filosofias de vida e em suas formas de fazer teatro. Alguns disseram que não havia nada em comum entre os dois pois um usava das máscaras e o outro desnudamento total”. Ao observar diferentes métodos e acompanhar de perto a vivência com companhias distintas, percebeu “que os atores são frequentemente forçados a seguir os workshops aqui e ali, de viver em constantes vai-e-vem nas mãos de diretores e métodos muito diferentes” e, com isso, começou a desenvolver o entendimento “de se forjar um método ou de alinhar seu potencial criativo” e de que “cada ator deve conseguir conectar as suas experiências, ordená-las e escrevê-las pela sua própria lógica pessoal, de acordo com suas necessidades, suas interrogações, para montar um alfabeto, seu treinamento” (idem, p. 26):

Estou certo de que quando um ator se forma em uma escola, ele ganha uma preparação que vai ajudá-lo a construir seus papéis. Digo aos atores: ‘construam seus próprios treinamentos, construam seus próprios métodos, encontrem suas conexões, pensem em como encontrar alianças, uma continuidade dos exercícios aprendidos na escola X com os ensinados na escola Y.’ Conhecimento que devem acessá-los para desenvolver uma nova linguagem (idem, p. 26).

Entretanto, o real aprendizado de Omar Porras foi nas ruas e nos vagões da capital francesa onde o autor viveu a experiência de guerrilha ao passar “seis anos trabalhando no metrô, nos bondes, ruas e praças com risco de ser expulso por ser imigrante, clandestino, eu

tive que afiar todos os meus sentidos” (idem, p. 27). Essa trajetória nas ruas foi direcionada para Berlim, em 1986, e Atenas, em 1987, em que

[...] a partir daí, senti o quanto, mesmo na vida cotidiana, cada ação física pode ser importante, contendo uma série de informações profundas e secretas, que mesmo que eu as observasse bem, guardavam no fundo de si um mistério. E isso me impulsionou a me inscrever no Teatro Laboratório de Grotowski em 1988 em Pontedera na Itália, onde tinha se estabelecido (idem, p. 30).

Assim, Omar Porras se apresentou para uma seleção na qual foi escolhido para trabalhar diretamente com Grotowski e começou os seus estudos junto a um seleto grupo de pesquisa que se dedicava à prática e análise “dos movimentos, as ações, as viagens de ida e volta entre o passado e o futuro” e ao integrar o grupo de trabalho teatral dotado de distinta “sacralidade monástica” - como se refere ao modo e estado de trabalho - Omar entende a sua força e capacidade de empregar seu método e desenvolver um sistema de ensino independente (PORRAS, 2011):

Depois de me encontrar com Ariane Mnouchkine, depois da saída de Ryszard Cieslak para a Dinamarca e Estados Unidos, segui para os palcos de Berlim (1986) e Atenas (1987) com algumas personalidades que haviam participado do Teatro Laboratório de Grotowski, especialmente Sigmund Molik e Ludwig Flaszen (idem, p. 29).

No Teatro Laboratório, Porras compreendeu que ali poderia ter a formação que sonhava. Em um dos exercícios de desenvolvimento de proposta cênica, durante experimentações teatrais com canções tradicionais, Omar percebe a ativação de “uma pesquisa muito forte que me levou a partir daí a uma abordagem muito mais espiritual do teatro, onde o trabalho do corpo e as relações com o espaço e a matéria, isto é - digo aos objetos, e cada ato pode ser sublime e tocante ao ritual”. Essa experiência o conectou a “um passado muito distante das canções de [sua] avó indígena” (PORRAS, 2011, p. 30), que ficaram a ressoar, fazendo com que uma memória ancestral despertasse.

Apesar da identificação com o método do diretor Jerzy Grotowski, o pertencimento a um centro de pesquisa e da possibilidade de prosseguir seu desenvolvimento atoral, Porras (2011) compreende “que esse compromisso me obrigava a ficar pelo menos cinco, dez anos: mas me senti como uma força telúrica que me impeliu a criar imediatamente as condições de trabalho para minha própria experiência”. Desse modo, Porras atravessa mais uma vez as divisas terrestres e cruza não só os limites geográficos, mas também supera as suas conquistas pessoais ao rumar à Suíça.

Foi quando Grotowski lhe disse “escute o que seu coração está lhe dizendo”, mas também lhe informou: “há duas coisas que você não pode fazer aqui: nem máscara, nem marionetes”, que Porras (2011) então compreende “que essa vitalidade da minha juventude, tinha que despejá-la em uma prática teatral pública visível, e não em uma relação de intimidade parateatral”.

O teatro é também para Omar Porras, como para seus primeiros professores, além de Ariane Mnouchkine, Ryszard Cieślak e Jerzy Grotowski, um lugar de ascetismo e compromisso, bem como de profunda humanidade. Tanto no trabalho a montante da criação como na exploração do espetáculo, isto traduz-se numa mobilização total dos seus atores e de cada elemento da equipe numa procura constante de revitalização do gesto feito ou da descoberta realizada, com uma vontade real de surpreender-se e ir além dos próprios limites. Na sala de controle, seria impensável lançar sequências sonoras mecanicamente ou imaginar a iluminação sem atenção e perfeita sincronia com o palco. Todos se escutam e sentem o outro respirar para ser apenas um corpo vivo, palpitante, intoxicado por essa partilha, tanto que conseguimos qualificar as criações (PROST, 2014, p. 165).

2.2 Teatro Malandro

Em 20 de julho de 1991, um novo espaço marginal abriu suas portas em Genebra para a realização de espetáculos inusitados: o Théâtre du Garage [na rue Adrien-Lachenal]. E o texto escolhido não poderia ser outro senão a obra paradigmática da cena moderna: Ubu Rei, de Alfred Jarry. Porras, acompanhado de seus cúmplices na criação, escolhe um nome provocativo para o grupo, que não dá pistas aos suíços: Malandro. O nome interessou ao jovem ator e diretor colombiano porque apresentava uma ambiguidade reveladora: um malandro é uma espécie de sedutor popular que, ao mesmo tempo, pode ser considerado um delinquente, um antissocial. Sua conotação pejorativa não foi percebida entre os espectadores de Genebra, mas anunciou secretamente a atitude rebelde e provocadora de Porras e seus comparsas. O que os espanhóis da América Latina entendiam como uma espécie de rebelião secreta (REY, 2015, p. 676 - 677).

Figura 2: Logo Teatro Malandro



Fonte: Página eletrônica da companhia. (<https://malandro.ch/>) [s.d.]

2.2.1 A companhia

Somos um grupo de criadores com interesses específicos no meio teatral, orientados para uma dinâmica de trabalho em que aliamos simultaneamente aprendizagem, criação e rigor. O Teatro Malandro é o resultado de uma investigação prática, metodológica e criativa, adquirida, por determinados atores, após vários anos de trabalho. Nossa reivindicação não é a busca por um novo teatro. Queremos apenas encontrar esse "algo" perdido e esquecido: o caráter popular e cru do ato teatral, onde o riso, o choro, a ironia, a festa são essenciais. Malandro, corpo de atores, corpo mestiço, corpo orgânico, corpo móvel e sedentário, considera sua abordagem tanto na pesquisa quanto na continuidade. Inventar, criar, mas sempre na perspectiva de um projeto orientado para uma operação coletiva. Mas como vários indivíduos formam um corpo único? A nossa experiência faz parte desta dinâmica: voltar ao orgânico, encontrar no fundo da liberdade de cada um de nós aquilo que nos une. Primeiro exploramos essa linguagem antes das palavras na poesia dos corpos.

‘Frágil e efêmero’, no Teatro Malandro não se faz ‘somente um espetáculo, se faz teatro’ [...] E o teatro, corresponde a uma comunidade, um pensamento (DOSSIÊ TEATRO MALANDRO, 2000-2001).

Ao se instalar em Genebra, Omar Porras se encontra e se identifica com a cena alternativa de contracultura - presente também em outros países e capitais europeias - formada por uma rede de contatos vinculada às artes da cena que movimentavam a organização de *squats*, agindo na ocupação de imóveis abandonados e, muitas vezes, completamente dilapidados, tornando-os espaços de cultura ou mesmo de habitação. Assim, os seus primeiros oito anos em Genebra foram em lugares marginais, junto a todas as dificuldades intrínsecas da prática teatral, sob a condição de imigrante estrangeiro latino-americano.

Mas, por que escolher Genebra para fixar a sua base? O diretor conta que depois de viver na “selva de asfalto” de Paris por vários anos, ele buscava “paz e uma chama perto da água”. Foi então que, no verão de 1988 descobre a cidade ao visitar um amigo. Na ocasião, também conhece “um grupo de invasores muito incomum, o Ilot 13⁴¹, logo atrás da estação principal”. O coletivo que atuava dentro do movimento de contracultura era composto por “sociólogos, advogados, dançarinos, atores e era uma colmeia ativa”. Além disso, Porras foi cativado pela energia do lugar, que emanava um pulsar diferente da atmosfera de Paris (PORRAS, 2002 *apud* DEMIDOFF, 2007, p. 44). Desse modo, O Théâtre du Garage foi “o ponto zero, é o início de uma história”, um local que possibilitou Omar Porras a “construir um teatro, criar um espaço” e onde seria possível transmitir os seus conhecimentos (PORRAS, 2011, p. 32).

Eu zelo por essa sacralidade desde que fundei minha trupe. Mesmo quando nós devíamos nos apresentar em lugares onde aconteciam shows de punk no dia anterior ao nosso espetáculo e o palco ainda cheirava a cerveja e cigarros no dia seguinte. Com os atores, nós limpávamos, preparávamos tudo para evocar um outro espírito e para poder apresentar. Depois das estreias nos *squats*, eu busquei aplicar essa disciplina para convocar a concentração, a pureza, a liberdade do pensamento e do espírito (idem, p. 53).

2.2.2 Processos

⁴¹ “L’Ilot 13 - du nom qui désigne ce pâté de maisons au cadastre du Canton de Genève - est un spectaculaire morceau d’utopie posé au milieu de la ville. Ici, un ancien relais de poste de 1830, abritant une buvette et une salle de concert, voisine avec des maisons à deux étages en bois blond et métal, toutes neuves, construites par une coopérative étudiante. Au rez-de-chaussée sont installés des ateliers d’artistes et d’artisans, les locaux de l’Association Transports et Environnement... Les murs sont couverts de fresques-manifestes, d’affiches politiques ou culturelles. Tout est à dimension humaine et porte la marque de la présence des gens, de leur intervention” (Disponível em: <https://www.peripheries.net/article292.html> Acesso em: 26 jun. 2022).

O Teatro Malandro tem na hibridização cultural o seu ponto forte, que injeta calor sul-americano nos clássicos ocidentais (AEBERSOLD, *apud* DEMIDOFF, 2007, p. 48). Essa forma pujante de vibrar de Omar Porras faz do Teatro Malandro uma companhia composta por “máscaras, fumaça, cores, cantos, sotaques, sons, sonhos e fúria [que] evoca ‘outra Genebra’, a cidade da imigração, do exílio, da diáspora, das línguas enterradas nas cinzas da história” (MACASDAR, 2007, p. 41).

O espaço teatral se torna a folha de papel em branco do escritor. O corpo do ator é a caneta. Os sentimentos que ele deixa, a tinta. Costumo falar sobre meu passado, meus pais, meus ancestrais. Eu não sou nada, apenas mais um tijolo na ponte. Há toda uma memória gravada em minha coluna vertebral. E quando faço teatro, não me volto para o futuro. Tento reconhecer um presente, reconhecer um passado. Trabalhamos com nossas fontes; então há uma forma de arqueologia em tudo isso. Eu falo muito sobre o que tenho visto. Quando uma imagem aparece no palco, eu não inventei nada. Eu apenas tirei o pó da imagem. Estava lá, gravado na minha memória. Se me impressiona, não é porque é novo, mas porque existiu. Meus ancestrais, meu passado, meu pai e minha mãe são fundamentais em minha vida. Minha mãe, sem saber ler nem escrever, possuía tanta sabedoria, a tal profundidade, que quando comecei a ler os filósofos, encontrei suas palavras ali (PORRAS, 2001 *apud* ZAHND, 2007, p. 67).

De tal modo, na prática de criação cênica, a assimilação resulta em um teatro posto por um elo estabelecido entre a troca cultural e a criatividade, em que a forma com que se lida com as dificuldades é transformada em potência estética e poética do Teatro Malandro. Segundo Isabelle Chassot⁴² (2014, p. 14), a identidade visual da companhia é dotada de um “estilo [que] está na encruzilhada de gêneros: teatro falado, teatro musical, teatro de dança, teatro de máscaras. Suas cenas são coloridas, musicais, extrovertidas. Ao mesmo tempo, as peças tratam de assuntos de grande significado social”. Isso se dá por um pulso construído de forma peculiar, que se cria pelo “ritmo das batidas do coração do ator em cena” (PORRAS, 2011, p. 58).

Para Silva (2007, p. 14 - 15)

refletir sobre o seu lugar no mundo está intimamente relacionado com o seu lugar de origem, seu bairro, sua cidade, seu país, sua história e seu modo de vida. A tomada de consciência de um indivíduo pode ser desencadeada de muitas maneiras. Às vezes, a experiência de uma dada situação da vida cotidiana basta para dar impulso a esse processo; outras vezes, uma peça de teatro, uma música, poema, ou determinada cena de um espetáculo, podem despertar de súbito esse processo interno que, uma vez iniciado, não tem mais fim.

⁴² Assessora política suíça e Diretora do Departamento Federal de Cultura suíço de 2013 a 2021.

Mignolo e Walsh (2018) identificam o ato decolonial entendido como práxis⁴³, por ser pautado em um “processo contínuo e prático, pedagógico e sistemático de modo a construir, cultivar, possibilitar e engendrar” a expressão decolonial, pela forma de “falar, perguntar, refletir, analisar, teorizar e agir, em contínuo movimento, contenção, relação e formação”. Os autores também definem a resistência como um termo usado por movimentos sociais e por estudos que buscam suportar essas formações e que, em ambos, é comum de se ter uma postura e um conceito-teoria que definem oposição defensiva e reativa à ação social na qual está inserido.

No entanto, é importante ressaltar que o decolonial não implica a abstenção da colonialidade, mas proporciona o amalgamento das possibilidades e “formas de fazer, estar, pensar, conhecer, sentir e viver” (MIGNOLO; WALSH, 2018, p. 59), que se manifesta de forma dinâmica, em constante diálogo e transformação social. Aliada à prática decolonial está a interculturalidade, como característica a se valorizar e se considerar nas trocas e possibilidades que o mundo nos propõe. “Como princípio ideológico e componente central em projetos políticos e epistemológicos” de resistência, a “interculturalidade é simplesmente a possibilidade de vida, dentro de uma alternativa de projeto de vida que questiona profundamente a lógica irracional e instrumental do capitalismo nos dias de hoje” (MIGNOLO; WALSH, 2018, p. 57).

Em entrevista ao jornal colombiano *El Tiempo*, em decorrência da participação do Teatro Malandro com a peça *A visita da Velha Dama*, escrita por Friedrich Dürrenmatt, no Festival Ibero-Americano de Teatro de Bogotá no ano de 2016, Omar afirma ao jornalista Yhonatan Loaiza Grisales que o “teatro não deve ser um luxo”. Por ser um produto cultural, o teatro deve ser algo introduzido na vida como algo essencial para a formação como cidadão e deve estar presente desde cedo como um serviço público de formação humanitária. O autor argumenta que

na Colômbia é um luxo, infelizmente, poder ir à escola, é um luxo poder ir a um hospital, ir a uma clínica, é um luxo ir ao teatro, ir à ópera e não deveria ser um luxo, são necessidades profundas de uma sociedade. O teatro deveria ser acessível a todos e desde criança nas escolas deveriam nos ensinar a ir ao teatro, nos levar pela mão para nos mostrar o teatro, a história do teatro, os grandes clássicos do teatro que são a concretização do pensamento da humanidade, então, na Colômbia o teatro não pode continuar a ser um luxo (PORRAS, 2016 *apud* GRISALES, 2016).

⁴³ No sentido de ser um tipo de conhecimento que se aplica às relações sociais, no âmbito político, econômico e moral. Fundada em atividades concretas que ressoam na esfera cultural, política e social e que modifica a forma relacional e intersocial.

Essa consciência de que a experiência teatral tem lugar essencial na formação de uma sociedade, influencia Porrás a uma prática artística, na qual “a América Latina não mais visita a Europa para imitar ou obedecer, mas para criar e sugerir, valorizando os tesouros da tradição com um olhar mais distanciado e sutil”. Segundo o ensaísta e poeta colombiano William Ospina (2007), a relação com a posição de subalternidade sul-americana supersticiosa é rapidamente liberada quando os artistas chegam à Europa, pois a partir de uma visão distanciada “encontram em seu patrimônio cultural argila maleável que podem moldar livremente” (OSPINA, 2007, p. 26), argumentando que,

Assistir ao trabalho do coletivo Malandro de Omar Porrás é fazer parte desse complexo salão de espelhos. É a história das idas e vindas do teatro europeu, não tanto em direção à indomável América do Sul, mas em busca de uma consciência intocada, e depois de voltar dos horizontes da América do Sul aos palcos da Europa (idem, p. 26).

O desenvolvimento da metodologia aplicada na companhia surge a partir do questionamento de Porrás quando se depara com uma reflexão acerca de tudo o que tinha vivido e aprendido até então, em que

eu precisava me perguntar: como vou poder transmitir meu método sem este suporte? Como posso me questionar sobre a minha maneira de trabalho? Procurei acompanhar os atores em todos os processos de criação de cada um dos personagens. Quando eles estavam na busca por sapatos, uma gravata, um chapéu, uma máscara eu estava junto com eles, eu me vestia com eles, compunha junto deles os personagens. O ator fazia como um artista de circo, montava algo muito alto e sem conexão, onde ele devia saber correr riscos, e meu papel era de acompanhar. Como um xamã eu tinha uma visão e eu não precisava viver aquilo que o ator vivia. Nós fazíamos um percurso de reconhecimento, aonde eu não vou nem atrás nem na frente, mas próximo a ele. Somos dois a constatar o que pode o ator, as precauções - mas não as garantias - que ele deve aceitar. No desenvolvimento de sua matriz, sua visualização, na gestão de sua própria energia e sua intuição que permite ao ator de farejar os perigos e de fazer malabarismos com eles (PORRAS, 2011, p. 35 - 36).

2.2.3 Método

A companhia traduzida em corpo coletivo e atuante⁴⁴ aplica a prática das repetições como método, criado a partir de uma necessidade específica: a dificuldade de comunicação em outro idioma que não o espanhol, língua materna do diretor. Porrás (2011, p. 35) explica

⁴⁴ “Porque o Teatro Malandro renova a cada criação a sua potência de sonho graças aos atores (de Joan Mompert a Olivia Dalric e Alexandre Ethève passando por Serge Martin e Jeanne Pasquier), mas também aos artesãos-criadores que sabe reunir (Sarten, Emmanuel Nappey, Mathias Roche, Laurent Boulanger, Véronique Nguyen, Amélie Kiritzé-Topor ou Fredy Porrás, Jean-Marc Bassoli e Olivier Lorétan, Maria Galvez ou Irène Schlatter, Marco Sabbatini.), todos excelentes na sua área” (PROST, 2014, p. 164).

que o método de transmissão dos conhecimentos se torna uma prática - a sua prática - e surge na tentativa de fazer as proposições cênicas diante das limitações textuais e verbais. Ele também descreve que nessas proposições, geralmente, utiliza-se uma máscara no rosto, que se sobe no palco e se comunica com os atores. Conforme Porras,

a fala não estava relacionada apenas à compreensão racional, mas à organicidade das palavras. O movimento diante do espelho com uma máscara me impulsionou a fazer gestos e a dar maior poder às palavras. Fiquei fascinado por essa nova expressividade da língua francesa, que é muito difícil para mim articular por causa de sua fonética muito complexa. Assim, redescobri toda a riqueza dessa linguagem. Na minha primeira produção de *Ubu Rei*, a censura da crítica foi que as pessoas entenderam mal o que eu estava dizendo no palco. Mas a Sra. Sibylle Vater, do Instituto de Fonética e Poética da Universidade de Genebra, me convidou para fazer alguns exercícios de fonética com máscaras em seu instituto. Ela descobriu que eu havia desenvolvido, com as máscaras, uma peculiaridade, eu não diria uma força ou uma fraqueza, mas uma peculiaridade que, segundo ela, fazia com que a língua francesa fosse ouvida de uma forma muito estranha, mas muito eficaz. [...] Os exercícios que fiz com a Sra. Sibylle Vater exigiam um rigor na articulação que não é o mesmo que se pede aos alunos-atores nos conservatórios: é uma articulação específica ao trabalho das máscaras. Você tem que entender que a voz é mascarada assim como a palavra (PORRAS, 2010, p. 66 - 67).

A pedagogia seguida pela companhia enfatiza que “o Teatro Malandro nunca foi apenas um nome na caixa de correio, mas sempre pretendeu ser um local de encontro e troca de ideias. As apresentações costumam ser apenas a ponta do iceberg. Parte significativa do esforço coletivo está voltada para um elemento essencial na vida de uma empresa: a formação” (SABBATINI, 2007, p. 52). Com técnicos que trabalham na companhia há dez anos⁴⁵ e que fazem parte do Teatro Malandro, Porras (2011, p. 47) recebe os novos atores por workshops e sessões de formação, em que dá continuidade à produção dos espetáculos e capacita os novatos, que até então desconheciam a forma de trabalho do Teatro Malandro.

Nesse processo, a formação de equipe é realizada por ateliês, chamados de encontros. Nesses encontros, as pessoas que lhe escrevem e se interessam pelo trabalho do Teatro Malandro, tem a possibilidade de tentar uma vaga. Contudo, na verdade, a seleção do grupo de trabalho final era feita pela observação durante os exercícios, pois era durante a convivência nos ateliês e nas práticas que se percebia se estão feitos para trabalhar juntos ou não. Com o grupo formado, passavam entre 18 e 20 meses juntos, considerando o tempo de ensaios, as apresentações desde a estreia até a última sessão do espetáculo (idem, p. 43).

Outro aspecto utilizado como método processual na construção cênica no Teatro Malandro é de que todos os atores do elenco devem conhecer o texto na íntegra. Com isso, o diretor acompanha os atores individualmente durante a construção de cada personagem “passo

⁴⁵ Se refere a Olivier Loretan, Jean-Marc Bassoli, Laurent Boulanger, Benno Besson e Matthias Langhoff.

a passo, gesto a gesto”. Sem a imposição de papéis, sem ordens, mas com indicações, Omar sugere que “talvez o personagem possa ser assim”, mas entre esse talvez e o personagem criado pelo ator existe uma distância. Desse modo, os atores podem se nutrir das proposições, assimilá-las e interpretá-las (PORRAS, 2011, p. 36). O desenvolvimento do método de trabalho vai gradualmente se delineando e se solidificando a partir das ações que Porras toma e relata que

ao mostrar aos atores minha forma de me preparar e de interpretar um papel, acabei passando por todos os papéis a cada vez. Eu não peço para os atores me imitarem, mas para me seguirem. Assim dito a imitação não é algo negativo, você tem que saber como imitar, fisgar os gestos e adaptá-los. Fisgar significa extrair do outro a substância, captar o outro pelo espelho do exemplo, se apropriar, digerir e o reconstruir na sua própria linguagem. Mostro aos atores cada personagem, proponho as maneiras de utilizar o espaço teatral e o exercício - passo de um personagem a outro - é como um treino tanto para mim quanto para os atores. Eu fico no palco, e não atrás de uma mesa, para dar declarações do jogo (idem, p. 34).

A identidade dos personagens é dada a partir da relação entre o jogo do corpo e a voz, em que se constrói o “método da metáfora” e uma das primeiras etapas consiste em criar com o todo um só corpo, uno, que se manifesta em forma de coro.

Todos na mesma direção, a equipe faz uma preparação física e nós a chamamos banalmente de aquecimento. É um treinamento, uma concentração. É uma série de exercícios em que nos encontramos em relação: eu e eu, eu e você. Uma relação do meu corpo com o deles associado com o espaço, com o espaço que eles irão habitar. Pesquisamos com uma relação direta com os objetos, com a matéria. Proponho uma leitura inicial total da peça ou de algumas cenas com dois ou três atores. Em roupa de trabalho e pés descalços (idem, p. 54 - 55).

Para Prost (2014), a pesquisa teatral do Teatro Malandro, ao invés de olhar em vão para transpor ou compensar a obra, por um jogo de equivalências figurativas, a pensa como um diretor a faria na linguagem cinematográfica, de modo a realizar um transporte da “linguagem verbal à uma nova linguagem, de caráter plural e coletivo, que leva em consideração a importância de sua semiotização”.

Segundo Costa,

O projeto pedagógico com a máscara colabora, fundamentalmente, na formação dos alunos-atores, e permite aguçar a percepção e a análise sobre o trabalho do ator, pois, ainda que não a utilizem como escolha estética, eles podem perceber claramente princípios que são essenciais para a atuação. Com a máscara, evidenciam-se questões muito objetivas como, por exemplo, a qualidade e a precisão do gesto, a forma como o ator utiliza o corpo ou se relaciona com objetos. [...] Uma parcela significativa do Teatro de Máscaras traz em si, como pressuposto da dramaturgia, a metamorfose que se opera no corpo do ator e no do espectador, dado

que a máscara não atua de forma solitária, mas em relação com um ‘outro’, estabelecendo um jogo corporificado em pelo menos quatro vias, concernentes ao trânsito interno-externo do atuante, bem como ao da recepção. A máscara busca com o espectador uma relação em que as posições temporal e espacial desmantelam o olhar unívoco, envolvendo o eixo cena-recepção (COSTA, 2010, p. 15).

Porras (2011) argumenta que a construção dos espetáculos teatrais na companhia passa por um processo que não é só dissociado, mas também distante da tirania do texto, pois identifica que o teatro não é apenas o texto, mas uma soma criativa que envolve os atores, os corpos, a magia, a ilusão e o sonho. A criação de um teatro de imagens tem na sua potência estética, a dimensão visual.

A linha de fundo da atividade do Teatro Malandro diz respeito às funções do corpo e à sua projeção no espaço. Como um atleta, um ator deve treinar seu corpo e se familiarizar com seu físico, usando uma ampla gama de exercícios. As palavras não dizem tudo. Isso significa que deve haver uma linha de movimentos no palco, que será captada pelo espectador atento na plateia. As palavras são dirigidas ao ouvido; a imagem física afeta o olho. Dessa forma, a imaginação do espectador está trabalhando sob a influência de duas impressões, uma que é a visual e a outra auditiva (SABBATINI, 2007, p. 52).

Prost, no texto “Método da Lanterna Mágica”, descreve que a metodologia utilizada na sala de ensaio pelo Teatro Malandro é organizada em três tempos, que são: “formação, improvisação e edição”, descritas detalhadamente a seguir.

A **primeira** consiste num treino de controle do equilíbrio que deverá contribuir para alcançar uma presença transcendental e para estabelecer uma dinâmica particular que permita construir um alfabeto gestual no espaço. A abordagem seguida assenta também no exercício sistemático de uma formação quase antropológica quotidiana em que Omar Porras sabe apropriar-se de certas técnicas extremamente físicas cujo espírito é emprestado das artes marciais ou teatrais do Japão, Bali ou Índia. No início do trabalho, há, portanto, o aprendizado de técnicas e regras: os atores, em um espaço aberto, descalços, com os corpos disponíveis e desimpedidos, desenvolvem uma “postura de trabalho” a ser dada ao corpo que passa por uma pesquisa sobre a presença, a dinâmica e a energia que deve permitir ser o tempo todo ‘como uma vela’ ou ‘uma chama’. Para isso, desenvolve-se um trabalho sobre os pés (e sua vetorização) via caminhada e suas paradas, para se conscientizar, por meio desse ponto focal, da necessária segmentação do movimento em micro ações, a fim de tornar o corpo natural um corpo teatral. Dois bastões para lançar as energias... De fato, como um *Nattuvangam*⁴⁶, Omar Porras dirige os atores batendo em dois bastões de tamarindos uns contra os outros, enquanto vagando dentro do grupo, ou permanecendo de frente para ele. O golpe deve induzir energia no movimento. De repente, o grupo sai de sua posição ‘em casa’, pés juntos; na segunda, ele inicia; no terceiro, ele volta a parar ‘em casa’, um pé ao lado do outro, joelhos levemente dobrados. Em seguida, Omar Porras convida os atores a encontrar um corpo em relaxamento. Acrescenta a necessidade de ter tempo para respirar - mantendo o

⁴⁶ É um instrumento rítmico tocado como música de fundo de uma performance *Bharatanatyam*. Composto por duas peças de metal, uma de ferro e outra de latão. Um fio grosso é amarrado às peças separadamente, para usar como alças. Aquele que toca este instrumento é chamado *Nattuvanaar*. Disponível em: <https://www.wordsense.eu/nattuvangam/> Acesso em: 26 jun. 2022.

horizonte e mantendo o equilíbrio. Um golpe de bastão é um convite para ‘deixar ir’; outro golpe e você se endireita (e para esclarecer que relaxar não significa perder toda a tensão - o ar entra, mas a coluna se endireita levemente). Aos poucos, realiza-se o cruzamento de um vocabulário comum (como a perífrase ‘vou para casa’ para indicar o encontro dos pés em uma base sustentada). Através deste exercício, que se desenvolve num ritmo crescente, trata-se de uma questão de o grupo atravessar o espaço tendo sempre o cuidado de o apreender na sua totalidade, de trabalhar na segmentação do jogo, de ser sensível às questões de ritmo, níveis de olhar, variáveis, tensões no horizonte.

Uma **segunda** etapa consiste em improvisar e explorar os personagens (possivelmente através da máscara) e a partir de temas ou cenas escolhidas. Essas improvisações são então analisadas no palco. Elas servem para alimentar a compreensão da obra e organizar a linguagem que servirá de cartilha para a criação em andamento, distinta da criação anterior, pois cada ator traz elementos próprios. Na fase de construção do personagem, esses diferentes elementos são reinvestidos e organizados. Para esta segunda etapa do trabalho, também são estabelecidas regras: a escolha da máscara (se for usada) é feita na frente do espelho, depois sob a máscara os olhos devem ser mantidos bem abertos. ‘Você também tem que evitar ficar de costas para o público, manter o nível, construir um corpo não comum por meio de suas atitudes corporais e, em particular, sua marcha (bastante apertada), e o comum está atrás da porta’, diz Omar Porras de boa vontade para sua equipe: o que importa é trazer o conjunto para o lado ‘extraordinário’ ou ‘extra diário’. O corpo do ator, disponível depois de fazer suas escalas, agora está pronto para se tornar o "recipiente" do texto a ser encenado.

É então tempo de abordar a **terceira** fase do trabalho cotidiano que é a da aplicação da primeira e segunda fases (formação e improvisação) ao trabalho de edição e, portanto, adaptação do texto ao palco cujas modificações não irão imputar nada à sua estrutura e características (PROST, 2014, p. 166 - 169).

Diante do processo, Porras ressalta a importância da conexão estabelecida entre ele e o dramaturgo Marco Sabbatini, que colabora com o Teatro Malandro desde 1999. Apaixonado por literatura e dramaturgia, é professor de estilística francesa na escola de tradução e interpretação e literatura italiana na Universidade de Genebra. Segundo Porras, Sabbatini

alcança e responde questões que não são fáceis para eu acessar, ele me completa, é como uma outra parte do meu cérebro, derivada da leitura, em que ele me ajuda a orientar os atores com os significados, ele pode perceber que existem certas palavras que podem ser transformadas sem alterar o texto. Podemos dar-lhes outra cor para torná-las mais fáceis e mais acessíveis ao espectador pelo trabalho do ator. Um texto bem escrito está sujeito ao tempo, e o tempo faz a língua evoluir. E a dramaturgia é a chave para associar a linguagem do passado com a linguagem de hoje de acordo com o interesse do público, para deixar o texto audível, compreensível (PORRAS, 2011, p. 41).

2.2.4 Estética

Em entrevista realizada por Carolina Zárate (2016), estudante colombiana de Artes Cênicas, para a sua monografia em atuação sobre os aspectos da empresa teatral do Teatro Malandro, Omar Porras afirma que a estética da companhia se constrói junto ao combinado de significados, que se revelam no contexto dos espetáculos como um todo:

nós estamos permanentemente tratando de harmonizar a partir do contexto, a partir do material dramático, do material literário. Buscamos harmonizar as reações que podem existir entre o espaço com a imagem do corpo, o movimento, o aspecto pictural, o aspecto rítmico, o aspecto visual e sonoro que fazem parte fundamental do que se chama a obra teatral. A obra teatral não é unicamente estética, a obra teatral é o encontro dos elementos visuais, sonoros, técnicos, rítmicos, que se encontram em um lugar determinado em um momento determinado e que vão criando uma sensação, uma emoção no espectador. [...] Você, na primeira pergunta me perguntava sobre a estética; eu creio que a estética é influenciada de um meio, de uma geografia, de uma localização específica, que inspira, que encanta ou que desencanta, mas nós reagimos frente a esse meio e nossa reação frente ao meio oferece um resultado, que é o resultado estético (ZÁRATE, 2016, anexos p. 1).

Danielle Chaperon (2014), ao analisar os espetáculos do Teatro Malandro, argumenta que um dos traços que caracterizam a identidade visual da companhia são identificados pelo “uso recorrente de uma série de materiais, formas ou padrões” listados como “máscaras e trajes coloridos, luzes coloridas, efeitos estroboscópicos, chuvas de faíscas, chuvas de confetes”, usados para identificar os princípios de composição e os fundamentos com uma coerência semântica. A autora também discorre sobre o uso de “elementos de papelão ou tecidos pintados, destacada em fundos e registrada em molduras, antes de ser impressa de forma duradoura na memória dos espectadores e no filme de fotógrafos”. Chaperon também aponta para a bidimensionalidade da materialidade cenográfica com planos paralelos, exploração e utilização recorrente da verticalidade e para o enquadramento, que assim cria uma “descontinuidade visual do 'fluxo espetacular’” (CHAPERON, 2014, p. 37 - 38).

Escolher adaptar o texto literário a ser encenado ao invés de fazê-lo ser ouvido o mais literalmente possível, ao invés de buscar em vão transpor ou traçar a obra por um jogo de equivalências figurativas, é pensar como faria um diretor de cinema: significa querer estabelecer uma relação dinâmica com ele, traduzindo-o no sentido de *‘traducere’*, ou seja, transportando-o de uma linguagem puramente verbal para uma nova linguagem (plural e coletiva), a do conjunto, levando em conta a importância de sua semiotização. Porque a adaptação é um modo de leitura da obra, uma reinterpretação e uma reescrita de signos, uma cristalização de mitos e do que os constitui, mas também de estruturas narrativas e de um esquema actancial...; é criar uma transposição visual na escala dos vivos, a fim de restituir a essência da letra e o espírito da obra literária em questão (dramática ou romântica), para uma adaptação não passiva, mas recriação e vetor de transmissão do património literário da humanidade. Esta escolha não é, de fato, sem consequências: induz um tropismo muito forte da equipe para a realidade física da atuação do ator, mas de forma mais geral do palco, isto é, dos outros ingredientes da encenação, em particular a seu tratamento musical e sonoro, o trabalho poético realizado com a iluminação, a importância dada às contribuições do cenógrafo, figurinista, adereços, dramaturgo, maquiador e peruqueiro bem como a direção de palco (PROST, 2014, p. 163 - 164).

Segundo Porras (2010), o trabalho com máscaras desenvolvido pela companhia é realizado em parceria com Fredy Porras, que está presente desde as primeiras etapas e

acompanha as novas montagens desde o primeiro ensaio. O método utilizado na criação e desenvolvimento dos personagens mascarados acontece, inicialmente, a partir de exercícios de experimentação com peças do acervo da companhia. O ponto de partida é acessar “todo o seu tesouro” e retirar dos baús todas as suas máscaras, que variam de balinesas, italianas da *commedia dell’arte*, javanesas e máscaras utilizadas em espetáculos anteriores.

Após observarem o contato inicial do elenco às máscaras, Omar e Fredy propõem aos atores que subam ao palco com roupas escolhidas do acervo da companhia ou que fazem parte do pequeno guarda-roupa solicitado para cada um, que é criado e trazido por eles e que pode se mesclar às peças da companhia e, assim, criar possibilidades e delinear possíveis propostas de figurino, indiscriminadamente ao seu gênero. Método semelhante ao do Theatre du Soleil, que foi adaptado e transformado para a realidade e dinâmica do Teatro Malandro. Conforme o diretor, as escolhas e “a maneira como cada um se veste dará a condição e o humor dos personagens” (2010). Dessa experimentação livre e criação a partir das peças disponíveis, podem sair as combinações mais improváveis, bem como diálogos improváveis, que não, necessariamente, têm relação com o espetáculo que será montado.

Desse modo, no Teatro Malandro, durante os ensaios no processo marcado por “várias transformações de sexo, de época, de idade, de máscara”, que envolve o desenvolvimento do projeto de criação e caracterização dos personagens, “Fredy tira fotos, imprime, faz bustos de gesso de todos os atores, e cria um arquivo para cada um, com e sem máscara”. Dentro do contexto estético de materialização da identidade e recurso visual, Porras explica que, na companhia, a máscara atua como veículo que transparece, que “revela a animalidade, a bestialidade, a exuberância, a anarquia do ator, sua parte escondida, além de ser um revelador, a máscara é um amplificador” (PORRAS, 2011, p. 54). Parte de cada ator propor e trabalhar a sua máscara, que “pode mudar de gênero pois não há um a priori” e que as formas e cores vão sendo delineadas por meio da experimentação no palco. Omar e Fredy acompanham esse processo sugerindo e “ajustando os elementos, [como] um bigode, [ou] uma peruca”. Porras dá “material para que a alma seja revelada” por meio de uma ferramenta que “acentua de uma forma muito mais ampla essas linhas ocultas da personalidade e da complexidade do ser humano” (idem, p. 62).

Segundo Porras (2010), o diálogo, a construção e o desenvolvimento de criação dos personagens são expandidos pelos ensaios com as máscaras. Assim, começa-se a construir os espetáculos com o elenco mascarado e, ao decorrer dos ensaios, realiza-se um movimento de remoção das máscaras, como uma redução, em que apenas o mínimo permanece. O autor completa que “é no palco que o ator descobre sua máscara e constrói a linguagem dessa

máscara”, nesse processo “cada ator deve dar à luz a máscara, a sua própria máscara, pois sua máscara é construída para ele - sem, no entanto, se afastar da partitura do espetáculo que existe” (idem, p. 68).

a máscara permite demonstrar de uma maneira muito exigente a ferocidade e a força brutal, animal que o ser humano tem oculto; mostra essas figuras impossíveis de imaginar no rosto limpo do ser humano; a máscara é uma transgressão, acentua de uma forma muito mais ampla essas linhas ocultas da personalidade e da complexidade do ser humano (PORRAS, 2016 *apud* GRISALES, 2016).

Para Menghini (2007, p. 55), a encenação criada por Porras e que identifica o estilo teatral da companhia possui uma característica de ‘somatização’ que o uso de máscaras tem dentro da construção de personagens e criação de cenas. Esse caminho de inserção e de familiarização do uso de máscaras em cena não aconteceu de forma instantânea, mas passou por um processo construtivo, que está relacionado não só com a atuação em si, mas também com a fonética e com o domínio da língua francesa. Assim, em parceria com Fredy Porras, as máscaras passaram a ser desenvolvidas pela companhia. Eram realizadas mediante acompanhamento durante os ensaios, a partir da observação de movimentos e a criação de personagem proposta pelos atores.

A besta sai: sua boca, seu olhar, sua chama, suas veias, seus gestos, todas as suas protuberâncias, vemos no rosto do ator. Cada vez, testemunhamos o nascimento de novas máscaras. [...] As máscaras possuem texturas diferentes: madeira, couro, tecido, látex, materiais sintéticos desenvolvidos por Fredy como o podoflex, e cada peça tem sua textura de máscara. Em seguida, incentivo os atores a escolherem uma máscara. [...] A máscara começa no dedo do pé, fica enraizada no chão e sobe para o céu. Costumo dizer a eles que a máscara faz o ator como uma árvore que cresce na terra e vai para o céu (razão e imaginação). Uma máscara só deve ser enraizada. A metáfora da árvore é importante, ela busca as estrelas em suas raízes. Gosto de recordar a imagem de Chesterton: se a árvore dá maçãs de ouro é porque nas raízes dorme um dragão (PORRAS, 2011, p. 68 - 70).

Omar Porras tem como referência de trabalho de máscaras Dario Fo e Giorgio Strehler, e “depois de ver os espetáculos de Mnouchkine e Strehler”, o diretor percebeu que as “tradições teatrais podiam ser aprofundadas, tornadas universais” (PORRAS, 2011, p. 20). Quando esteve na Cartucherie em decorrência do workshop no Théâtre du Soleil, Porras teve contato com “toda a coleção de máscaras exposta para o curso - máscaras balinesas, outras feitas por Erhard Stiefel com princípios balineses, mas que se juntaram às tradições italianas” (idem, p. 73).

Outra referência artística do Teatro Malandro é o mascareiro suíço Werber Strub⁴⁷, com quem Porras teve a primeira experiência na *Comédie de Genève*, durante a construção das máscaras de Othello, encenado por Benno Besson. Foi também a primeira vez que o diretor viu “um cenário tomado por atores onde estavam todos mascarados” e, segundo Porras, Strub “havia feito as magníficas máscaras para o espetáculo”, mas as máscaras “não funcionaram pois foram feitas longe demais do palco” (STRUB, 2011, p. 68). A partir de então, os irmãos começaram a considerar a distância como um aspecto de bastante importância na hora de execução e criação. Desse modo, quando “quando Fredy faz as máscaras, ele sempre as faz durante os ensaios. Ele olha para os atores, vê seus movimentos e suas necessidades e, ao fazê-lo, traz à tona as máscaras do ator: não se pode impor um personagem a um ator, a máscara deve emergir dele” (idem).

Werner Strub considera que “mais importante do que a modelagem das formas em uma máscara, é o material utilizado para sua criação”. Ele explica que a escolha da materialidade de uma máscara é resultante de um processo que engloba vários aspectos dentro da encenação, pois os materiais trabalham junto à linguagem estética do todo.

De acordo com o teatrólogo brasileiro Oswald Barroso,

No teatro contemporâneo, a máscara tem uso recorrente na preparação do ator, dilatando sua performance e ajudando-lhe a tomar conhecimento das possibilidades expressivas do seu corpo. [...] a máscara é sempre um elemento integrante do jogo teatral, até quando o ator utiliza o próprio corpo para lhe dar forma. Um rosto pintado ou até mesmo um rosto enrijecido pode funcionar como uma máscara, entendida como a fixação de um semblante, de uma fisionomia. O mesmo fenômeno acontece com a mecanização de um corpo. No primeiro caso se tem uma máscara apenas facial e, no segundo, uma máscara corporal (BARROSO, 2015, p. 199 - 200).

Na criação de um teatro de imagens, tem na sua potência estética, a dimensão visual. Compreende-se, então, que a criação cênica do Teatro Malandro é estabelecida pelo pulsar que segue “o ritmo das batidas do coração do ator em cena”. O diretor também defende que “a música não deve ser utilizada de forma oportunista pois tem um importante papel na construção da cena e no sentido, e faz parte da unidade estética do espetáculo como um todo, [...] evoca e desperta um estado de espírito imediato que não passa pela reflexão” (PORRAS, 2011, p. 58).

⁴⁷ Autodidata, Strub usa materiais como “couro, tecidos, barbantes, fios”; “as máscaras de Werner Strub são fascinantes, uma espécie de desenhos no espaço próximos do fantástico”; “São divindades sublimes, africanas, gregas, cretenses, italianas, totalmente singulares, criando terror e inspirando solenidade para figuras do além-túmulo, grotescas e sublimes” (FABIENRIBERY, 2020). Disponível em: <https://linterveille.blog/2020/11/19/levenement-du-masque-creations-de-werner-strub-et-editions-rares-de-la-fondation-martin-bodmer/> Acesso em: 26 jun. 2022.

Por ter nascido envolto por uma sociedade matriarcal, ouvindo as suas tias, primas e vizinhas a dançar com as suas músicas, o que ele via como uma forma de libertação e numa cultura na qual a música está sempre presente, o diretor diz que talvez seja esse o motivo de não conceber o teatro sem música. Quando Porras afirma que “o espaço teatral, ou seja, o palco, é uma folha em branco, o corpo do ator é o pincel e os gestos são ideogramas”, ele sintetiza uma reflexão filosófica profunda. Isso ocorre, pois “essa caligrafia, esses ideogramas dependem da precisão do pincel para permanecer sérios no inconsciente do observador. A “partitura musical do corpo do ator é feita de notas que ressoam graças aos seus gestos” (idem, p. 59):

Frequentemente peço aos atores para tocar um instrumento, para tentar tocar a música de que gostam, mesmo que seja estranho. Não estamos procurando beleza, não estamos tentando fazer belas peças musicais, estamos apenas tentando fazer ressoar a música de todos. Cada um tem a sua música e é fundamental revelá-la. É como quando você vai ao médico e faz alguns exames para descobrir a que é alérgico. Ao iniciar um ensaio, se pergunta algo semelhante: que música causa certo efeito em você? O músico que acompanha o ensaio busca encontrá-la e, ao fazê-lo, toca lugares vulneráveis do ator: seu passado, seus sonhos, suas fantasias, suas frustrações. Trata-se, portanto, de revelar, de fazer surgir a música profunda de cada ator, aquela que sempre o acompanha e que ninguém canta melhor do que ele (idem, p. 62).

Patrice Pavis evidencia que “os ritmos particulares dos diversos sistemas cênicos obedecem a suas leis próprias”, que são: a palavra (silêncio/palavra, fluência rápida/lenta, acentuação/não-acentuação, destaque/banalização, tensão/relaxamento”, o fôlego no qual são examinados a “sua extensão, seu encadeamento, a organização sintática e semântica de cada grupo, a função dos momentos de pausa etc.” (2003, p. 134 - 135). Dessa forma, o autor defende que existe um

ritmo da encenação como um todo, o que obriga, no entanto, a distinguir os diferentes ritmos parciais de cada sistema significativo (todo conjunto homogêneo e coerente de signos como por exemplo a iluminação, os figurinos, a dicção, o gestual etc.). O ritmo geral da encenação, essa ‘corrente elétrica’ unificando os diversos materiais da representação, dispondo-os no tempo sob a forma de ações cênicas, torna-se o sistema geral da encenação, o que organiza corpos falantes se deslocando no tempo e no espaço de uma cena (PAVIS, 2003, p. 134).

Assim, no Teatro Malandro é estabelecido um diálogo constante entre os atores e a música, pois para Porras, “muitas vezes uma memória, mesmo ancestral, pode ressoar em nós e provocar uma emoção, desperta estados de alma em nós”. Em consonância, a equipe de criação exerce papel de extrema importância, os sonoplastas da companhia “devem ter olhos que ouvem, um olhar musical. Eles devem ser absolutamente sensíveis ao que eles veem”.

Segundo o diretor, no Teatro Malandro os atores são dançarinos que falam pois eles “concretizam sua música na imagem” (PORRAS, 2011, p. 60 - 61).

O ator não é apenas um performer. Devemos considerar o ator como uma criatura que cria, uma criatura criativa. O diretor deve, portanto, estimular e provocar sua imaginação. Você tem que acompanhá-lo, empurrá-lo, encorajá-lo, porque quando um ator cria, ele realiza um ato de fé. Seu espírito acende e ascende, nos comovemos, porque é sua intimidade que se revela. Mas às vezes o ator não está ciente dessa revelação e cabe ao diretor ajudá-lo a confiar em suas intuições. O ator não deve sair ileso de uma experiência teatral, ele deve sair transformado. Ele é obrigado, e felizmente, a buscar seus limites, alcançá-los ou empurrá-los para trás (PORRAS, 2010, p. 77 - 78).

2.2.5 O Shizuoka Performing Arts Center e Tadashi Suzuki

Com mais de 20 anos de companhia, o Teatro Malandro cruzou diversas fronteiras e estabeleceu parcerias não só na Europa e Américas, mas também alcançou a Ásia.

Tadashi Suzuki convidou Omar Porras e sua trupe pela primeira vez em 1999, para representar a Suíça nas Olimpíadas do Teatro SPAC com *Bodas de Sangue* – Ikuko Saitô, seu braço direito, tendo visto a criação no Teatro Vidy-Lausanne e retornado entusiasmado (PROST, 2019, p. 3).

Prost (2019) descreve que, para Omar Porras, “foi deslumbrante descobrir o centro de criação de dança e teatro onde foi se apresentar, o *Granship*⁴⁸ na cidade de Shizuoka, e todo o local de Nihondaira, no meio dos campos [...] de chá verde e gigantescas florestas de bambu, com seu templo submerso e *kamis* em cada canto da alma”.

Segundo Porras (2011, p. 50), no ano seguinte, em 2000, o Teatro Malandro é convidado para voltar ao Japão e, dessa vez, apresentariam *Bakkhantes* de Eurípides. A troca estabelecida com a companhia japonesa era algo extremamente enriquecedor para o diretor que, por esse contato, reconheceu a mesma sacralidade com o fazer teatral que tinha experienciado junto ao Théâtre du Soleil e no Teatro Laboratório. Ali, ele reencontra uma prática pautada no respeito com o outro, com o trabalho e com o local de trabalho.

O encontro entre Tadashi Suzuki e Omar Porras se transformou em uma longínqua parceria que no futuro rendeu várias trocas e conexões de trabalho, pois desde o princípio um aprendeu com o outro no compartilhamento de conhecimentos, que se deu de forma mútua. Segundo Prost (2019, p. 4), “é com o desejo de compreender melhor o método que prevalece

⁴⁸ Teatro Granship de Shizuoka, Japão.

na criação de um certo turbilhão fascinante nas criações de Omar Porras que convidou especificamente sua trupe” e completa que o diretor japonês “queria saber como esse diretor [Porras] de cores culturais tão variadas se preparava com seus atores para obter a precisão gestual e física que ele podia ver”.

Já o diretor suíço-colombiano se interessa em aprender no que se refere à formação de Suzuki, é seduzido pelo mundo que “é povoado por ninfas e sereias, gênios e o pássaro de fogo, dríades e fogo-fátuo” (PROST, 2019, p. 4), criado pelo diretor japonês. Esse modo de fazer teatro é descrito por Porras como “um sistema de movimentos, deslocamentos e ritmos, de passos, com música japonesa e mundial, que transportam o ator para uma espécie de indivíduo transe, sem perder sua precisão e sua forte harmonia com os demais participantes”. Essa prática o faz criar “tanto uma unidade como um coro ou um conjunto que por vezes nos faz pensar numa dança tribal, numa dança guerreira, que nos introduz num mundo mitológico [...]” (PORRAS, 2014 *apud* PROST, 2019, p. 4).

Para a companhia Teatro Malandro, esse contato com a companhia japonesa é enriquecido pelo objetivo de “tocar a questão das hibridizações culturais no cerne de suas reescritas ou criações japonesas com os atores do SPAC, mas também é desvelar o que nutre e transcende o palco desse homem na encruzilhada de culturas de quatro continentes” (PROST, 2019, p. 1):

De fato, no contexto da criação artística, a hibridização supõe o uso consciente e deliberado de códigos, suportes, ferramentas, de esferas culturais claramente diferenciadas, cada uma das quais deve ser reconhecível, e cujo uso conjunto produz um reconhecimento e um estranhamento simultâneos. O resultado dessa combinação não é uma simples justaposição ou adição; portanto, não é fixo, mas em processo. O caso da inspiração do Japão para Omar Porras, porém, vai além de meras questões estéticas: ‘está também no corpo, no bater de tambores e passos, e no ritmo de uma espiritualidade teatral’ (idem, p. 7).

Pela troca artística entre Teatro Malandro e SPAC, os diretores notam que compartilhavam de técnicas que aproximavam os seus métodos, pois para Tadashi Suzuki

uma sociedade culta é aquela em que as habilidades perceptivas e expressivas de seu povo são cultivadas através do uso de sua energia animal inata. Essa energia animal promove a sensação de segurança e confiança necessária para uma comunicação saudável nas relações humanas e nas comunidades que elas formam. As características distintivas de uma sociedade baseada em energia animal diferem essencialmente daquelas de uma sociedade sustentada por energia não animal, como eletricidade, petróleo e energia nuclear. Em nossa era de globalização, a maioria das pessoas automaticamente consideraria a sociedade dependente de energia não animal a mais civilizada. Para mim, no entanto, uma sociedade civilizada não é necessariamente uma sociedade culta. Se considerarmos as origens da civilização, veremos que seu surgimento esteve intrinsecamente ligado às funções corporais. Seu

desenvolvimento pode até ser interpretado como a expansão sensorial gradual dos olhos, ouvidos, nariz, língua e pele. Invenções como o telescópio e o microscópio, por exemplo, surgiram da aspiração humana e do esforço de ver mais, radicalizando o sentido da visão. Com o tempo, o acúmulo de tais conquistas passou a ser chamado de civilização. Consequentemente, quando analisamos o tipo de energia necessária para realizar tais aspirações, a questão da modernização inevitavelmente vem à tona (SUZUKI, 2015, p. 66).

Após o período de quase dez anos de turnês da companhia suíça no país, em 2011/2012, Porras retorna ao Japão e, graças à Satoshi Miyagi, realiza a remontagem japonesa da peça *Don Juan*, criada originalmente pelo Teatro Malandro na Suíça, em 2005. Encenado por atores japoneses, o espetáculo tem uma turnê de apresentações na cidade de Shizuoka, no SPAC (PORRAS, 2011, p. 50).

A colaboração recomeçou com convites para o Festival de Shizuoka sob o Monte Fuji em junho de 2007 com *Maître Puntilla et son valet Matti* de Bertolt Brecht, depois em julho de 2009 com *Les Fourberies de Scapin* de Molière. Em seguida, Satoshi Miyagi fez essa proposta extremamente estimulante de fazer um revival de *Don Juan* criado no Théâtre de la Ville, em Paris, em 2005, com os atores japoneses da trupe SPAC, incluindo Keita Mishima no papel-título. [...] a metamorfose da proposta inicial foi necessária devido às realidades da língua japonesa, a transposição de certas referências, as técnicas de atuação dos atores japoneses, sua energia e sua fisicalidade. Este espetáculo foi produzido em uma atmosfera explosiva, as duas trupes trabalhando no palco pela primeira vez juntas, para o deleite de ambos. Toda a equipe técnica e artística de Omar Porras esteve presente: Fredy Porras refez as máscaras adaptadas a cada ator japonês, mas os aderecistas e os técnicos também estiveram presentes. Tínhamos ali, nessa troca de saberes entre duas trupes, a base de uma sólida amizade (PROST, 2019, p. 5).

A direção do diretor do Teatro Malandro ao elenco japonês era dada por uma metodologia em etapas, em que “Omar Porras conversava em espanhol com sua assistente, Fabiana Medina, colombiana, enquanto ela falava em francês com a intérprete Hiromi Ishikawa que, traduzia para o japonês os comentários ou perguntas do diretor” (idem, p. 6). Segundo Porras, a contribuição mútua se deu pelo fato de que “o que os atores japoneses desapropriaram, eles passaram para nós, e vice-versa, o que nós mesmos desapropriamos, eles integraram e acho que é mesmo uma hibridização cultural. Acho que lá passamos por uma experiência mais real para os dois grupos” (PORRAS, 2014 *apud* PROST, 2019, p. 6).

Não à toa, as duas companhias estabeleceram um longínquo vínculo e atuam em sincronicidade. Tadashi Suzuki defende a ideia de que

Uma performance começa quando os pés do ator tocam o chão, ou um piso de madeira, e ele primeiro tem a sensação de criar raízes; começa em outro sentido quando ele se levanta levemente daquele ponto. O ator se compõe a partir de sua sensação de contato com o solo, pela forma como seu corpo entra em contato com o

solo. O performer de fato prova com os pés que ele é um ator. É claro que há muitas maneiras pelas quais o corpo humano pode fazer contato com o chão, mas a maioria de nós, com exceção das crianças pequenas, faz contato com a parte inferior do corpo, centrando-se nos pés. Os vários prazeres que um ator sente ao entrar em contato com o solo – e o crescimento na riqueza de suas respostas corporais nele – constituem o primeiro estágio de seu treinamento como ator. Ao treinar os atores da minha companhia, há um exercício em que os faço bater os pés no ritmo da música por um período fixo. Bater pode não ser o termo mais preciso, pois eles afrouxam levemente a região pélvica e depois se movem batendo no chão em um movimento veemente. Quando a música termina, eles esgotam suas energias e caem no chão. Eles ficam deitados, em silêncio, como se estivessem mortos. Após uma pausa, a música recomeça, desta vez suavemente. Os atores se sintonizam com essa nova atmosfera, cada um à sua maneira, e finalmente retornam a uma posição de pé totalmente vertical. Este exercício é baseado no movimento e quietude, e na expulsão e contenção contrastantes da força corporal. Por meio do fortalecimento do suporte respiratório, este exercício desenvolve uma energia concentrada no corpo (SUZUKI, 2015, p. 70).

Resultante da troca estabelecida pelo convite de execução e remontagens dos espetáculos do Teatro Malandro com os atores japoneses do SPAC, Porras discorre que “os atores japoneses possuem uma ética de trabalho que os faz pensar constantemente sobre o detalhe mais íntimo. Durante o período dos ensaios, eles guardam uma concentração quase sacra. É uma meditação em movimento, uma meditação constante”. Essa concentração e respeito se refletem na atitude da companhia suíça, pois, segundo o diretor, “o teatro é comunhão. É um dos únicos lugares que nos resta hoje em dia em nossa cultura para compartilhar, para escutar, para viver dentro dos pensamentos, das sensações” (PORRAS, 2011, p. 53).

Na remontagem do Teatro Malandro de *Romeu e Julieta* de Shakespeare em parceria com o SPAC, foram feitas máscaras novas para o elenco japonês e os trajes de cena levados da suíça foram recriados, mas mantiveram a decoração original. No quesito encenação e adaptação, “era evidente que eles falavam japonês e que foi atualizado para fazer o espetáculo entrar no contexto popular local” e nessa recontextualização frutiva entre as duas companhias, foi possível observar que “havia uma outra linguagem, feita de gestos e máscaras” (idem, p. 52).

CAPÍTULO 3 - BAKKHANTES DO TEATRO MALANDRO

No Capítulo 3, Bakkhantes do Teatro Malandro, são apresentados os resultados de análises específicas propostas para esta pesquisa, pela investigação do material base da montagem de Bakkhantes, dossiê criativo disponibilizado pela companhia Teatro Malandro para esta dissertação⁴⁹. A partir do estudo documental e iconográfico, proveniente da análise de imagens e textos que abordam tanto as referências dramáticas quanto as escolhas e parâmetros estéticos empregados em Bakkhantes, foram identificados alguns aspectos essenciais na visualidade do espetáculo e que são abordados nesta seção.

Pela revisão do material bibliográfico anteriormente produzido sobre a companhia Teatro Malandro e sobre o espetáculo Bakkhantes, este capítulo se inicia com o item 3.1 Bakkhantes, em que é apresentado um panorama conceitual do espetáculo desenvolvido a partir de reflexões, depoimentos e impressões tanto sobre o processo criação, quanto sobre a encenação da peça em si. No item 3.2 Parâmetros Estéticos são exibidos dados referentes a criação visual da cena de Bakkhantes do Teatro Malandro. Em 3.2.1 Dramaturgia Cênica, são elaboradas notas sobre a sonoplastia, a cenografia e a iluminação, sobre o espaço cênico de Bakkhantes do Teatro Malandro. Na seção 3.2.2 O Traje Cênico, os trajes de cena do espetáculo começam a serem analisados de maneira geral, antecedendo o estudo que é aprofundado no Capítulo 4 intitulado - Uso de Máscaras em Bakkhantes: um estudo sobre trajes de cena.

⁴⁹ Os documentos das produções do Teatro Malandro, do período entre os anos de 1989 e 2012, estão sob a tutela da instituição *Archives de la Ville de Genève*, localizado em Genebra, Suíça e são acessíveis para consulta local. “Este fundo cobre principalmente as produções artísticas do Teatro Malandro. A produção das peças e as turnês que se seguiram ficam assim documentados. Para além destes documentos relativos às produções artísticas, este fundo contém ainda alguns documentos administrativos. Trata-se essencialmente de correspondências, seja com instituições congêneres, atores, meios de comunicação social ou mesmo potenciais formandos. Esta coleção é uma valiosa fonte de informação sobre o processo de criação das peças do Teatro Malandro, desde a sua fundação em 1990 por Omar Porras até 2007”. Disponível em: <https://archives.geneve.ch/ark:/30782/vtace5247a09f7eaeef0>. Acesso em: 04 jul. 2022.

3.1 Bakkhantes

Dirigido por Omar Porras, o espetáculo Bakkhantes do Teatro Malandro foi produzido a partir da busca poética de “encontrar no ator o que ainda existe nele como dionisiaco, bacanal e ancestral” (ORTEGA, 2001). Dessa maneira, o processo criativo do espetáculo é resultante de uma construção cênica desenhada a partir da procura interna, que beira o místico e se expressa por uma metodologia fundamentada na prática ritualística.

Adaptação da tragédia grega “As Bacantes”, de Eurípidés, derivada da parceria entre Omar Porras e o dramaturgo Marco Sabbatini, Bakkhantes teve a sua estreia em Genebra, no ano 2000 e fez turnês com apresentações em diversos países e cidades entre os anos de 2000 e 2001.

Figuras 3 e 4: *El Berraco* - edição número 3 do impresso da companhia Teatro Malandro dedicado ao espetáculo Bakkhantes, capa e última página



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

Segundo o relato do dramaturgo, “os trabalhos sobre As Bacantes de Eurípedes começaram no verão de 1999” em que, com a equipe Teatro Malandro reunida, o grupo realiza a primeira leitura do texto o que, na ocasião, produz um arrebatamento coletivo, por

meio do qual “a emoção pode ser lida nos rostos, a concentração é palpável” (SABBATINI, DOSSIÊ TEATRO MALANDRO, 2001). Esse momento do processo é descrito no texto “Crônica de uma criação”, que antecede o mergulho artístico proporcionado pela montagem de um espetáculo teatral e é resumido por Sabbatini como “estimulante e agonizante”, revelando um panorama de sensações que cercam a etapa inicial do trabalho de montagem e as expectativas sobre as possíveis futuras reverberações de Bakkhantes. O dramaturgo narra que um misto de sensibilidade e poesia marcam o compromisso comovido do coletivo, em que “tudo nascerá da pesquisa conjunta do diretor e de seus atores” e se trata de

Uma pesquisa que seguirá encruzilhadas ao invés de entrar imediatamente em uma grande avenida. Ninguém sabe o que espera as tropas na esquina. E a viagem, para quem participa, vai revelar-se rica, de bons e às vezes de maus, tão inesperados e variados como os ruídos e as fúrias da vida. Risos, lágrimas, esperanças, desilusões, delírios, entusiasmos: experiências e aventuras se sucederão e não serão iguais, mas todas nutrirão o espetáculo com seus preciosos sucos (SABBATINI, 2000, p. 4).

Assim, nutridos pela pesquisa sonora e corporal que alimenta o pulso dionisíaco do coletivo, o processo de montagem se inicia com uma pesquisa debruçada no trabalho que aposta no texto dramaturgic como disparador para estados e sensações. Desse modo, na fase inicial do processo, o grupo “esvazia Eurípides para melhor servi-lo quando chegar a hora” (idem). Essa metodologia é decorrente de um procedimento de construção cênica que se emancipa da narrativa, criando um modo de prevenir uma trajetória que tende a derivar na expressão ordinária da tragédia. Segundo Sabbattini, a estratégia seguida pelo grupo tem o intuito de “evitar ceder mãos e pés em um texto repleto de armadilhas e armadilhas de todos os tipos.” De tal modo,

Reduzida à sua moldura pura, a peça está sujeita a múltiplas improvisações. Os ângulos de ataque nunca param de se alternar, as danças, as canções e as luzes variam. Este trabalho é precedido e acompanhado por treinos diários extremamente elaborados. A inteligência do corpo e de suas articulações não parece guardar segredos para Omar Porras; os exercícios que oferece a seus atores baseiam-se em uma ampla variedade de fontes, principalmente orientais e populares. Toda a construção dramática de *Bodas de Sangue*⁵⁰ partiu do movimento rítmico dos pés do Noivo, e Bakkhantes não foge à regra: aqui, ainda mais do que na peça de Garcia Lorca, a dinâmica corporal está na origem do drama. É o frenesi que se apodera de Agave e suas companheiras que leva Tebas à catástrofe. Desde as primeiras improvisações, os corpos são privados de seu papel: nus ou quase nus, eles exploram

⁵⁰ *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca “é uma tragédia popular povoada de flores e facas onde duas famílias estão ligadas pela dívida de sangue da vingança. Um jovem se casa com uma garota que abandona a cerimônia com o filho amaldiçoado da tribo adversária. Caçamos os fugitivos. Duelo de armas brancas. Dois mortos: o sequestrador e o noivo, cuja mãe lamenta”. Produção da *Comédie de Genève* e co-produção do Teatro Malandro e do Théâtre Vidy – Lausanne SUMMER. Com turnê entre os anos 1997 e 2000. Disponível em: <https://malandro.ch/spectacle/noce-de-sang-de-federico-garcia-lorca/> Acesso em: 27 jun. 2022.

o potencial de suas articulações. Com o passar dos dias, surgem imagens, por vezes contraditórias, mas sempre sugestivas: a abordagem beckettiana dos dois velhos, Cadmo e Tirésias; a surra sofrida, como um bandido vulgar, por Dioniso; o sonho de Penteu, nu, crucificado, incestuosamente abraçado por sua mãe; a sensualidade, ao mesmo tempo turva e inocente, do bacanal [...] É difícil, a cada vez, dizer o que o espetáculo vai tirar desse material rico e complexo (idem, p. 4).

O momento relativo ao processo de montagem é descrito pelo dramaturgo como um “estágio de lapidação”, em que o diretor Omar Porras, junto aos atores, trabalha, a fim de alinhar elenco e dramaturgia. Com a rotina da sala de ensaio, o diálogo entre a equipe artística e técnica vai sendo afinado e, assim como o universo dionisíaco das bacantes ganha corpo no palco, a adaptação de Eurípides também revela toda a potência contida no texto.

Ao longo das semanas, o diretor rastreia incansavelmente os mecanismos sutis da tragédia grega. Ao mesmo tempo fecundador e parteira, ele tira o melhor de si e dos atores, quase sem que eles saibam. Ao entrarmos na última fase da pesquisa, uma estrutura dramática se impôs imperceptivelmente, e o texto de Eurípides finalmente retoma o lugar que merece: decantado, revigorado, energizado pelo trabalho realizado, torna-se um com os atores que o interpretam. As diferentes peças do quebra-cabeça começam a se organizar organicamente, embora o desenho não apareça realmente em sua totalidade até o dia da estreia. A máquina teatral engatou em alta velocidade e nada agora pode impedir que Dioniso renasça todas as noites e, com ele, a misteriosa magia do teatro (idem).

Da supramencionada “magia do teatro” derivam alguns aspectos interessantes a serem ponderados e que podem ser compreendidos pela análise dos “dois eixos principais [que] parecem ser essenciais” em *Bakkhantes*. A partir do texto “Encenação de um mistério poético”, presente no dossiê cedido pela companhia, “o primeiro [eixo] diz respeito as transformações e metamorfoses de Dioniso e de Penteu” e “o segundo eixo diz respeito à revogação, pela imagem teatral, dos episódios do Novo Testamento que o texto de Eurípides parece anunciar” (DOSSIÊ TEATRO MALANDRO, 2000-2001).

O primeiro eixo está pautado na ideia de que “ao usar a máscara da tragédia, o ator muda de pele, mas acima de tudo entra em outro universo. De homem, ele se torna um personagem; da realidade, ele se torna uma ilusão” (idem). Desse modo, as indicações do disfarce e da relação entre o ator e a encenação de um personagem estão nas metamorfoses e ambiguidades que compõem a imagem de Dioniso e na sua ação sobre Penteu, em que o deus “encena uma verdadeira farsa política”, ao entorpecer o rei antes da sua transformação “para que se torne objeto de escárnio de seu povo” e então ter seu corpo “esquartejado e rasgado, como uma fantasia vulgar que não é mais necessária” (idem)

No que se refere às polaridades citadas no segundo eixo indicado, é possível identificar, dentro da narrativa da montagem, que a potência é dada pelo atrito e da “vibração

cativante entre duas tradições tão estranhas quanto gêmeas” (idem). A dualidade se manifesta agora ao espelhar a conexão dada pela “rede de semelhanças e diferenças entre o pagão e o cristão”. Conforme o texto, o segundo eixo pode ser percebido na “cena do julgamento do deus feito homem, encarcerado por um rei que não tem poder exceto aquele a quem sua vítima está disposta a deixá-lo. O da masmorra vazia, da incrível fuga do condenado” (idem). Isso posto,

É nas trocas de identidade, nas suas pretensões e nas verdadeiras paixões que se constrói a história das Bakkhantes: Dioniso entra em Tebas sob a aparência de um humano. Em espírito de vingança, ele converte os tebanos, convence Penteu a se juntar a eles, para ver, perceber, reprimir (DOSSIÊ BAKKHANTES, TEATRO MALANDRO, 2000).

No estudo desenvolvido no ano de 2015⁵¹, Sandro Romero Rey considera Bakkhantes do Teatro Malandro a representação de “uma festa, alegre e assustadora, em que o jogo dos atores é apoiado pelo complexo desenho de luzes, artifícios plásticos (cenografia, cortinas, figurinos, nus, máscaras, efeitos especiais e adereços sugestivos), atuações grotescas, sons elaborados em estúdio e coreografias de alta exigência física” (REY, 2015, p. 205). Segundo o autor, o elemento ritual de seriedade e compromisso com o teatro recorrente no trabalho da companhia também esteve presente durante a construção de Bakkhantes, afirmando que, para tal, “uma espécie de comunhão espiritual era considerada uma exigência do Teatro Malandro” (idem).

Rey cita a importância do movimento que pauta o método de criação de Omar Porras como instrumento essencial para “encontrar uma energia muito profunda dentro da produção, de modo que ela fosse transmitida, além da palavra, para a percepção do espectador” (idem). O pesquisador alude à busca por um estado de catarse presente durante o processo de montagem de Bakkhantes, uma condição que “está ligada a uma certa ideia do personagem de Dioniso, como a grande máscara criativa do teatro: ali, em suas entranhas, está a síntese de um mundo inefável, no qual prazer e destruição ocupam o mesmo nível de intimidação”

⁵¹ *Género y Destino: la Tragedia Griega en Colombia* “El tiempo, como el de todos los hombres, tiende a escaparse. Y con él, los temas que deciden las tonalidades de la nostalgia. Los grandes mitos de la tragedia griega me han acompañado con su temible sapiencia y los veo reproducirse en mis sujetos de estudio, en las obras que pongo en escena, en los videojuegos de mi hijo, en las aventuras de los medios audiovisuales, en la música contemporánea, en la ópera, en las innumerable variaciones de la cultura y la contracultura pop. La reescritura de la tragedia sigue dando firmes pasos más allá de sus propios límites y, con ella, iluminamos el camino de nuestras incertidumbres artísticas y vitales. A continuación, un viaje a través de la tragedia griega por los meandros de Colombia, el país en el que nací, el lugar en el que vivo, el territorio que los dioses con su desconcertante sabiduría decidieron adjudicarme como la más dura y estimulante de las pruebas” (REY, 2015, p. 21 - 22). O autor distingue, enumera e analisa as diferenças entre a tragédia e o trágico e, posteriormente, analisa quatro espetáculos com montagens realizadas a partir de dramaturgias gregas encenadas por diretores colombianos, dentro e fora do país. Um dos espetáculos analisados é Bakkhantes do Teatro Malandro.

(idem). Logo, é justamente pela figura do deus Dioniso que o grupo idealiza, percorre e estabelece um norte, em que:

o mais complexo para toda a equipe artística foi encontrar a porta de entrada para entrar em *As Bacantes*. Porque, se eles aceitassem o assunto pelo valor nominal, eles poderiam facilmente perecer na tentativa. O solilóquio inicial de Dioniso foi uma espécie de gênese que os levou à própria origem da experiência teatral, que teve que ser traduzida em termos cênicos com outros tipos de recursos, que iam além da ilustração da palavra, de tal forma que esta instalou no público (e, claro, nos atores) em uma nova dimensão do sagrado (idem, p. 681 - 682).

Essa “nova dimensão do sagrado”, decorrente da relação estabelecida entre a dramaturgia báquica e o pulsar dionisíaco contemporâneo, é descrita por Rey, ao categorizar *Bakkhantes* do Teatro Malandro, como um espetáculo dotado

de um instinto de destruição poética que se materializa no palco com a violência formal como pano de fundo. Os personagens não apenas se aniquilam, mas, ao mesmo tempo, os atores que os representam são postos à prova em sua resistência física e emocional. [...] em *Porras* o sacrifício e a festa acabam andando de mãos dadas, pois a cerimônia da dor parece ser, ao mesmo tempo, o prelúdio do prazer (idem, p. 148).

No contexto estabelecido entre o teatro, a tragédia e a vida real, *Bakkhantes* é um acontecimento de um espetáculo, no qual “o jogo dos deuses tem uma abordagem ‘terrena’ com os espectadores”. *Bakkhantes* proporciona ao público o papel de testemunha “de uma poetização da barbárie”, dotada de uma “cumplicidade contemporânea em que a fábula pareceria ser uma questão do presente” e “quando aparece o pano de fundo da orgia, do bacanal brutal nos limites da abóbada celeste, o horror se confunde com as máscaras da festa” (idem, p. 67 - 68). Desse modo, o paralelismo entre a ficção e a vida real se manifesta, mais uma vez, então, na percepção do tempo presente, em que o espaço do agora age como base de inspiração para a companhia Malandro, influenciando-a na criação da estética urgente e atualizada do espetáculo.

3.2 Parâmetros Estéticos

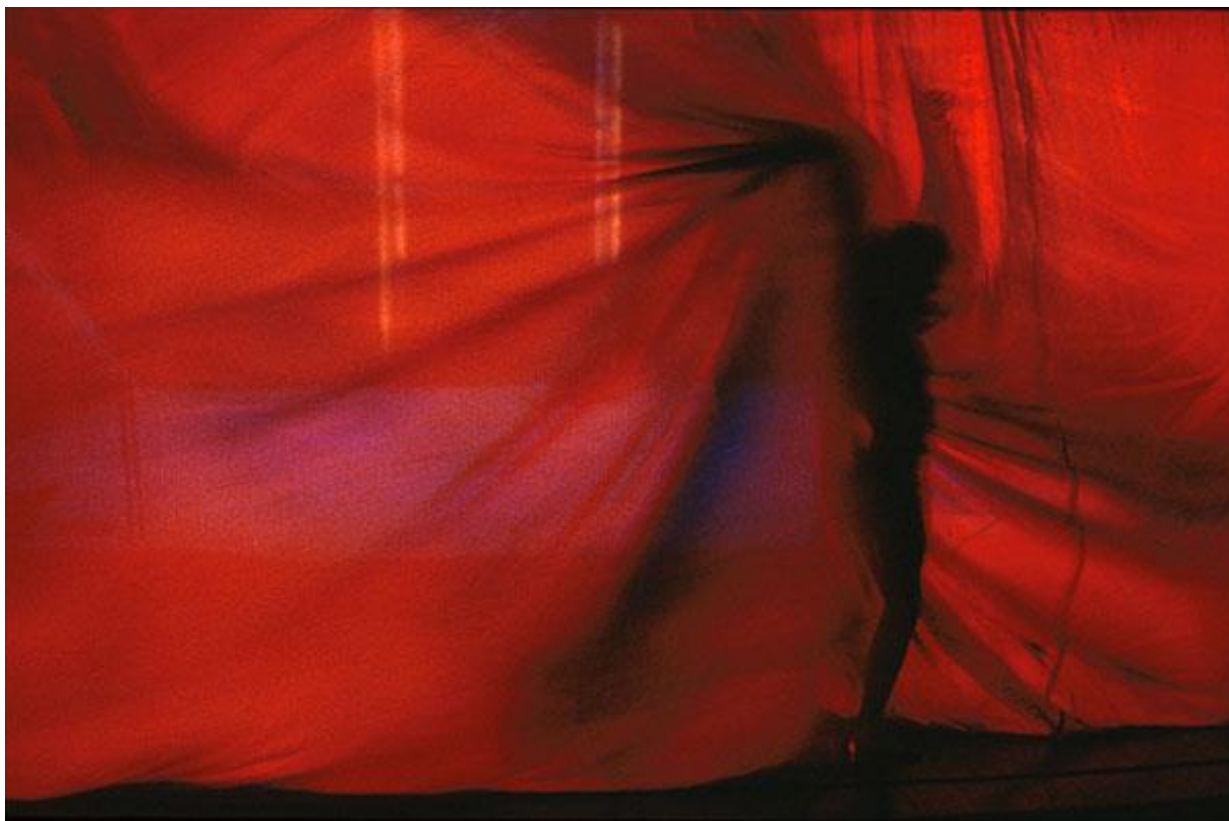
Uma vez escolhido o texto, o grupo começou a descobrir o enorme poder da tragédia de Eurípides. Aí, de forma profunda, os membros do Teatro Malandro começaram a dar uma nova dimensão à ideia da máscara. A máscara entendida não apenas como um objeto que cobre um rosto, mas como portadora da ideia de personificação, da complexidade do ser humano, da ironia em um homem que deve representar a fera travessa que se esconde atrás da presença festiva de um deus como Dioniso. Através de exercícios muito físicos, um tratamento orgânico com os atores, *As Bacantes* tornou-se gradualmente um material que serviu de gatilho para explorar mundos secretos, que ficaram arraigados nas consciências de seus novos criadores (REY, 2015, p. 681 - 682).

Pelo “talento rítmico musical e poético”, composto pela repetição manifestada na linearidade contínua da construção e da destruição das cenas intercaladas pelo coro das bacantes entre os acontecimentos, *Bakkhantes* se estabelece esteticamente. Na conexão com o gênero dramático grego, em que “a arte do poeta, do ator e do dançarino ainda não eram diferenciados”, a manifestação corporal é um auxílio conectado à narrativa do personagem. Essa característica estética da companhia também é identificada em *Bakkhantes*.

‘Quem viu o vento?’, pergunta Porras. ‘Não podemos ver o vento, mas podemos ver as folhas dançando ao ritmo do vento. Gosto de olhar para a água de um rio e ver como o rio é atraído pela água, não pelas pedras. Mas o rio tem ritmos, sons, cachoeiras, qualidades visuais diferentes. Da mesma forma, estar no teatro é como estar dentro de um rio. Onde tudo é decisivo e tudo configura sua qualidade interior. Não se trata, portanto, de simplesmente procurar ‘o belo’, mas de encontrar um tipo particular de harmonia, ‘onde todos os elementos conversam entre si. Qualquer recurso para a cena deve cumprir uma função espacial precisa. [...] Nessa ordem de ideias, Porras considera que um ator de teatro deve ritualizar cada um de seus recursos expressivos. Caso contrário, seu comportamento em cena não terá um valor mágico para o espectador (idem, p. 691 - 692).

Na Figura 5, a seguir, a imagem do Corifeu surge de uma cortina que se transfigura pela cor vermelha, e compõe a atmosfera em que o mensageiro anuncia a chegada das bacantes. O véu, sob a incidência de iluminação projetada do fundo do palco, envolve o corpo do ator e o contorna, resultando no desenho de uma misteriosa silhueta que precede o início da narrativa poética.

Figura 5: *Golden Fields and the messenger* - Corifeu (Joan Mompart)



Fonte: Villegas (ed.) (2007) - fotógrafo Jean Paul Lozouet.

Pelo texto intitulado “Visualidade geral do espetáculo”, disponível no dossiê de criação, é possível acessar as linhas estéticas vinculadas ao processo de construção do espetáculo por meio da descrição de sensações e projeções intencionadas a partir dos cenários, estados mentais e atmosféricos, da seguinte forma:

Imagens

Ilha de incubação.

Ilha das mulheres em êxtase.

Canções noturnas e danças orgiásticas que evocam o renascimento.

E ali, no meio do palco, uma massa sem forma, imóvel, que aos poucos desenha no espaço um corpo zoomórfico, um animal, um homem, um deus.

Seu prazer banha e contagia as mulheres da ilha de embriaguez.

Seu grito atinge o chão.

O deus começa a jogar.

Este deus feroz e epidêmico, seguido por suas bacantes, mais uma vez encenará a história da humanidade.

Esta tarde, espécies de uma fauna serão frustradas e estilhaçadas pela incompreensão de um rei-guerreiro e possessivo que se encontra impotente diante da epidemia bem avançada que penetra as leis morais de seu reinado.

Penteu, ele é o representante da razão e da lei humana, se considera rei de uma cidade, Tebas. Lugar de qual arquitetura (cenografia) refere-se a uma certa ideia de norma e de uma ordem social e política que gradualmente ocupa o recinto. Essa harmonia surgiu graças ao esforço de uma cultura (construir um espaço, construir uma sociedade): a loucura epidêmica de Dioniso vai sacudi-la trazendo esta sociedade de volta ao caos.

Assim, em termos de tempo e espaço, vemos as ações cênicas como uma construção e destruição cíclica permanente. [...]

A característica expressiva mais importante nos participantes deste ‘mistério dionisíaco’ é o desenvolvimento da posse do talento rítmico musical e poético (por exemplo, a autonomia adquirida pelas diferentes partes do corpo, especialmente as extremidades: dedos, cabo de metacarpo, braço...). Com o ato permanente de contrapontos corporal o corpo - em um ritual - é levado aos poucos à exaltação, expressando assim suas memórias e sua experiência, sua história física e social. Essa exaltação física ‘ajuda’ a compreender a necessidade de desenvolver a fala por meio dos gestos.

Contando pela imagem teatral, utilizando toda a bagagem histórica a que hoje temos acesso, vai até o grau máximo de civilização. Um grau imediatamente alcançado e imediatamente perdido pelo retorno à barbárie, à destruição, ao caos. Aqui a civilização e a barbárie são como os dois polos que somos constantemente atirados (DOSSIÊ TEATRO MALANDRO, 2000-2001).

Caos social, antítese entre Dioniso e Penteu, expressão do feminino, para Jean-Pierre Lêonardini, a encenação de Bakkhantes construída pelo Teatro Malandro “consiste em um desfile de imagens surpreendentes de barbárie refinada, pontuada por música e sons perfeitamente pensados.” Composta por “Corpos nus, transformações, maquiagens, penteados complicados, sombras chinesas de danças africanas, posturas de *music hall* de mulheres sedutoras”, que criam uma atmosfera regida por “uma sensualidade trêmula, um sentido plástico inato do que poderia ser figuração”, mas que representa “uma sexualidade arcaica em uso moderno” (LÊONARDINI, 2001).

Frisando a importância do ritmo que dita Bakkhantes, como já foi mencionado anteriormente, Omar Porras explica que desde a sua primeira conexão com “As Bacantes”, já nas primeiras leituras do texto de Eurípides, o diretor comenta que viu “a paixão, ansiedade e angústia de Penteu de entrar no Citéron, imediatamente” e que “lembrou do Rito da Primavera de Stravinsky, e essa música foi a base da construção musical do espetáculo com sua atonalidade, seu deslocamento, sua violência poética e sua harmoniosa desordem” (PORRAS, 2010, p. 61).

Outro aspecto importante na estética do Teatro Malandro também presente em Bakkhantes, é a máscara que atua como um elemento-chave, ao conectar o espetáculo com a tradição trágica e propulsionar uma espécie de união emanadas pelas pulsões contemporâneas diante das faces dionisíacas dos integrantes do elenco. Nesse contexto, o corpo atua como propulsor da narrativa e a estrutura do projeto da encenação de Bakkhantes é descrita como explícita, pela cronista do jornal suíço *Le Temps*, Lisbeth Koutchoumoff, que afirma que

A espinha dorsal do projeto é fazer do corpo o local definitivo das subversões dionisíacas. Subversões? Um deus estrangeiro que vem abalar Tebas de tanto orgulho de ser grego, um deus travesti que inverte os papéis sexuais, um deus ator, capaz de encarnar todos os papéis para abater a razão castradora, hipócrita e limitada, Dioniso é uma bomba. Uma cena particularmente bem-sucedida por si só condensa as intenções da encenação. Atraído pelas frases sibilinas de Dioniso,

Penteu finalmente cede à tentação, ou seja, ao inimaginável: aceita disfarçar-se de mulher para ir observar de longe as bacantes dançando na montanha. No palco do Fórum Meyrin, o disfarce do rei torna-se um ritual sádico. Penteu não queria ser ator - adorador de Dioniso, que pode vestir uma fantasia e se transformar em um homem, uma mulher, um jovem, um velho, durante um transe, uma performance. Não, para se tornar uma mulher, Penteu deve ter seu sexo arrancado, um prenúncio de sua morte iminente (KOUTCHOUMOFF, 2000).

Segundo Rey, desde o primeiro ensaio, esse movimento que produz um ritmo e comanda o arrebatamento corporal e a exacerbação da corporeidade teve, além da essência fundamentada no trabalho físico de Omar Porras, a assistência da bailarina do *Ballet de Lausanne de Maurice Béjart*, Nicole Seiler, que utilizou o balé de Stravinsky, “A Sagração da Primavera” (1913), como referência guia para a preparação do elenco (PORRAS, 2015, p. 683 - 684). O autor também relata que:

Esse treinamento foi extremamente exigente. Grandes saltos, gritos, uivados, articulados à música para evocar o selvagem, os primeiros dias do mundo. Esse impulso os levou diretamente para a paisagem de Citéron em que Agave será encontrada. Os atores retrocederam, em direção às origens. Quando Penteu tenta trazer a ordem, ele percebe que as mulheres foram embora e decide viajar para aquele lugar onde encontrará a desordem essencial, o núcleo concentrado da barbárie. A secreta irrupção no fascinante inferno do feminino, Porras a construiu de forma radical: não foi um disfarce de Penteu, mas sua conversão foi física, total, evidenciando uma nudez onde o feminino não era evidente no conjunto de atributos. Houve uma verdadeira metamorfose, que foi sustentada pelos textos do próprio Penteu, que anunciou que iria se transformar totalmente em mulher (REY, 2015, p. 683 - 684).

Conforme Rey, a construção de Bakkhantes do Teatro Malandro contou com o auxílio de “um treinamento especial que demorou a amadurecer”, pois a montagem foi desenvolvida de maneira sincrônica entre áreas técnicas e artísticas, cuja adaptação de “As Bacantes”, de Eurípidés, pelo Teatro Malandro, foi dada por parâmetros estéticos construídos a partir de uma linguagem que enfrentava um cenário em que:

era preciso encontrar no texto os mecanismos internos que dariam origem ao acionamento das imagens, sem ter que “desarmar” os versos do roteiro da tragédia. Apoiado por uma tradução publicada por *Les Belles Lettres* e tecendo recursos emprestados de diferentes versões em francês e espanhol, Porras e Marco Sabbatini, finalmente escreveram uma “tradução” final que deram o nome de Bakkhantes, com um subtítulo explicativo: *d’après Les Bacchantes d’Euripide* (idem, p. 681 - 682).

3.2.1 Dramaturgia Cênica

Bakkhantes se caracterizava como uma festa de iniciação em que a beleza feminina se tornava território simultâneo do prazer, da brincadeira e do desastre. Para concretizá-lo, foi preciso inventar um imaginário característico das convenções do Teatro Malandro, de tal forma que esse grupo de mulheres destrutivas pudesse ter um espaço que não se assemelhasse à realidade, mas, ela própria, fosse um espaço autônomo, uma galáxia incomparável. Para isso, construíram um dispositivo cênico onde se combinam o amanhecer e o anoitecer, onde as coreografias e as brincadeiras dos atores podiam ser vistas quase levitando no palco (REY, 2015, p. 681 - 682).

Ao criar esse universo autônomo descrito por Rey, Bakkhantes do Teatro Malandro tem a sua dramaturgia cênica instaurada pela forte presença da iluminação, que se encarrega de expressar parte significativa da dramaticidade do espetáculo. Desse modo, a atmosfera nitidamente ébria, materializada em consonância com a dramaturgia inspirada na tragédia “As Bacantes”, de Eurípides, gira em torno de um jogo de luz e sombras, que evidenciam as formas e que, por vezes, alcançam o clima de delírio, pela incidência de luz azul. Bakkhantes do Teatro Malandro reluzida por flashes de luzes níveas e anis, em clima de fogo e lascívia, é um espetáculo em que o feminino⁵² está em evidência.

Nas figuras a seguir foram organizadas imagens que representam interlocuções entre projeto, ensaio e cena. Por elas observamos a proposta cênica dada pela progressão do estudo espacial e a sua consonância no decorrer de diferentes etapas da montagem do espetáculo. A figura inicial apresenta a maquete cenográfica de Bakkhantes, a segunda figura apresenta a mesma cena representada na maquete, mas num registro feito durante um ensaio do espetáculo. Já na terceira imagem, a última figura é uma fotografia de cena retirada durante o espetáculo, sendo notáveis que os mesmos jogos de luz e sombras ainda estão presentes, assim como nas etapas anteriores de execução.

Figuras 6, 7 e 8: maquete cenográfica de Bakkhantes por Cécile Kretschmar; fotografia de ensaio; e fotografia do espetáculo em preto e branco

⁵² Na perspectiva cis normativa.





Fonte: 6-7- Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001) – 8- fotógrafo Mario del Curto.

Conforme exposto inicialmente por Rey, o projeto cênico de Bakkhantes cria uma perspectiva a partir do ponto de vista da plateia em que, ao assistir ao espetáculo, o espectador é embevecido pela sensação visual de leveza promovida pela angulação do tablado que faz uma alusão de flutuação, elemento espacial que completa a narrativa ébria da tragédia. De tal modo, por diversos fatores que contribuem para a criação do espaço cenográfico, uma dramaturgia cênica se consolida e materializa a combinação de “prazer, brincadeira e desastre”.

O humor, portanto, foi articulado com a barbárie. O horror, em seus limites extremos, deveria provocar o riso, pois não se tratava de uma intimidação realista aos espectadores, mas a reprodução de formas selvagens não estava isenta dos recursos inocentes das brincadeiras infantis. [...] Sem revelar que se tratava da mítica cantora Célia Cruz, as trombetas de "*La vida es un carnaval*" passaram a fazer parte da trilha sonora na encenação de Bakkhantes, mais pelo efeito de reiteração do que por algum tipo de explicação racional ou cultural. [...] Dioniso dá a Penteu uma taça de vinho e o mergulha em uma espécie de viagem, onde aparece uma estranha coleção de imagens, que vão do sensual ao terrível. Por outro lado, como A Sagração da Primavera lhes tinha dado tanta informação sonora para a encenação, decidiram fazer uma opção radical: gravaram a música de trás para a frente. Ou seja, o som na direção oposta. E a coreografia também foi desenvolvida de frente para trás. Poucos espectadores perceberam o artifício: Stravinsky desapareceu com o efeito na direção oposta, para dar lugar a uma nova dimensão musical que evocava um mundo irracional, um jogo de intensidades arrastadas que não pertenciam a uma

dimensão melódica reconhecível", claro, nas palavras do diretor, é como tirar o tapete dos atores. Porque os atores tinham todo um conjunto de movimentos estabelecidos e, fazendo esse tipo de transformação no meio do processo, o ritmo da montagem foi transformado em sua totalidade (REY, 2015, p. 686 - 687).

Na imagem a seguir, Dioniso é acompanhado de dois guardas de Penteu. Nessa figura, a cena se desenvolve basicamente no nível do chão e, apesar do ambiente superior estar menos iluminado, o deus é apresentado e enfatizado por luzes inferiores que aumentam a sua imponência e divindade, em que as sombras pontuais diferenciam a sua figura. Os guardas ficam parcialmente na penumbra, em plano secundário.

Figura 9: Fotografia de cena de Dioniso acompanhado por um guarda de Penteu



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

A partir dessa análise inicial, o vínculo categórico entre espaço cênico e espaço dramático no espetáculo Bakkhantes pode ser compreendido pela organização e sinestesia de todos os elementos, no qual se evidencia o grande valor e o impacto visual que é requerido pelo espetáculo. Desse modo, o palco de Bakkhantes é composto pelo tablado inclinado, painéis, troncos de madeira posicionados na área central, um telão de vitral entre outros elementos.

Outro elemento dramático produzido pela materialidade do espetáculo pode ser visto nas imagens a seguir, que novamente evidenciam as sensações propulsivas pela iluminação, resultante do efeito que vela e revela e, diante da experiência de imersão no espetáculo, despertando nos espectadores conexões decorrentes da corporificação cênica aliada ao mito de Dioniso em si. A cortina, como elemento cênico/cenográfico, projeta a ideia de um teatro de sombras em escala humana. A combinação entre imagem e som faz com que o espectador mergulhe no tempo e incorpore uma visão do profunda do imaginário, proposto pela narrativa dramatúrgica.

Figuras 10 e 11: Fotografia de cena com Dioniso e guardas de Penteu; fotografia de cena de Dioniso aprisionado pendurado de cabeça para baixo



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

Enquanto Dionísio declara seus planos, uma farândola de marionetes de sombras se forma no palco. Homens, mulheres, nus, avançam num torpor de sonho. Suas poses lembram imediatamente as cenas de dança dos antigos vasos gregos. Essas silhuetas sussurram uma melodia assombrosa (composta por Laurence Revey), dolorosa como uma memória perdida da infância, suave como um colo materno. Sentimo-nos chamados por esta imagem como se ela sempre tivesse sido conhecida por nós. Em poucos minutos, a trupe do Teatro Malandro deu corpo ao sopro original do mito (KOUTCHOUMOFF, 2000).

Encontramos exemplos de vetorização⁵³ cênica descrita por Patrice Pavis, nas figuras a seguir, que retratam a bacanal e o esquartejamento de Penteu. Nas primeiras figuras Agave

⁵³ A partir desse conceito, compreendemos que a espacialidade deve estar em consonância completa, pois deve haver harmonia entre as áreas para compor sincronicamente uma obra teatral, a fim de englobar uma experiência sensorial que ultrapassa o visual. Desse modo, a experiência estética está relacionada com o percurso de um elemento em um espaço determinado. Esse elemento pode ser: sonoro, aromático, um ponto de luz, a transformação de um traje, o surgimento de um objeto da penumbra, o movimento de um ator, o coro aglomerado no centro do palco etc. Segundo o autor, “Seja qual for a técnica de anotação, os vetores desenhados

aparece posicionada no fundo do palco, entre as hastes dos troncos que integravam o cenário. Ademais, o grupo das mênades está disperso e as bacantes espalhadas ocupam o palco na sua totalidade. Já nas figuras seguintes, ocorre um movimento em oposição à figura anterior, em decorrência da centralização de Agave, que está posicionada ocupando o foco central da cena. O grupo das bacantes se posiciona ao seu redor em um nível inferior, direcionado para Agave toda tensão gerada pela dramaturgia que traz a cena da decepção de Penteu. Dentro de uma atmosfera embriagada, evidenciada pela aura púrpura que cobre o espaço, tem a atenção reforçada para a personagem que segura a cabeça direcionado por um spot de luz amarela, vetorizando ainda mais a evidência desenhada no palco.

Figuras 12, 13 e 14: Fotografias de cena de Agave e as bacantes com a cabeça de Penteu.



indicam sobretudo: a forma e o traçado do deslocamento, sua duração e sua cronometragem, sua velocidade e as variantes de sua intensidade, o lugar recíproco dos atores no espaço cênico, a força e a energia usadas. O vetor é tanto uma trajetória inscrita no espaço quanto um percurso temporal e rítmico. Do mesmo modo que o cronotopo, o vetor não faz mais diferença entre espaço e tempo. Assim, o tempo será vetorizado, espacializado, enrolado e desenrolado, concentrado e espalhado em um espaço. Quanto ao espaço, será "corporificado, incorporado ou incarnado". Alguns exemplos dessas conversões: Um figurino voa no vento, inscreve seu traço no espaço e torna-se invisível a passagem do tempo. Um cenário se desenrola como um filme, uma história em quadrinhos. Um sotaque arrastado chama atenção para a relação com o tempo do locutor. Uma ação progride, pára, e é retomada. O deslocamento como vetorização permite descrever as ações dos atores não mais em termos de motivação psicológica, mas de tarefa física a ser cumprida, de esforço a fornecer, de objeto a deslocar, em suma, de ergonomia" (PAVIS, 2003, p. 155).



Nota: 14. Captura de tela do vídeo do espetáculo Bakkhantes disponível no canal do YouTube da companhia Teatro Malandro. [s.d.]

Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

PENTEU

Durante minha ausência desta terra,
 pude escutar notícias más da pólis?
 Nossas mulheres abandonam lares,
 fingindo-se inspiradas por Baco. Entram
 em plúmbeos montes, coreografam danças;
 pelo neodâimon, por Dioniso – seja
 ele quem for! -, transbordam as crateras
 no tíaso. Cada qual, a sós, num canto,
 cede à vontade masculina. Mênades,
 sacerdotisas de um ritual alegam
 ser; mas preferem Afrodite a Baco.

[...]

Seus cabelos ondulados
 exalam doce olor. Tem as maçãs
 do rosto cor de vinho e o olhar de Cípris;
 conviva de donzelas, noite e dia,
 ensina-lhes evoés e os seus mistérios.
 Se o agarro neste paço, nunca mais
 brande seu tirso, nem ao vento solta
 os cabelos: destronco-lhe o pescoço!

[...]

Joga fora a hera, põe no lixo o tirso,
 ó pai de minha mãe, ó meu avô!

[...]

Introduzir mulher na festa em que
a uva brilha, aniquila o próprio rito (EURÍPIDES, 2003, p. 59 - 60).

Nas imagens a seguir, o mesmo espaço cênico possui a mesma iluminação no painel central, mas, na primeira figura, o personagem Penteu entra em cena pela área mais alta do tablado no fundo do palco, acompanhado de cada um de seus guardas agachado a seu lado. A cena retrata o momento da chegada de Penteu, o herdeiro do trono, na sua cidade Tebas, onde a personagem porta uma peça do vestuário que se enfatiza ainda mais quando a sua imagem soberana surge na história. Com um telão vermelho com efeito de vitral no fundo do palco, o reflexo de luz emitido pelas ventoinhas posicionadas na área superior produz na sua frente um desenho no chão, estreitando ainda mais o diálogo entre vestuário, iluminação e espaço. Desse modo, Pavis ressalta que, ao analisar a iluminação de uma obra cênica,

Assinalamos em qual momento e em qual efeito ela intervém no desenrolar do espetáculo. Avaliamos quais fenômenos passageiros ou duradouros ela permitiu perceber: efeitos pontuais ou mudança duradoura da atmosfera, revelação de um sentimento ou ocultação de uma ação etc. Perguntamo-nos o que é que ela ilumina, mas também o que ela esconde, se a encenação parte dela para ir para a sombra ou reciprocamente. A luz facilita a compreensão? Se o objeto iluminado é bem contrastado, será claramente reconhecido? A luz é responsável pelo conforto ou desconforto da escuta, pela compreensão mais ou menos racional de um evento (PAVIS, 2003, p. 180).

Figuras 15 e 16: Penteu entra em cena acompanhado dos seus de dois guardas; cena de Penteu e seus guardas com Dioniso aprisionado.





Fonte: captura de tela do vídeo do espetáculo Bakkhantes disponível no canal do YouTube da companhia Teatro Malandro [s.d.]

Na imagem seguinte da Figura 16, Penteu e os seus guardas ainda estão em cena, mas dessa vez executando a penalidade a Dioniso. Agora, torna-se evidente que a dramaticidade da cena é potencializada ainda mais pelo desenho de luz condizente com uma atmosfera de punição, em um castigo aplicado pelo ato de suspensão. Nesse ambiente obscuro, Penteu está à esquerda na imagem, acompanhado dos guardas do rei, posicionados cada um em um lado do deus, com Dioniso no meio, sendo suspenso pelos braços. Diante da análise de unidade cênica,

o ator como um todo é às vezes afetado pela luz: sua energia é valorizada ou, pelo contrário, atenuada. Sua relação com o espectador é transparente, sobretudo com a luz geral, ou perturbada se ele é cegado por uma torrente de luz ou reduzido a uma voz na penumbra. [...] Em suma, é a dramaturgia que é guiada e inscrita no tempo graças à facilitação da luz, sobretudo no tocante à articulação temporal e narrativa da cena (PAVIS, 2003, p. 181).

Por fim, em Bakkhantes foi estabelecido um “acordo estético” entre elenco e a direção artística, em que se definiu buscar pela dramaturgia cênica um estado de catarse nos atores. A equipe determinou, então, que iria

preservar a ideia de plataforma, de deserto e não deveria haver construções arquitetônicas. Apenas evocações. Havia quatro polos centrais no palco. Lá, naquele território, os atores deveriam encontrar seus próprios estados catárticos que, para Porras, deveriam ser “traduzidos” como estados de *apaisement*, onde eles podem se dar ao luxo de ir “além”, de ir a lugares desconhecidos, para poder sair do comum e procurar o extraordinário. A encenação deve ajudar os intérpretes a ultrapassar os

limites. A ultrapassar um limite físico e um limite psicológico. Um limite da razão, dimensão que começou a ser desenvolvida por Porras quando descobriu o trabalho com a máscara que, embora seja verdade, não foi levado em conta no resultado de Bakkhantes, em todo caso serviu para transgredir a fidelidade mecânica ou ilustrativa do texto. É, em suas palavras, quando o ator consegue se surpreender. O 'estado catártico', segundo Porras, não deve ser um estado normal, controlado. Mas também não é uma droga. É para isso que serve o treino físico, que ajuda a ter resistência, a atingir um certo nível de equilíbrio, um certo nível de respiração, uma certa qualidade física, mas que não se deve limitar apenas à presença de palco, mas também a aproximar território mais espiritual e criativo. Sem ter um profundo conhecimento sobre o tema da tragédia grega, o Teatro Malandro deixou-se levar pelo impulso dos textos de Eurípides que, segundo [o diretor], 'são os restos de um ritual, o pouco que se pode restituir de um ritual. Não há nada que nos diga com certeza que esses versos foram representados de uma forma ou de outra'. [...] Por isso, a conjugação do texto de Eurípides, com as sonoridades do compositor russo, as coreografias e, tudo isso, somado à construção do espaço, resultou em um tipo de experiência que produziu estados de transgressão, no mínimo, em princípio, nos atores (REY, 2015, p. 688 - 689).

Figura 17: Fotografia da montagem de Bakkhantes do Teatro Malandro Performing Arts Park Open Air Theatre SPAC Shizuoka, Japão.



Fonte: Captura de tela do vídeo do espetáculo Bakkhantes - disponível no canal do YouTube da companhia Teatro Malandro [s.d.]

3.2.2 O traje cênico

Com a pele coberta por tinta branca, nudez e corpos cobertos por máscaras de órgãos genitais, a potência estética do traje cênico em *Bakkhantes do Teatro Malandro* questiona o sentido do que se vê. Nessa seção é realizada a análise do coletivo elementar, que resulta na visualidade e imagem poética dos trajes de cena do espetáculo pelo estudo dos dados que compõem as vestimentas, máscaras, suportes, a caracterização com maquiagem e cabelos, bem como variações tonais. O dualismo e a ambiguidade presentes no conjunto da indumentária são pontos inquietantes que movem essa investigação, que identifica que entre as máscaras e os trajes de cena há um atravessamento primordial quando nos referimos a *Bakkhantes do Teatro Malandro*. As escolhas estéticas utilizadas na criação dos personagens ressaltam a ambiguidade estabelecida por um limite tênue que extrapola e transgride a linguagem tradicional proposta pela caracterização que subverte por meio do uso das máscaras. Esse limite interessa a esta pesquisa.

Está na base dessa investigação sobre trajes, o diálogo dado entre a pintura corporal, maquiagem e nudez, que propõem uma forma outra de composição visual de um personagem e a ressignificação do mascaramento do ator em cena. Tecidos finos, segunda camada de pele com malha de fio de nylon quase imperceptível, tinta, texturas e coberturas emborrachadas, elementos metálicos, tubos de plástico, paetês e lantejoulas, couro, roupas e suportes cênicos. A variedade na listagem dos materiais utilizados nos trajes de *Bakkhantes* é extensa.

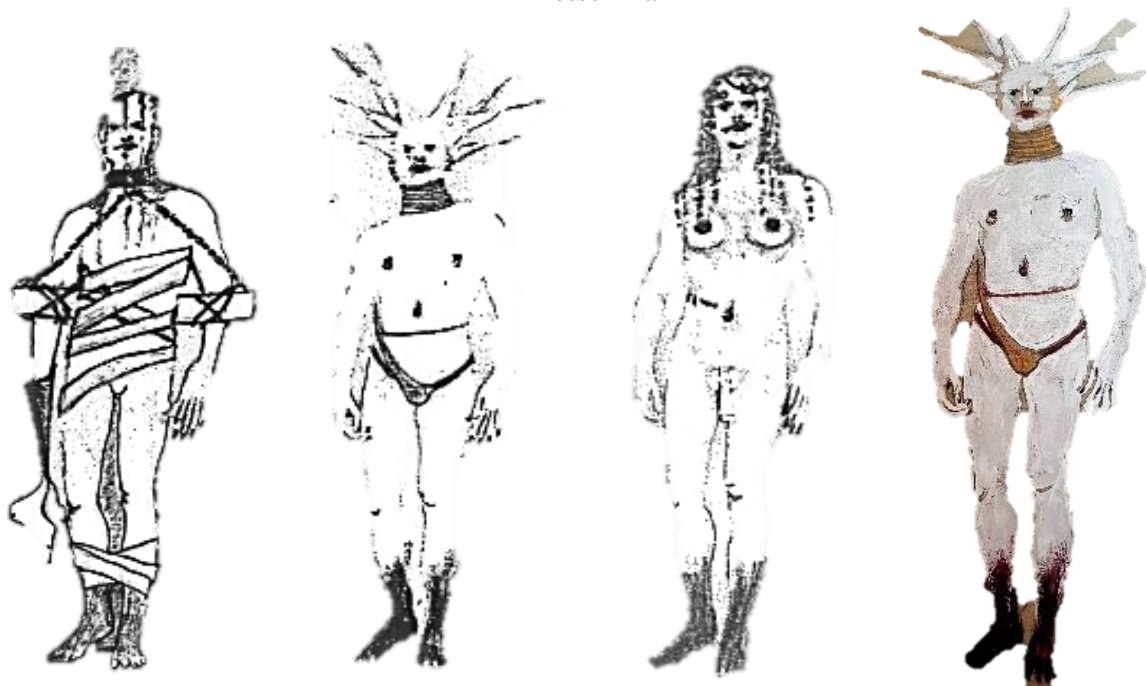
Patrice Pavis define o traje de cena como um elemento que “está presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, que multiplica e se integra ao trabalho de conjunto dos significantes cênicos, em relação com o corpo do ator como matéria e em diálogo com o espectador ao construir discursos a partir dos seus signos sensíveis” (PAVIS, 2003, p. 163 - 164). Para o autor, o figurino teatral tem a função que se desloca entre signo e significante e, diante disso, argumenta que

Não é tão fácil dizer onde começa a roupa, e tampouco é simples distinguir o figurino de conjuntos mais localizados como as máscaras, as perucas, os postiços, as joias, os acessórios ou a maquiagem. [...] Como todo signo da representação, o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido). É assim mesmo que Barthes encara o ‘bom figurino de teatro’: ele ‘deve ser material o bastante para significar e transparente o bastante para não constituir seus signos em parasitas’ (idem, p. 163 - 164).

Nas figuras a seguir, com a progressão das propostas visuais para o personagem Dioniso, podemos notar que o elemento corpo é recorrentemente evidenciado nos quatro

estudos. Outro ponto recorrente é a estranheza no aspecto geral e a indumentária da cabeça como questão importantemente, sendo desenvolvidas diferentes propostas em todas as variações. A base da coloração corporal transformada por completo e o detalhe dos pés e calcanhares marcados por uma cobertura de tinta de coloração diferente do resto do corpo, também aparecem como pressuposto criativo no aspecto visual de Baco, que tem o seu traje por fim definido pela nudez, com uma camada de tinta que produz o efeito da mudança na cor total do corpo e rosto, tendo o genital como elemento crucial na composição do seu vestuário.

Figuras 18 e 19: Croquis de estudos preliminares do traje de cena de Dioniso - Cécile Kretschmar



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

Rey novamente contribui com importantes considerações acerca da caracterização de Dioniso, em consonância com a composição visual do coro das bacantes e ressalta que,

em primeiro lugar, é preciso destacar o fato de que é uma atriz e não um ator que representa o papel de Dioniso. Sua figura, aliás, é andrógina, com estilizações dançantes, grandes raios no lugar dos cabelos e uma voz desprovida de qualquer conotação realista. O curioso é que o personagem do deus se articula visualmente ao resto dos personagens da encenação, de tal forma que sua figura não se diferencia por sua divindade, mas, ao contrário, faz parte do todo. Há, presumivelmente, um deus além da representação, que "dispôs" as cartas em cena. Assim, tanto o coro das Bacantes, quanto Penteu ou Agave, são representados por atores que compõem um quadro de imagens complementares uma com a outra e Dioniso passa a fazer parte da galeria composicional de Bakkhantes (REY, 2015, p. 247 - 249).

Nas figuras a seguir, que retratam duas variações no estudo dos trajes das bacantes, elementos como o sutiã e uma calcinha, propõem deixar a genitália à mostra, meias, longos cabelos, e, mais uma vez, a proposta da pintura corporal, que altera a cor da pele na totalidade do corpo. Portanto, pautada no estudo do traje de cena a partir da perspectiva da figurinista e pesquisadora Adriana Vaz, que conecta a caracterização visual realizada na criação dos trajes de cena com a construção de um conjunto de signos que compõem uma mensagem, este estudo segue a abordagem semiótica, que considera o fato de que

Sempre que utilizamos nossas capacidades para comunicar, estamos criando signos. Mas, qual a natureza dos signos que a caracterização visual da aparência de um ator gera? Independentemente da natureza do meio e do suporte tecnológico utilizado para apresentar um ator, devemos entender que caracterizá-lo visualmente significa trabalhar signos que construam determinada aparência idealizada sobre a figura do ator como pessoa (VAZ, 2013, p. 34).

Figuras 20 e 21: Croquis de estudos preliminares do traje de cena das bacantes. Cécile Kretschmar



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

Patrice Pavis contribui com outro exemplo para a expansão do diálogo entre trajes de cena, corpo, pele e maquiagem. Quando o autor apresenta o raciocínio de que esses elementos se condensam, criando um amalgamado de signos e significados, também salienta a diferença categórica, que condiciona a maquiagem a ocupar um patamar diferente dos outros itens na

composição do traje, pois, apesar de participar da visualidade do personagem, a sua materialização essencial é efêmera. De tal forma,

o cenário colado ao corpo do ator se torna figurino, o figurino que se inscreve em sua pele se torna maquiagem: a maquiagem veste tanto o corpo como a alma daquele que a usa, daí sua importância estratégica tanto para a sedutora, na vida, como para o ator, no palco. No teatro tudo é maquiado e mesmo ‘montado’: o rosto e o corpo têm sempre algo a esconder, como que para se vender melhor. A maquiagem não é, no entanto, uma extensão do corpo como podem ser a máscara, o figurino ou o acessório. Não é tampouco uma ‘técnica do corpo’, uma ‘maneira com a qual os homens sabem utilizar seu corpo’? É, melhor dizendo, um filtro, uma película, uma fina membrana colada no rosto: nada está mais perto do corpo do ator, nada melhor para servi-lo ou traí-lo que esse filme ténue (PAVIS, 2003, p. 170).

É possível notar a interação entre personagens seminus e vestidos acessíveis nas Figuras 22 e 23 a seguir, de fotografias dos ensaios de *Bakkhantes*, em que, nas imagens iniciais, o ator veste um paletó preto, cuecas e está descalço. Além de usar os elementos têxteis que compõem o traje de cena do seu personagem, o ator tem as mãos e punhos pintados como parte integrante da sua composição visual. A atriz está vestida durante o ensaio com uma calcinha que se remete ao desenho do traje final das *bacantes*, tendo os mamilos cobertos com tinta e os olhos e lábios com pintura escura.

Figuras 22 e 23: Fotografias de ensaio em preto e branco



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

Por um diálogo conceitual entre a obra de Patrice Pavis e Roland Barthes, ao considerar as categorias vestuário, máscaras, adereços e perucas, o trabalho faz alusão as funções de “caracterização social, localização dramática, identificação do personagem, o universo e localização do *gestus* social” atribuídos ao figurino teatral. Nisso, complementarmente se pondera que “tudo o que, no figurino, confunde a clareza dessa relação contradiz, obscurece ou falsifica o *gestus* social do espetáculo, é ruim; tudo o que, pelo contrário, nas formas, cores, substâncias e seu imbricamento, ajuda a leitura desse *gestus*, tudo isso é bom” (BARTHES, 1964 *apud* PAVIS, 2003 p. 164). Adriana Vaz considera que

a aparência de um ator [Nota: em cena] é concretamente construída por meio da manipulação da linguagem caracterização visual, ou seja, ela é dada a conhecer por meio da organização dos recursos oferecidos pelos códigos de suas linguagens constituintes (as roupas, os penteados, as maquiagens, os adereços), colocados em relação ao corpo do ator em questão e às particularidades tecnológicas de cada meio e de cada espetáculo em que estiver inserida (VAZ, 2013, p. 32).

Conforme visto no item anterior, quando tratado acerca da dramaturgia cênica, a iluminação também pode proporcionar efeitos, assim como a maquiagem, ajudando a compor a aparência de um ator em cena. Essa composição é constituída por signos que codificam e

transmite uma mensagem e, assim, manifestam e materializam o traje de um personagem, tanto com elementos que extrapolam o material, quanto com elementos que são extremamente sutis. A exemplo disso, a maquiagem ou o corpo nu atua e contribui em uma criação de figurino como um elemento-chave na composição.

Para Vaz, apesar dos estudos levando em conta esse tipo de caracterização serem recentes, a aparência criada para confeccionar a imagem de um personagem em cena é atribuída de elementos essenciais e vitais para a transmissão e expansão dialética estabelecida com o público.

Na pesquisa desenvolvida por Mônica Magalhães, sobre o efeito semiótico da maquiagem em cena como linguagem e meio de manifestações sígnicas nas relações entre o corpo e as pinturas corporais como ferramenta de expressão cênica e composição dos trajes de cena, a autora defende que, muitas vezes, “a maquiagem é vista como um acessório sofisticado a serviço da beleza” (MAGALHÃES, 2011, p. 48), como forma de evidência e de “valorizar a imagem”. Entretanto, como um recurso estético utilizado no palco, a maquiagem atua como uma expressão/técnica

em que categorias cromáticas, eidéticas, topológicas e matéricas se mesclam para, sobre o suporte corporal, criar códigos socialmente interpretáveis pelo hábito ou produzir sentidos inesperados [...] As “finas membranas” que se ajustam sobre a pele, móveis e efemeramente coloridas, podem provocar nos observadores atração ou repulsa, sensualidade ou susto, choque ou cumplicidade. Manipulados pelo sensível, em primeiro lugar, e, em seguida, pelo inteligível, os enunciatários das mensagens produzidas pela maquiagem completam o ciclo da comunicação por meio do qual se reafirma o caráter de linguagem da maquiagem (idem, p. 48 - 49).

Figuras 24 e 25: Fotografias pré-espétaculo - o elenco se maquia nos camarins de Bakkhantes do Teatro Malandro.



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

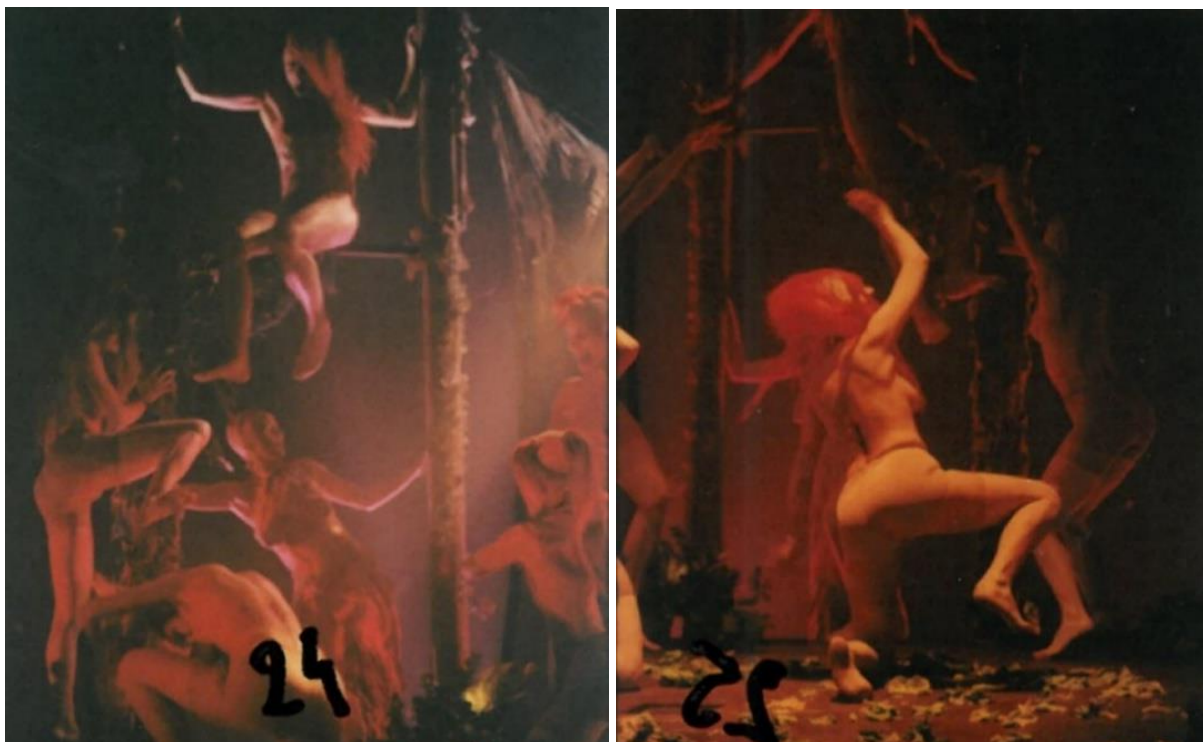
A partir do ponto de vista proposto por Magalhães, o corpo atua como enunciatário que exerce parte essencial e complementar na atividade de expressar e manifestar uma mensagem codificada na linguagem, que vai além da materialização do traje em si. Portanto, a maquiagem tem a função e efeito que pode “corrigir pequenas imperfeições ou transformar completamente o corpo e/ou o rosto por meio de cores efêmeras, de contrastes entre luzes e sombras” e, assim “torna-se um acontecimento definido no tempo e no espaço”. Dentro desse contexto, Magalhães também descreve o papel da maquiagem pelo termo “texto plástico significativo”, que “forma um todo de sentido sobre corpos e/ou rostos previamente repletos de sentidos”. Portanto, “a maquiagem é um enunciado que ocorre em contextos sociais cuja apreensão se dá na multiplicidade das dimensões sociais e psicológicas e cuja operação acontece na dimensão do discurso” (MAGALHÃES, 2011, p. 49). Isso posto, tendo o traje sido criado a partir da fina camada de cor sobre o corpo, esse corpo “é simultaneamente objeto e suporte” (FONTANILLE, 2004, p. 12 *apud* MAGALHÃES, 2011, p. 49).

A autora também nos contempla com o conceito da pele⁵⁴, de atuar como um envelope constituinte do corpo, que se dá por “um ‘eu’ pele, que combina as propriedades fenomenológicas do corpo próprio (unitário e detentor de uma forma) e as propriedades da topologia energética oriundas da psicanálise”, dotando, desse modo, a pele com a função anunciante (MAGALHÃES, 2011, p. 49). Segundo o professor e pesquisador no campo da semiótica Jacques Fontanille (2004 *apud* MAGALHÃES, 2011, p. 22), quando em cena o ator “do ponto de vista corporal, o actante deixa de ser uma posição formal presumida e adquire uma carne e uma forma corporal, centro dos impulsos e das reações que favorecem a transformação dos estados de coisas”. Magalhães também explica que a relação semiótica de Fontanille divide “o actante, do ponto de vista corporal”, por duas formas de abordagem, em que:

a carne é um ‘eu’ de referência, que pode resistir ou participar da transformação em estado de coisas. Ela também é responsável pela organização do campo de presença. O corpo próprio é a segunda instância, que é constituída na semiose, pois é comum entre o “eu” e o mundo, além de ser a mediadora da relação do plano da expressão e do plano do conteúdo no discurso em ato. A carne seria a matéria visível; o corpo próprio, a fronteira, um invólucro, que pode ser colorido efemeramente por meio da maquiagem. Há duas representações distintas do corpo: o movimento e o envelope (idem, p. 49).

26 e 27: Fotografias de cena das bacantes

⁵⁴ “A operação responsável por transformar a pele – envelope corporal – em uma superfície de inscrição semiótica, sobre a qual se podem pintar enunciados, é a debreagem. Por meio dessa operação, as propriedades de conexão, de compactação de e de interface de triagem do envelope corporal, espaço topológico contínuo e maciço, podem ser preservadas ou deformadas, fazendo com que o corpo possa ser visível ou virtualizado durante o ato de enunciação” (MAGALHÃES, 2011, p. 49).



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

Bakkhantes, do Teatro Malandro, conforme Figuras 26 e 27, é composta por uma paleta de cores fortes dissolvidas em uma penumbra ébria e trágica, que se materializa por tons de branco mesclados aos tons de pele. As gradações de vermelho se inscrevem no espaço cênico e nos trajes, e o ambiente se completa quando o vermelho vivo aparece nas cabeças das bacantes, em perucas de longos cabelos avermelhados, reforçando a essência da tragédia de Eurípides e aumentando, ainda mais, a assimilação ao sangue, proposta pela dramaturgia.

Para finalizar a seção sobre o traje cênico, de acordo com a análise realizada das cores presentes durante o espetáculo e as suas variações na atmosfera geral da peça, é possível concluir que são sempre resultantes de um diálogo afinado e harmonioso entre o espaço cênico, a iluminação, os adereços e os trajes de cena. Ademais, questiona-se: a sonoridade também possui influência na paleta de cores? Com a atmosfera geral da tragédia Bakkhantes inevitavelmente sombria, notou-se que a coloração presente durante o espetáculo e as suas variações de cena para cena relacionadas aos trajes são, quando em tecidos, variações entre o preto e tons mais escuros. Em uma visão geral das cores, a pele, o branco, o preto, os tons de vermelho, a cor do sangue, o vermelho vivo e o azul ressaltam repetidas vezes ao olhar.

O estudo sobre os trajes de cena e máscaras de Bakkhantes do Teatro Malandro é mais aprofundado no próximo capítulo. Para isso, foi criado um glossário de pesquisa com os conceitos-chave identificados durante o desenvolvimento da investigação, que estão em diálogo constante com a indumentária que compõe o espetáculo.

CAPÍTULO 4 - USO DE MÁSCARAS EM BAKKHANTES: UM ESTUDO SOBRE TRAJES DE CENA

Com a indumentária cênica como elemento norteador da pesquisa, este estudo abre, então, seu último capítulo, dedicado à análise dos trajes de cena e máscaras de Bakkhantes do Teatro Malandro. Nesta etapa da investigação, foram consultados diferentes autores, na busca de relacionar os conceitos desenvolvidos por esta análise a partir da elaboração de um glossário de pesquisa, proposto com o fim de contextualizar as definições apontadas de forma dedutiva estabelecida na relação entre imagem e conceito. Desse modo, o capítulo foi estruturado para iniciar com item 4.1 Um estudo sobre trajes de cena, com uma breve introdução sobre o termo traje de cena, elementar nesta pesquisa.

Nos itens seguintes, são desenvolvidos conceitos cruzados com o exame dos trajes de cada personagem, onde a organização foi estruturada da seguinte forma: 4.1.1 Ambiguidade em Dioniso; 4.1.2 A nudez no Coro das Mênades; 4.1.3 Cadmo e os conceitos de feio e grotesco; 4.1.4 Tirésias e a máscara; 4.1.5 Transgressão em Penteu; 4.1.6 Signo teatral na personagem Agave; 4.1.7 Corpo, corporeidade e os Guardas de Penteu. E é finalizado pelo item 4.2 Reflexões sobre a luz como elemento de indumentária.

4.1 Um estudo sobre trajes de cena

Esta pesquisa foi desenvolvida com o intuito de abordar, de modo documental, semiótico, histórico e poético, a investigação sobre os trajes de cena de Bakkhantes do Teatro Malandro. À vista disso, de acordo com o professor e pesquisador Fausto Viana (que “pesquisa, classifica, armazena, pensa, observa, fotografa, desenha, pinta, altera, conserta, fura, queima” trajes de cena [...] (VIANA, 2015, p. 27), partimos da premissa de que “o figurino é a resultante da relação deliberada e intencional, que se quer estabelecida entre o traje e outros sistemas de comunicação - maquiagem, cabelo, adereços, iluminação - compreendendo assim uma metalinguagem da roupa como representação” (VIANA, 2018, p. 10 - 11).

Como componente da memória teatral, os trajes de cena são elementos que contribuem para a construção da história cênica, atuando como itens que agregam à visualidade de um espetáculo tornando-a singular, além de serem fundamentais para a transmissão da ideia-essência-discurso de um personagem (VIANA, 2018). A indumentária cênica “tem (ou deveria ter) grande coerência, de modo a oferecer ao público a fábula para ser lida” (PAVIS, 2015, p. 169). Dessa forma, diante da análise do uso de máscaras na composição dos trajes de cena proposto por este estudo, é essencial compreender que “é sobre o corpo do ator, do performer, que o traje de cena será colocado e com ele vai se relacionar em primeiro nível. Depois, como já visto, o traje vai interagir com todos os outros elementos da cena ou do espetáculo” (VIANA, 2018, p. 26).

A visualidade criada dentro do jogo cênico, na relação figurino-encenação e na conexão do corpo com e como traje de cena, reverbera em uma figura-personagem, da qual os efeitos produzidos pela indumentária cênica atuam dentro de um sistema no qual o traje “não é apenas, para o ator, um ornamento e uma embalagem exterior, é uma relação com o corpo; ora serve o corpo adaptando-se ao gesto, à marcação, à postura do ator; ora enclausura o corpo submetendo-o ao peso dos materiais e das formas” (PAVIS, 2015, p. 169). A caracterização cênica exerce, então, a função de “signo do personagem e do disfarce, que multiplica e [que] se integra ao trabalho de conjunto dos significantes cênicos, [desse modo] o traje está em relação ao corpo como matéria e em diálogo com o espectador ao construir discursos a partir dos seus signos sensíveis” (idem, p. 168). Logo, a proposta desta pesquisa visa abranger as máscaras nesse conjunto de significantes cênicos relativos à caracterização de personagens e estender a relação posta por Pavis entre trajes de cena e o corpo. Compreende-se, então, a máscara como

um ‘simulacro⁵⁵ material que cobre o rosto (ou qualquer outra parte do corpo) para subvertê-lo e impor-lhe uma presença alheia, estabelece, por um lado, um confronto permanente com a alteridade ‘vertical’ da função extática com o divino ou, ao contrário do nada, da morte; seja ‘horizontal’ de fuga mágica para outras épocas históricas, outros lugares culturais ou outras formas de ser; por outro lado e simultaneamente, uma tensão irreduzível entre os polos opostos de nossa condição: animal e humano, selvagem e civilizado, trágico e cômico, racional e imaginário, real e ilusório (MOLLET-MERCIER, 2007, p. 3).

Do estudo sobre o uso das máscaras no teatro, Barroso indica que, para o desenvolvimento de uma análise, “é importante verificar, principalmente, a cena em que aparecem, como se localizam no conjunto de outras máscaras, o que escondem e o que dão a conhecer. E mais, o que alteram na postura dos seus portadores, [e] que corpos ajudam a constituir” (BARROSO, 2015, p. 29). Também é preciso ressaltar que vestir o traje ou colocar uma máscara se torna um momento de conexão entre o ator e o personagem, uma ação que acontece de forma profunda e, portanto, “à medida que ocultam rostos e corpos, as máscaras rituais mediam relações entre seres, encantam e desencantam personas, revelam o invisível, dão forma ao maravilhoso e catalisam energias, propiciando encontros, inclusive de seu portador consigo mesmo, sendo ponto nodal de encruzilhadas” (idem, p. 191). Isso posto, no que se refere as máscaras teatrais, “quem as habita, habita mistérios” (idem, p. 203), mas, é fundamental ter em conta que

No figurino não há ‘naturalidade’. Cena é construção, linguagem pensada para ser REPRESENTAÇÃO, ou ainda melhor, OBRA DE FICÇÃO e, por isso, nele, o traje compreende-se como cobertura corporal refletida, pensada, traje-fosfato, mas com todos os sentidos acionados. Esse gesto, sempre criador e analítico, não pode preterir, é claro, do uso da intuição – nome dado a uma das formas de cognição para a qual faltam melhores explicações (VIANA, 2018, p. 11 - 12)⁵⁶.

Para Alexandre Lazaridès, uma encenação mascarada jamais deve ser vista com ingenuidade, pois “os praticantes de teatro que usaram a máscara reconhecem a influência física que o uso desse acessório exerce sobre o ator. Ela altera, dizem, até mesmo sua

⁵⁵ Falar de simulacro implica, antes de tudo, referir o que seria o seu avesso: o real, ou não, na medida em que o simulacro constitui uma realidade, uma realidade diferente daquela que simula. No entanto, o simulacro é o simulacro, poder-se-ia concluir com atrevida tautologia. O simulacro é um signo que só se refere a si mesmo. Retomando o francês Jean Baudrillard e o italiano Mario Perniola, o filósofo francês Michel Maffesoli fala “de simulacro, ou seja, aquilo que não remete a um modelo original, daquilo que não busca se lançar para além das aparências a fim de atingir a essência. A noção de simulacro deve ser entendida ‘como uma construção artificial destituída de um modelo original e incapaz de se constituir ela mesma como modelo original’ (PERNIOLA)”. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/simulacro>. Acesso em: 01 jul. 2022.

⁵⁶ O autor citado, Fausto Viana, declarou recentemente em entrevista à autora que esta afirmação precisa ser revista: algumas modalidades de performance não utilizam ou descartam o conceito de cena e estas ações muitas vezes não são ficcionais.

respiração e sua percepção do espaço, seu andar e seus gestos” (LAZARIDÈS, 2001, p. 140). Logo, deve se considerar a dimensão espiritual da caracterização cênica com a presença da máscara, um ator mascarado “não é de fato uma coisa trivial: é mudar de identidade mudando de rosto. É a entrada em uma emocionante jornada que nos faz descobrir o mundo em outra dimensão” (MOLLET-MERCIER, 2007, p. 3). De acordo com Costa,

Quando uma máscara é esculpida, lida-se com a transformação da matéria, estabelecendo-se uma rede intrincada (forças visíveis e invisíveis) que se plasma no objeto. Algumas dessas ações encontram-se na pele da máscara, outras permanecem invisíveis e são ativadas quando postas em movimento. Cada máscara confeccionada traz uma história, um percurso condensado em sua feição que se dá a ver. Há uma carga de afetos manipulada e organizada pelo mascareiro, que gera um entrelaçamento complexo, uma arquitetura que convida o corpo a habitá-la. Uma boa máscara se constrói pelo diálogo com o mundo, por um jogo de tensões entre o passado e o futuro apostos na imagem (COSTA, 2015, p. 21).

Diante de uma dramaturgia e do compromisso ritual atribuído ao palco nas práticas cênicas, “o xamã tornou-se o ator, os participantes tornaram-se o público, o altar sagrado tornou-se o palco. Do mito como performance ritual surgiu o teatro da tragédia” (BERBEROVIC, 2015, p. 31). Desse modo, ao eleger as máscaras como recurso-chave no estudo dos trajes de cena de Bakkhantes do Teatro Malandro, aspectos conceituais e formais da indumentária, manifestados esteticamente e que tangem a visualidade dos personagens foram identificados, relacionados com conceitos específicos e investigados de forma reflexiva.

4.1.1 A ambiguidade em Dioniso

Deus, filho de Zeus, chego à Tebas ctônia,
 Dioniso. Deu-me à luz Sêmele cádmia.
 O raio – Zeus porta fogo – fez-me o parto.
 Deus em mortal transfigurado, achego-me
 ao rio Ismeno, ao minadouro dírceo.
 [...] Na Grécia, por aqui me introduzi.
 Fundei meu rito em coros dançarinos:
 um deus-demônio, ao homem manifesto.
 [...] A pele nébrida ajustei aos corpos
 sobreululando, o tirso e o dardo de era
 dei-lhes.
 [...] Fêmeas tebanas portam, todas elas
 forçadas, paramentos para a orgia,
 tresloucadas, dos lares, todas, extra-
 ditadas, turba entremesclada às Cádmi-
 as, sob o cloroso abeto, sobre as pedras.
 [...] Da mãe Sêmele faço a apologia:
 mostro-me um deus-demônio, o sêmen nela
 de Zeus.
 [...] Por isso, num mortal me transfiguro,
 a forma antiga em natureza humana (EURÍPIDES, 2003, p. 49 - 51).

Dioniso do Teatro Malandro apresenta como elemento da sua caracterização, conforme ilustrado na Figura 20, uma cabeça com grandes e grossos tufo pontudos, como se fossem enormes cabelos arrepiados. A sua pele é coberta por uma fina camada de tinta branca, que se materializa como uma segunda pele de forma integral e os seus dentes são cobertos por tinta preta. Tronco nu e os pés descalços, veste uma calcinha de malha elástica, em tom que acompanha a coloração do seu corpo, e que tem acoplado na parte frontal um membro masculino de borracha e pelos púbicos. A partir da descrição visual do personagem já surgem muitos questionamentos, que são: a ambiguidade é uma característica que aparece de forma intencional e dotada de um significado que é essencial para o universo da peça? O termo ambíguo é aplicado para causar atrito entre a imagem do homem versus a imagem da mulher e todos os questionamentos relacionados ao tema em relação ao gênero? Quais são os aspectos primordiais a se considerar diante dessa caracterização? De que pressupostos de análise se deve partir? Mas, de fato, o que é ambiguidade? Como a ambiguidade é manifestada materialmente no traje de cena do personagem?

Figura 20: Fotografia de cena do espetáculo com os personagens Penteu (Omar Porras) e Dioniso (Anne-Cécile Moser)



Fonte: Página eletrônica do Teatro Malandro, galeria Bakkhantes [s.d.]

Na notável performance da atriz Anne-Cécile Moser, o traje de cena de Dioniso em Bakkhantes do Teatro Malandro permite diálogos simbólicos à primeira vista, pois sua imagem evoca a dualidade em essência e personifica o deus do disfarce, aquele que nunca é ele mesmo, mas a perene imagem, que representa a máscara... da máscara. De acordo com a percepção do pesquisador Rey sobre o espetáculo, “a figura de Dioniso ajuda a moderar o terror dos acontecimentos”, o autor ainda argumenta que isso se dá “porque se Dioniso é, acabou por ser, o “deus do teatro”, a sua presença no palco isenta-o de maiores responsabilidades. Ele é um deus, mas, ao mesmo tempo, é o rei da mimesis” (REY, 2015, p. 67 - 68).

Em seu cerne, Dioniso carrega em si, portanto, uma dualidade existencial que se divide entre o deus e o homem. A imagem do deus em Bakkhantes do Teatro Malandro expande essa dualidade quando Anne-Cécile Moser, descrita como “surpreendentemente ambígua no papel do deus” (KOUTCHOUMOFF, 2000), aparece caracterizada ora com elementos do gênero masculino ora do gênero feminino. O fato de a atriz interpretar o personagem de Dioniso cria uma imagem com múltiplos significados, em que a ambivalência atua como potencializadora de uma estética aniquiladora acerca da figura do deus, que opera e reafirma uma narrativa primordialmente feminina descrita pela dramaturgia de Eurípedes, pautada no universo das bacantes.

Quando a atriz Anne-Cécile Moser constrói sua personagem, ela não dispensa sua beleza física, mas a articula com as monstruosidades dos acontecimentos, de tal forma que os episódios da tragédia são um misto de horror e sensibilidade, como se o próprio material do teatro fosse composto por esse duplo conjunto de extremos que acabam se juntando. De resto, um erotismo delicado se esconde nessa ambivalência entre o falo ereto e os seios (REY, 2015, p. 247 - 249).

Essa ambiguidade, no que diz respeito à sua capacidade de transformação em diversos corpos, inata à figura de Dioniso, é relacionada, muitas vezes, à sua oposição a Apolo, desenvolvida “mais notavelmente por Nietzsche na antítese dos princípios apolíneo (ordem, estrutura, luz, intelecto) e dionisíaco (caos, escuridão, emoção, instinto)” (BEBEROVIC, 2015, p. 35). Dioniso, então, é representado como

o deus que quebra fronteiras (juventude/idade, macho/fêmea, humano/animal, emoção/intelecto). Seus seguidores são as ménades (‘as mulheres loucas’) e os sátiros masculinos, meio-humanos e meio-animais. Em suas celebrações orgiásticas, os adoradores de Dioniso corriam soltos pela floresta, bêbados de vinho e da embriaguez da experiência do grupo, caçando suas presas e comendo sua carne crua. Dioniso é um deus da selva, um deus da fuga da rotina normal (dois de seus títulos mais importantes são *eleuthereus* ‘mais livre’, e *lyaios* ‘libertador’) (idem, p. 35).

O conflito entre os mundos da divindade e da humanidade que são atravessados por Dioniso, em que reina a ambivalência extrema, é descrito por Costa como um espaço limiar onde “para além da oposição esconder-revelar o corpo, que é atribuída ao uso da máscara, outras possibilidades podem advir da relação que se instaura ao vesti-la”. Ao se tratar do mascaramento como indumentária cênica e composição de personagem, o autor ainda explica que é importante entender que, “mais que se ater à fricção entre real e ficcional, o mascaramento se situa na ambiguidade dessas fronteiras. [onde] Não se trata tanto de buscar relações entre um e outro, mas de viver essa tensão” (COSTA, 2015, p. 16).

A máscara dionisíaca, portanto, carrega em si o significado de ambiguidade que transporta uma carga em que, no rito teatral, o ator que veste sua roupagem sagrada experiencia o estado do deus selvagem, e acessa um lugar onde “nas florestas profundas e escuras e nos vales verdejantes, [...] seus adoradores celebram os eternos ciclos de morte e renascimento” (BEBEROVIC, 2015, p. 37).

Ao ponderar sobre a criação e construção de uma identidade para o ator em cena e da ação de caracterização no corpo e o rosto do personagem, de acordo com Pavis, “a coisa mais difícil para se avaliar - mas também a mais importante - é o efeito produzido pela maquiagem sobre o observador, sobretudo sobre o seu inconsciente”. Segundo o autor, o efeito

reverberado pela maquiagem pode derivar na propulsão de “um efeito de sedução, de terror, ou cômico, sem que saibamos exatamente como. O espectador está implicado não em uma decodificação anódina de informações, mas em um face-a-face no qual aquilo que lê suscita seu desejo”. Pavis também elucida que essa recepção intensa gerada pela observação do corpo do ator sob o efeito da maquiagem cênica, acontece, pois,

Sobre o rosto do outro, com base ou sem base, eu leio os meus próprios pensamentos e desejos, e associo a ele uma cenografia à flor da pele e uma cerimônia de sedução. O travestimento de roupa e de rosto redobra a vertigem e a ambiguidade de minha própria identidade, seja um travestimento do sexo, da idade ou da natureza humana (em oposição à animalidade) (PAVIS, 2003, p. 172).

Figura 21: Fotografia de cena com os personagens Penteu (Omar Porras) e Dioniso (Anne-Cécile Moser)



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes (2000-2001)

De acordo com imagem apresentada na Figura 21, a indumentária do personagem é essencialmente construída por maquiagem, que atua como um recurso de vestimenta e caracteriza a ideia manifestada de um corpo sob o signo da pintura. No Dioniso do Teatro Malandro estão expressos elementos que tanto geram atração como incitam a transgressão social, identificadas na subversão dos papéis sociais manifestados de forma exacerbada na visualidade da sua caracterização. Dioniso, como o deus da dualidade, mostra na sua figura esse “outro” e, com a sua divindade, cria um culto revolucionário de adoração, que nos convida ao seu mundo sedutor e subversivo.

4.1.2 A nudez no coro das Bacantes

Acima
 o tirso
 agita,
 coroado de hera
 - estefânio -
 ao sacro serviço Dioniso!
 [...] Ao ditame das Moiras, Zeus
 deu à luz deus cornitáureo,
 coroado de serpentes-dragões.
 As mênades, por isso, circun-
 trançam nos cabelos ofídios cativos,
 famélicos de feras.
 [...] Dionisa-te
 com ramos de carvalho ou abeto!
 Entrama a veste nébrida
 furta-cor
 com lanosas felpas brancas,
 empunha
 a furiosa férula,
 pleno de pureza!
 [...] A turba fêmea ali demora:
 Dioniso a sequestrou com seu ferrão
 das rocas e teares.
 [...] Baco alça,
 fumo de incenso sírio,
 a tocha flâmea,
 deixa-a in-
 flamar-se da férula.
 À corrida e à dança,
 incita o coro errante,
 excita-o com seus gritos,
 Lança no ar sinuosas tranças.
 [...] Potra que no prado salta
 alegre
 ao encalço da mãe,
 perna-avante, pés-velozes, eis
 a Bacante (EURÍPIDES, 2003, p. 52 - 56).

Uma das pautas em que este estudo se fundamenta é na conexão entre a nudez e o traje de cena. Para tal, são suscitadas reflexões sobre a nudez em cena, apoiada por ideias e conceitos que se instrumentam na condição do corpo humano, que carrega em cada detalhe um signo, que informa e caracteriza o personagem e o universo em que ele está inserido. Na sua configuração e matéria, o corpo se constrói entre signos e significantes, que são lidos dentro de uma linguagem pertencente a um meio social e que contribuem para uma compreensão estética, em que a imagem derivada da relação corpo, cultura e significado tem o poder de comunicar dentro de determinado espaço.

Não são raras as ocasiões em que se expõe o corpo humano totalmente despido de qualquer vestimenta. Nesse contexto, o primeiro pensamento que vem à mente é

associado ao da cultura erótica, pornográfica, com os diversos meios de comunicação social que trazem as imagens de corpos nus. [...] O excesso de nudismo do corpo humano, na cultura atual, muitas vezes tem como consequência a banalização da nudez. [...] Por um lado, há muitos discursos sobre esse assunto que são construídos de forma contundente, no sentido de censurar a nudez, controlar o quanto do corpo humano pode ser exposto ou não. [...] O discurso moral colocado por diversos agentes da sociedade, entre os quais os das religiões, é construído para condenar todo tipo de sensualidade e exposição excessiva do corpo. Já as artes vêm explicitar as formas e as narrativas do corpo humano, desvelando-o de qualquer tecido e expondo-o como manifestação estética, ética, política (MORI; CAIXETA, 2020, p. 98).

Logo, a nudez em cena pode ser associada a outros conceitos narrativos e outros estados que não a sexualidade por si só e, como “escândalo semiológico”, pois a cena não é só representação e signo do real, ela nos convoca a este real pois, no palco, a cena é realizada com pessoas de carne e osso, fato que desperta no público a percepção do seu próprio corpo (PAVIS, 2015, p. 263). “Quanto à nudez, não é o grau zero do figurino - seria antes o figurino que, por sua familiaridade e sua adequação aos nossos valores, representa o grau zero. A nudez pode acolher todas as funções: erótica, estética, ‘estranheza inquietante’ etc.” (PAVIS, 2003, p. 165). No entanto, quando se trata da caracterização de um ator em cena dentro do contexto de um espetáculo teatral,

O ator vai mostrar, em caso de nudez, a sua própria pele, diretamente no palco e para consumo imediato de quem está na sala [...] Claro que aquela pele, e aquele conjunto de camadas de experiências humanas do ator vão ficar à disposição da personagem – e do público. O ator pode ainda maquiar sinais de nascença ou outras impressões em seu corpo que não seriam parte do corpo da personagem (VIANA, 2018, p. 41 - 42).

Figura 22: Fotografia de cena em que as bacantes dançam em volta de Penteu abatido



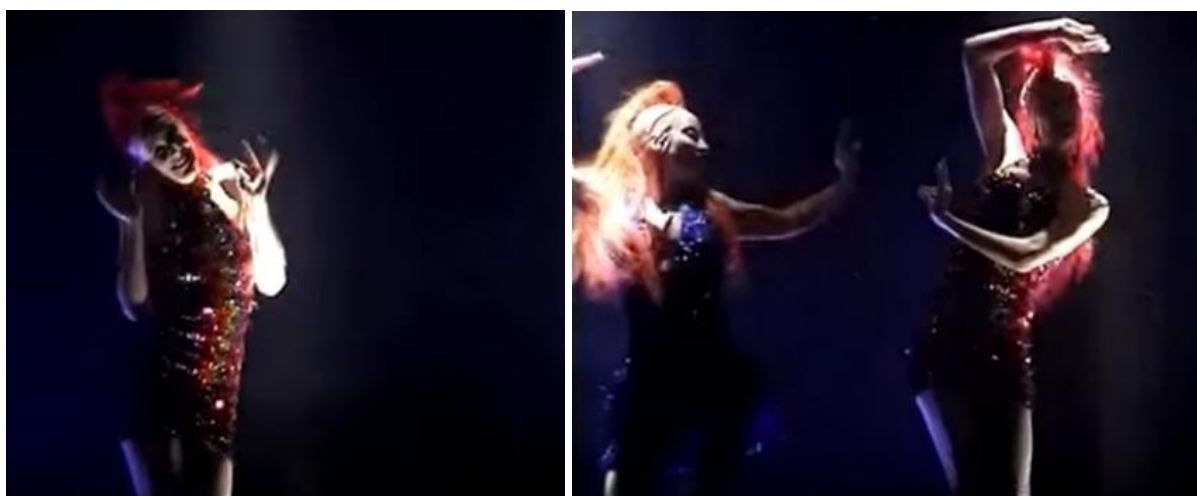
Fonte: Página eletrônica Teatro Malandro - Bakkhantes. Fotógrafo Jean-Paul Lozouet [s.d.]

É possível ver, conforme a Figura 22, o coro das mênades de Bakkhantes do Teatro Malandro, que é composto por um grupo de mulheres, interpretado pelas atrizes Céline Bolomey, Céline Le Pape, Ariane Moret, Nicole Seiler, e Caroline Weiss que nuas, no topo da montanha, cantam os coros destinados à adoração de Baco. No espetáculo, as bacantes têm a caracterização composta por calcinhas adereçadas com a referência do sexo feminino centralizado na parte frontal, as atrizes usam toucas emborrachadas, de onde saem longos cabelos vermelhos bem do meio da cabeça e carregam uma cobertura de tinta branca por cima de todo o corpo, com o detalhe dos mamilos e bocas assinaladas por tinta vermelha.

O pesquisador e professor Fausto Viana argumenta que

Poucas pessoas tendem a considerar a pintura corporal como um traje de cena. Se o ator estiver sem nenhuma roupa – “nu”, mas maquiado, a tendência é que se considere que ele está nu. Não está: a cor da tinta sobre o corpo ressignifica a nudez. [...] Se o corpo nu é um traje, uma escrita, assim também podemos considerar o corpo pintado (VIANA, 2018, p. 41 - 42).

Figuras 23, 24 e 25: Cenas de Bakkhantes com as Mênades usando os vestidos “*salut*”



Fonte: Captura de tela do vídeo do espetáculo *Bakkhantes* disponível no canal do YouTube da companhia Teatro Malandro [s.d.]

Entretanto, conforme apresentado nas Figuras 23, 24 e 25, existe uma quebra na narrativa visual e sonora⁵⁷, proposta pela presença e ação do coro das bacantes, promovida

⁵⁷ “Dois anos antes, a música *“La Vida Es Un Carnaval”* da cantora cubana Celia Cruz havia sido lançada mundialmente. Porras queria que a ideia brutal dos carnavais latino-americanos também marcasse sua presença em sua própria interpretação da bacanal de Eurípides. Segundo o diretor colombiano, ele queria deixar entrar o lado selvagem dos carnavais da América do Sul (Barranquilla, Rio de Janeiro, o carnaval de negros e brancos no sul da Colômbia) onde a morte marcava presença quase diariamente (‘se não houver mortes este ano, o carnaval não é bom’ frase que foi cunhada no passado para este tipo de cerimônias coletivas, hoje convertidas em festas lúdicas onde cada vez mais o impulso tanático desaparece para fazer caminho para o culto desenfreado do corpo e do erotismo)” (REY, 2015, p. 686 - 687).

justamente pela alteração da caracterização. A sonoridade precede o esquadramento e caracteriza o ritual das bacantes. Nesse momento do espetáculo, as mênades passam a vestir vestidos de paetês, nas cores vermelho, azul, amarelo, mas continuam com os mesmos cabelos vermelhos e notamos que os corpos continuam brancos. De acordo com o dossiê artístico do Teatro Malandro (2000-2001), nesse momento, a alteração visual proposta pela troca de trajes das bacantes, é marcada pela presença dos vestidos “*salut*”.

Assim, embaladas pela rumba do ‘carnaval da vida’, focos de luz são direcionados para as mênades vestidas com os coloridos, curtos e justos tubinhos de paetês, que remetem no palco à ideia da energia das festas de rua latino-americanas. As bacantes do Teatro Malandro revivem o culto ao deus da fertilidade e da agricultura, e empoderadas, expressam seus corpos numa “montagem [que] termina com sombras da juventude contemporânea ouvindo hip-hop e celebrando descontraída, através de uma cerimônia noturna em qualquer cidade grande” (REY, 2015, p. 219 - 220).

Máscara e mascaramento às vezes podem ser sinônimos, mas podem também instaurar perspectivas distintas, nas quais o termo mascaramento amplia a sua paleta, distanciando-se da noção usual de máscara. O mascaramento contemporâneo opera em conformidade com a desconstrução derridiana, em que a lógica binária é problematizada. Não se busca apenas esconder ou revelar um corpo, porém ativá-lo, redimensioná-lo, colocá-lo em questão frente às injunções a que somos submetidos na contemporaneidade. Às vezes, não se trata da arte concebida como proposta estética, mas da própria arte-vida que é levada a um grau de estranheza e estranhamento do corpo, à procura de estados corporais, intensidades que chacoalham a existência seja ela qual for (COSTA, 2015, p. 16 - 17).

4.1.3 Cadmo e os conceitos de feio e grotesco

“Loucura; a pólis toda dionisou-se” (EURÍPIDES, 2003, p. 120).

Figuras 26 e 27: Fotografias de cena do personagem Cadmo (Bartek Sozanski)



Fonte: Página eletrônica Teatro Malandro – Bakkhantes. Fotógrafo Jean-Paul Lozouet [s.d.]

Cadmo é interpretado pelo ator suíço Bartek Sozanski e, assim como exposto nas Figuras 26 e 27, o ancião fundador de Tebas ostenta uma coroa para indicar a sua realeza, tendo a caracterização composta por uma máscara que, como uma grossa camada de pele, cobre o seu rosto e a sua cabeça. Acrescido à essa máscara, um longo e fino tubo plástico com saída na abertura frontal do rosto conecta o canal nasal até um saco fixado na parte superior do seu braço esquerdo, por onde é dado o transporte de um fluido vermelho aquoso.

O seu cabelo, desfiado e volumoso, posiciona-se unicamente nas laterais de toda circunferência da cabeça, e a parte superior do crânio é coberta pela camada lisa da máscara que se estende desde o rosto. O traje também conta com um longo manto de tecido jacquard de cor marrom escuro. Por entre o manto entreaberto, o dorso e as costelas ficam aparentes e apresentam o mesmo aspecto mascarado seguindo com a textura semelhante à da região

facial. Com os pés descalços e as unhas pintadas de cor preta, o rei empunha o seu cajado e admira com altivez a cena que presencia.

Para Rey (2015), Bakkhantes do Teatro Malandro é resultado da ação de “Porras, apoiado pelo seu dramaturgo habitual, Marco Sabbatini”, que transformam a última tragédia de Eurípidés em uma “reflexão sobre a coexistência entre civilização e barbárie, entre prazer e horror” (2015, p. 247 - 249). Desse modo, em decorrência da identificação de características do grotesco na imagem do rei, criadas pelo aspecto da indumentária cênica do personagem Cadmo, ressalta-se a perturbação que resplandece da metamorfose e do hibridismo que estão relacionadas com o mergulho “nas raízes do trágico áspero, no sangue, na mutilação e nos cantos, nas danças e nas máscaras, nos disfarces. [...] nas raízes do teatro, que se diz ter origem nos rituais de celebração de Dioniso, as bacanais” (DOSSIÊ TEATRO MALANDRO BAKKHANTES, 2000-2001).

“Com seu mundo onírico, diabólico e sobrenatural”, a visão de Wolfgang Kayser “eleva o grotesco romântico, marcado pelo sarcasmo, pelo pessimismo e pela ironia, à categoria de representante por excelência desta estética” e o determina distante da “caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa”. Em contrapartida, estaria o “grotesco satírico, com seu mundo de máscaras, suas formas caricaturais e afetadas” na visão de Mikhail Bakhtin, que por sua “natureza libertária que proporcionaria uma suspensão temporária de regras, privilégios, hierarquias e tabus” (LIMA, 2016, p. 15 - 16). O grotesco tem o seu surgimento associado e, como contraponto à estética do belo e do sublime, pode também ser dado como “aquilo que é cômico por um efeito caricatural, burlesco e estranho”, decorrente da deformação significativa de uma forma conhecida ou que é aceita como norma.

Figura 28: Detalhe de fotografia do personagem Cadmo (Bartek Sozanski)



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

A imagem de Cadmo com a sua capa e os arabescos do tecido, as camadas disformes, com cortes e volumes que confundem a visão num jogo de claro e escuro, em que tecido e pele se contrastam com plástico e sangue são, diante da visão bakhtiniana⁵⁸, componentes de um “corpo grotesco, [que se formaliza com] os atos do drama corporal”, assinalado pelo “comer, o beber, as necessidades naturais [...], a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo” (GALANTE, 2019, p. 149)

O pesquisador Rey afirma que

As Bacantes é uma obra feita de extremos. A inusitada violência da ação contra a paz que respiram alguns cantos corais ou a tranquilidade que sempre acompanha a figura de Dioniso na obra, se opõem à crueldade do deus diante dos lamentos e queixas dos demais personagens, em particular aos de Cadmo, no final da tragédia. Na crítica à obra, esses contrapontos por vezes produziram posições extremas. Da interpretação como crítica ao deus, e mesmo à religião em geral, e à leitura da tragédia como documento de uma conversão de última hora de Eurípidés (REY, 2015, p. 218 - 219).

Em compensação, de acordo com Wolfgang Kayser, o conceito de grotesco é definido pela “mistura do animalesco e do humano” e tem “o monstruoso como [sua] característica

⁵⁸ “O grotesco fantástico, com seu mundo onírico, diabólico e sobrenatural, e o grotesco satírico, com seu mundo de máscaras, suas formas caricaturais e afetadas. Esta cisão do grotesco corresponde às divergências interpretativas entre Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin” (LIMA, 2016, p. 15 - 16).

mais importante” (KAYSER, 1957, p. 24). Quanto à ornamentação da estilística grotesca⁵⁹, as suas imagens “ilustravam a mistura dos reinos animal, vegetal e mineral. Esta combinação deu origem a formas que, por romperem com o ideal clássico de arte (mimesis do real, verossimilhança), foram classificadas hostilmente como quiméricas, irreais, monstruosas e até mesmo diabólicas” (LIMA, 2016, p. 2).

Na análise de Brigitte Prost sobre a estética do Teatro Malandro, associando-a ao entendimento do grotesco de Victor Hugo⁶⁰, a autora explica que existe uma “maneira única pela qual o grotesco convive com o sublime: nem tudo na criação é humanamente bonito. O feio existe lado a lado com o belo, o deformado lado a lado com o gracioso, o grotesco no avesso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (2014, p. 169), e ainda completa que,

A estética do Teatro Malandro situa-o na tradição dos ‘criadores oximorónicos’, porque joga com a tensão entre o feio e o escuro com o belo e o mágico e o contraste produzido, e ao fazê-lo liga as personagens, deformados por sua maquiagem expressionista e seus atributos, à nossa própria humanidade, cada criatura assim criada chamando o humano em nós. Mas a criação artística desse barqueiro de sonhos e pesadelos que é Omar Porras também se abre para um mundo onde observável na realidade que é transformada por uma segmentação e uma estilização de gestos e movimentos, pelo uso da metonímia, da sinédoque, da sugestão sempre pictórica e colorida: seu teatro de fato multiplica as cenas em que as entradas e saídas, transições em *cross-fading* ou justaposições deliberadamente radicais não foram arranjadas, e depois de ter trabalhado meticulosamente na precisão física dos atores, depois de ter esculpido em ourivesaria a composição de um universo musical, é a luz que ele apreende como pintor, ao buscar iluminações à la Vélasquez ou à la Zurbaran, com sutileza, como gotas de luz ou estrelas graças a projetores gobo. Por meio de uma estética altamente simbólica, pela fantasia dos trajes, apliques e perucas, bem como pelo universo sonoro composto de seus espetáculos e seus efeitos mágicos. O quadro espaço-temporal se desrealiza e os personagens que emergem de um contexto realista são atraídos para um mundo onírico e irracional, na esteira de Juan José Arreola, Gabriel Garcia Márquez, Juan Rulfo ou Júlio Cortázar (PROST, 2014, p. 169).

⁵⁹ “Grotesca e grotesco, como derivações de grotta (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália” (KAYSER, 1957, p. 17 - 18).

⁶⁰ “Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (HUGO, 2007, p. 33).

4.1.4 Tirésias e a máscara

Sabe por que vim aqui,
pois pactuamos – um sênex com um sênior -,
brandir o tirso, usar pelames nébridos,
coroar a fonte com era frondosa.
[...] “Lá vai, senil, no coro, um velho sem-
vergonha” – alguém dirá -, “coroado de hera!” (EURÍPIDES, 2003, p. 58).

Figura 29: Fotografias de cena do personagem Cadmo, Tirésias e Penteu



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève, (2000-2001)

Nesse agradável esforço de retorno às origens, os atores tentam manter em cena diferentes elementos do ritual. E de todo o conjunto de convenções cênicas tradicionais, é possível que a que tenha evoluído com maior riqueza na geração de novos significados seja a Máscara. A Máscara esteve presente em diferentes manifestações rituais da humanidade, na África, na América, na Ásia, na Oceania. Mas é na Grécia que sua existência seria patenteada como uma espécie de logo simbólico das representações cênicas do Ocidente, quando o riso e o choro se tornaram delimitações esquemáticas da comédia e da tragédia. A Máscara é a porta de entrada para a alma dos personagens. A maquiagem que hoje cobre os rostos dos atores é uma galante estilização da concha com que os antigos oficiantes interpretavam seus papéis. Uma mudança de máscara era uma mudança de sexo, de emoção, de função narrativa, de presença de palco. As figuras em seus mantos elevavam a dimensão dos atores à medida exata de suas hierarquias. Mas era a máscara-careta, a máscara-lamento, a máscara-raiva, a máscara-tempo, que indicavam o percurso emocional dos protagonistas das histórias (REY, 2015, p. 59).

Interpretado pelo ator Abder Ouldhaddi, a composição da indumentária cênica do adivinho Tirésias é dada por uma máscara corporal texturizada, que se estende do peitoral e cobre completamente a cabeça. O Seu cabelo na cor azul tem a forma de moicano. Tirésias usa manguitos peludos em cada braço, meia calça curta na cor bege e um elemento de indicação sexual entre as pernas, está descalço e traja um saíote assimétrico que remete a uma tanga peluda. Dos aspectos sobre o corpo mascarado que interessam a esta pesquisa, o traje de cena do personagem Tirésias transmite uma mensagem à margem da linha que define a função da máscara, na qual o ator ganha vida pelo ato de ser vestido por um “um segundo corpo, um corpo do personagem, distinto do corpo do ator, um corpo máscara”. Essa caracterização possibilita que sua forma seja “seu primeiro texto, o anúncio do seu significado. Seu material, suas cores e formatos, carregados de sentidos, trazem uma intenção gestual, afirmam uma presença cênica, aberta ao jogo ritual” (BARROSO, 2015, p. 180).

Figura 30: Detalhe de fotografia de o ator cena do personagem Tirésias (Abder Ouldhaddi)



Fonte: Página eletrônica Teatro Malandro - Bakkhantes. Fotógrafo Jean-Paul Lozouet [s.d.]

Em diálogo com o corpo, ela tanto pode revelar como esconder uma identidade, sua forma, material, cor, dentre outros aspectos, podendo atuar como o indício de sentimentos, emoções pois, “a máscara é sempre um enigma a ser decifrado. Assusta e faz rir, dependendo da circunstância” e sua primeira função é “disfarçar o rosto e/ou o corpo de quem a usa” (BARROSO, 2015, p. 188 - 189).

Para o autor, “mesmo como metáfora estética, ao usar uma máscara-disfarce, seu portador finge ser o outro, não se transforma no outro, não vira o outro. No máximo, quer se passar por outro” (idem, p. 190). Essa máscara como elemento de composição da indumentária cênica, como artefato e/ou objeto, pode ser feita de diversos materiais e se destina a cobrir o rosto de forma integral ou parcial. A partir da transposição desses trajés,

diante da análise da indumentária cênica do personagem Tirésias de Bakkhantes do Teatro Malando, é dado um entendimento de rosto e corpo como organismo único, pois esses trajes têm nas máscaras uma forma de revelar fisicamente o impulso presente das palavras e que identificam um modo de fazer.

Há, então, um atravessamento direto em diálogo com os trajes de cena que é dado entre as configurações de construção de um corpo mascarado, conforme a imagem do personagem Tirésias na Figura 30. Ao observar os trajes de cena do espetáculo Bakkhantes, esse limite tênue entre traje e máscara é ressaltado e o diálogo é transgredido no confronto presente com a questão ritualística tradicional, pois, de acordo com Barroso, ao vestir a máscara,

Os atores passam a falar com o corpo inteiro, porque este ganha evidência. As expressões faciais escondidas pelas máscaras transferem-se para o conjunto de seus membros. Assim, o ator estende seu espaço de comunicação. Tudo nele fica mais visível ao público. A simples presença das máscaras instaura uma cena não naturalista, porque transporta o teatro para um espaço outro, distante do cotidiano, uma dimensão, por elas próprias, criada (idem, p. 26 - 27).

4.1.5 Transgressão em Penteu

DIONISO - Cobre o corpo com túnica e linho.
 PENTEU - O que propões? Sou macho, não me adorno.
 DIONISO - Te matarão, se virem homem lá.
 PENTEU - Correto; és como um sábio de outras eras!
 DIONISO - No paço cuidarei de tua toaleta.
 PENTEU - Em que consistirá minha toaleta?
 DIONISO - Peruca longa ao crânio sobreponho-te.
 PENTEU - É tudo ou pensas em outros adornos?
 DIONISO - Peplo bem rente ao chão; à frente a mitra.
 PENTEU - É tudo, ou acrescentas algo mais?
 DIONISO - Portas o tirso e a nébrida tigrada.
 PENTEU - Não posso me vestir feito mulher!
 DIONISO - Mas sangue correrá num prélio báquico.
 Rouba-lhe a razão;
 insânia leve infunde: se ajuizado,
 não vai querer vestir-se de mulher,
 mas quererá, se não tiver bom juízo.
 Desejo que os tebanos riam do rei:
 conduzo-o pela pólis, fêmeoforme,
 outrora tão terrível nas ameaças...
 Enfeitarei Penteu. Que baixe ao Hades
 ínfero, pelas mãos da própria mãe
 dilacerado! (EURÍPIDES, 2003, p. 90 - 93)

Figura 31: Cena de Bakkhantes com o personagem Penteu (Omar Porras)



Fonte: Captura de tela do vídeo do espetáculo Bakkhantes - disponível no canal do YouTube da companhia Teatro Malandro [s.d.]

Neto de Cadmo, que em “As Bacantes” assume o governo de Tebas, Penteu é a personificação da razão, que vai contra a loucura de Dioniso. Motivado pela rebelião do

êxtase religioso que desalinha e descontinua o ritmo na sua cidade, Penteu atua em defesa da restituição da ordem civil. A sua figura é envolta por violência, disfarces e uma dura crítica ao condicionamento das mulheres na sociedade que ele comanda. O personagem usa uma máscara quando irrompe com as convenções impostas por sua imagem de comando e se metamorfoseia em bacante, sendo por ela que “ocorre uma transfiguração, ou seja, uma verdadeira mudança de aparência”, fazendo da sua dissimulação mascarada uma forma de transgressão (MOLLET-MERCIER, 2007). Portanto, a essência da transgressão de Penteu incide com a manifestação da sua curiosidade de presenciar aquilo que tanto condena.

Mas então o rei, o macho, deve se vestir de mulher. E mais ainda, abandonar para sempre seu estado humano. Atraído para a bacanal, ele será esquartejado, dilacerado, despedaçado por sua própria mãe, Agave, que, misturada com as bacantes, se dissolveu na embriaguez do ritual. Aqui novamente, em sua adaptação restrita ao essencial, mergulhamos nas raízes do trágico áspero, no sangue, na mutilação e nos cantos, nas danças e nas máscaras, nos disfarces. Mergulhamos nas raízes do teatro, que se diz ter origem nos rituais de celebração de Dioniso, as bacanais (SABBATTINI – DOSSIÊ TEATRO MALANDRO, 2000).

Caracteriza-se como ato transgressor aquele que “pode perturbar a ordem do politicamente correto” e, de acordo com Patrice Pavis, esse é um conceito que “reflete evidentemente os códigos sociais do momento, variando de forma considerável de uma área cultural ou religiosa a outra” (2017, p. 331). Contudo, dentro da leitura da peça, quem realmente seriam os transgressores? Em Tebas, pela visão do personagem Penteu são as mulheres, pois “nos primeiros versos de peça, temos uma descrição do festejo, narrada pelo próprio deus Dioniso, que era estritamente feminino; [e] a participação das mulheres, consideradas transgressoras, é primordial para este culto” (BARBOSA, 2011, p. 4).

Figura 32: Fotografia de cena de Bakkhantes



Fonte: Página eletrônica Teatro Malandro - Bakkhantes. Fotógrafo Jean-Paul Lozouet [s.d.]

Interpretado por Omar Porras, como visto na Figura 32, Penteu tem o seu traje de cena composto pelos longos cabelos escuros que permanecem soltos por baixo de sua coroa, paletó preto que usa aberto e sem camisa e que exhibe uma opulente e decorada gola. Uma das mangas é comprida e tem o punho ricamente adornado, com motivos em linha dourada, e a outra manga do paletó foi removida, deixando expor pela abertura cavada, um braço metálico no seu lado direito.

Descalço, Penteu usa calça preta com uma linha fina vermelha no interior das pernas e é acompanhada de faixa vermelha posicionada na cintura, no mesmo tom da linha interior. Contudo, como Penteu representa a máscara da transgressão, a sua figura pública passa por uma transformação total, observada no decorrer do espetáculo. Quando se disfarça para espiar as mênades, passa a usar uma calcinha com a presença de um emborrachado de sexo masculino na parte da frente, tendo seus escuros cabelos substituídos por compridos cabelos vermelhos, usando, ainda, uma máscara corporal emborrachada com a figura de seios.

Por isso, quando em *As bacantes* Penteu decidiu entrar em Cítéron e Dioniso aceitou, comecei a gerar imagens: imaginei o cabelo do rei com cevada, como a cevada que meu pai camponês costumava cortar. Penteu precisava de seios, então

fizemos para ele seios de verdade. Penteu tinha sexo de sobra, então cortamos fisicamente seu falo (PORRAS *apud* REY, 2015, p. 685 - 686).

Figuras 33, 34 e 35: Cena de Bakkhantes com o personagem Penteu



Fonte: Captura de tela do vídeo do espetáculo Bakkhantes - disponível no canal do YouTube da companhia Teatro Malandro [s.d.]

As Figuras 33, 34 e 35 apresentam a sequência em que Penteu recebe o castigo de Dioniso, tendo a punição aplicada pela sua imagem espelhada. A cena se desenrola em “uma espécie de reflexo dionisíaco, de cruel e ardilosa identificação, onde o rei acaba sendo vítima

de sua própria imagem” (REY, 2015, p. 247 - 249). Por fim, a “figura da personagem andrógina de Penteu, com grandes seios femininos emprestados e um falo pronto para as melhores bacanais” se desenrola no ato punitivo de Dioniso, em que o rei então passa pelo suplício e é posto em sua nudez de maneira forçada, provocada diante do êxtase violento do grupo das bacantes. Penteu não só é desprovido das suas vestes, mas também são retirados o seu sexo, a sua majestade e a sua identidade. “Mas o banho de sangue em que ele acaba se envolvendo é uma travessura dos deuses, uma diversão do demiurgo Porras, juiz e parte de uma cerimônia selvagem que acaba se transformando em artifício, em teatro” (idem, p. 219 - 220).

4.1.6 Signo teatral na personagem Agave

AGAVE - Sem rede o capturei,
filhote de leão selvático,
conforme o vês.
[...] Filhas de Cadmo,
depois de mim, depois de mim golpearam
a fera. O bem do acaso na caçada!
[...] Partilhai o banquete!

CORO - Que banquete, infeliz?

AGAVE - Um neonovilho?
sob a testa, no queixo, grácil,
recém lhe aflora um tufo de pelugem.

CORO - Parece juba de uma fera rude.

AGAVE - Baco, sapiente caçador, sapiente-
mente à fera incitou as mônades.

CORO - Portadora-de-Nike, exhibe, ó mísera,
a presa que transportas: tua vitória!

AGAVE - Onde meu pai se encontra? Vem, ó sênex!
Penteu, menino meu! No paço apoie
uma escada com sólidos degraus
e a cabeça do leão afixe à frisa!
Quem o caçou fui eu, aqui presente! (EURÍPIDES, 2003, p. 110 - 114).

Figura 36: Fotografia de cena com Cadmo e Agave, que segura a cabeça de Penteu como seu troféu



Fonte: Página eletrônica Teatro Malandro - Bakkhantes - Fotografia Jean-Paul Lozouet [s.d.]

A Agave de Bakkhantes do Teatro Malandro se personifica com o rosto e cabeça completamente cobertos por uma máscara justa, emborrachada e lisa, com pequenas aberturas para deixar olhos, nariz e boca aparentes e em uma coloração que acompanha a pele da atriz. Coberta por sangue escorrendo pelo corpo, Agave tem uma camada de máscara corporal com seios de borracha que simulam a nudez, usa saia longa assimétrica na cor vermelha e não aparenta cabelos. O seu corpo vai sendo tomado pelo aspecto encarnado ao decorrer da cena do filicídio, assim como todo o espaço é embriagado pelo vermelho nas chamas das fogueiras que queimam e proporcionam um tom mórbido e ébrio. Agave, então, carrega a cabeça de seu filho Penteu, decepada pelas suas próprias mãos, como um troféu no cortejo vil, organizado por Dioniso.

Esse livro⁶¹, que Porras ainda conserva como tesouro, levou-o a interessar-se de forma progressiva pelo tema dionisíaco. Essa memória dessas leituras o levou a mergulhar no mundo das Bacantes e a interessar-se, além disso, pelo tema da figura feminina que inexoravelmente acaba sendo vítima. [...] De resto, a figura de Agave produziu-lhe um fascínio especial. Interessou-se por aquela alegoria da mulher que, acreditando estar fazendo o bem, acaba desmembrando o próprio filho, vítima da embriaguez, da confiança, da ingenuidade eufórica. Acreditando que conseguiu acabar com quem os tirou de seu território, quem os tirou de seu mundo, acreditando acabou com o destino fatal e acaba sendo vítima da crueldade insuportável de Dioniso. Mais do que as figuras de Penteu ou Dioniso, ou as próprias bacantes, Porras sentia-se muito atraído pela presença de Agave, representando a dor de uma vítima inexorável, de quem acaba em filicídio sem o saber (REY, 2015, p. 681).

Diante da cena de justiça divina destinada a Agave, a imagem fixa criada pela caracterização da personagem mascarada permite transparecer, pela expressão desconsolada de seus olhos o desígnio funesto, a que é submetida. Na Figura 36, a personagem, interpretada também pela atriz Anne-Cécile Moser, carrega na sua imagem o signo indissociável da tragédia. Triste figura que, de “domadora de feras”, transforma-se em mãe portadora de uma dor imensurável e de destino terrível. Ao discorrer sobre o efeito que a máscara proporciona diante da relação estabelecida entre olhos, rosto e alma do ator, Mollet-Mercier afirma que

A máscara desrealiza o rosto apagando suas expressões faciais e seu movimento natural. O rosto fica então, de certa forma, desumanizado, (o que é fascinante) e só os olhos de quem os usa podem falar uma linguagem comum com a do público. O jogo mascarado é, portanto, essencialmente definido pela presença do olhar. O desafio de instalar uma comunicação eficaz é então assustador, pois apenas o espaço limitado do orifício ocular da máscara permanece para revelar a humanidade do usuário. [...] Assim mascarado, o ator encontra uma grande qualidade de concentração que lhe permite compreender melhor seu personagem. A máscara age sobre ele como uma vestimenta protetora. De fato, seu rosto, e talvez até sua alma, não estão mais nus e expostos aos olhos de todos, mas são encontrados protegidos, ‘vestidos’ e, portanto, em um lugar seguro (MOLLET-MERCIER, 2007, p. 9).

Brigitte Prost dá algumas pistas sobre o método semiótico que a companhia emprega nas suas montagens, ao afirmar que a comunicação visual dos espetáculos do Teatro Malandro é decorrente de um movimento que se auxilia constantemente da transposição da “linguagem verbal à uma nova linguagem (plural e coletiva)” e que o palco “revela a importância de sua semiotização”. A autora indica traços do processo da adaptação dos espetáculos que enunciam um modo de ‘reescritura cênica’ resultante da “reinterpretação e [de] uma reescritura feita de signos, uma cristalização dos mitos e do que os constitui, mas também de estruturas narrativas e de um esquema actancial”, criando-se, desse modo, “uma

⁶¹ “Em seus deslocamentos diários, ele [Omar Porras] costumava parar na extinta Livraria Buchholz, no centro da capital [Bogotá]. Sem uma razão muito precisa, a edição de Nietzsche de O nascimento da tragédia sempre chamou sua atenção. Leu fragmentos inteiros no final da tarde, até que um dos vendedores resolveu dar-lhe um exemplar da Alianza Editorial” (REY, 2015, p. 681).

transposição visual em uma escala viva”, que personifica e perpetua a “transmissão do patrimônio literário da humanidade” (PROST, 2014, p. 163 - 164).

As máscaras rituais quase nunca se restringem a um adereço de rosto, aparecendo na forma de coberturas de corpo inteiro. Nos ritos de renovação cósmica, geralmente, elas não representam uma entidade única, mas procuram expressar o conjunto de elementos que estão incluídos no mito fundador do universo de uma determinada sociedade. [...] Por meio dessas máscaras, procura-se apagar a visão humana, transportando os atores do rito à dimensão do invisível. Nesse plano, eles se olham apenas a si mesmos, tornando-se invisíveis uns aos outros. É daí que, por ocasião dos trances coletivos, dançam e cantam durante toda a noite, evitando se colocarem de frente uns aos outros e se olharem nos olhos. Isso porque, embora eles, os xamãs, estejam ali durante os rituais, o estão numa espécie de presença ausente, em uma dimensão outra que não a dos mortais. Encontram-se, no caso, voltados para dentro de si próprios, não tomando conhecimento do que acontece no mundo em volta (BARROSO, 2015, p. 50 - 52).

Figura 37, 38 e 39: Cena do solo de Agave após voltar a razão com a cabeça de Penteu nas mãos





Fonte: Captura de tela do vídeo do espetáculo Bakkhantes - disponível no canal do YouTube da companhia Teatro Malandro [s.d.]

As Figuras 37, 38 e 39 mostram a sequência do solo do lamento de Agave, sendo possível notar que a maquiagem produz um efeito que constrói e contribui com a expressividade na imagem da personagem mascarada. Dada na sua presença como um signo que, com pigmento vermelho, caracteriza “a parte sacrificial [que] existia em quase todos os cultos e festas divinizadas. É a violência fazendo parte do sagrado” (BARBOSA, 2011, p. 10). De acordo com Barbosa (idem, p. 10), “esta violência está presente tanto nos momentos de sacrifícios de animais, muito comuns em ritos *cthônicos*, até a morte de algum ser humano, como é o caso da peça em questão”. À vista disso,

Muitas vezes a maquiagem se toma uma encenação contemporânea muito mais que um disfarce ou uma acentuação dos traços existentes: é uma vertigem que bloqueia toda a interpretação segura e toda metamorfose definitiva. Difícil analisar uma vertigem! [...] O espectador vivencia a atmosfera e a coloração emocional que emana dos rostos e dos corpos pintados (PAVIS, 2003, p. 173 - 174).

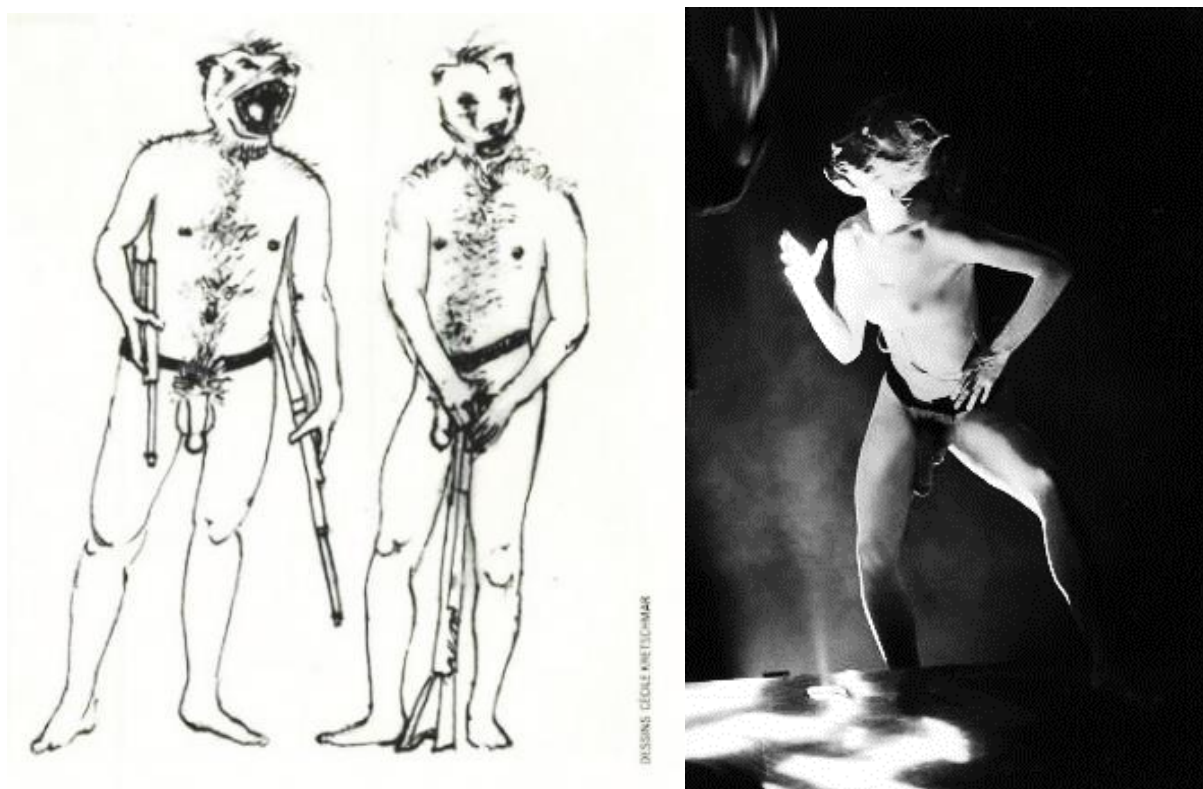
Desse modo, pelo mascaramento facial e corporal que proporcionam a ilusão do rosto combinados com a precisão na escolha do texto, é possível compreender que, pela visualidade da indumentária dos personagens de Bakkhantes, são postas em observação questões que a tragédia grega traz no espírito antigo do teatro. A mulher e a construção conceitual envolvem o seu entendimento e se expõem sob o entorpecimento e possibilidade de ação, com o “estado de transe, em que se encontravam as mulheres báquicas”. O desfecho trágico de “As Bacantes” é a manifestação de uma remissão que “representa a *katarse* grega” associada ao feminino (BARBOSA, 2011, p. 10).

A imagem da morte que se extrai da tragédia grega é a morte ligada à dor extrema, fatalidade, crime, massacre, desastre. Aqueles que recorrem a esta imagem na Colômbia têm um interesse temático (para não dizer tanático) de visitar alegorias de morte que não são ilustrações imediatas de uma história, mas grandes afrescos universais que serviram na antiguidade e continuam a servir no presente (REY, 2015, p. 60).

4.1.7 Corpo, corporeidade e os guardas de Penteu

Nosso esforço, Penteu, foi compensado:
 conforme nos mandaste, aprisionamos
 a presa. A fera acompanhou-nos, mansa:
 os pés não refugou, as mãos nos deu.
 Não descorolhou-lhe os vinhos das maçãs
 do rosto ao se entregar, rindo, à prisão;
 facilitou, gentil, o meu ofício.
 [...] Quanto às bacantes, presas e algemadas,
 já no cárcere público da pólis,
 elas invadem lépidas os montes,
 sobreinvocam Rumor, se deus, libertas:
 dos pés seus grilhões se autodesataram,
 mãos não de homens as portas destravaram-lhes (EURÍPIDES, 2003, p. 68).

Figura 40 e 41: croquis de estudos preliminares do traje de cena de Dioniso. Cécile Kretschmar. Fotografia de cena com um dos guardas de Penteu.



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

No teatro, a linguagem corporal e o corpo do ator se tornam o condutor que o espectador deseja, fantasia e se identifica e, segundo Pavis (2015, p. 75), o “corpo pode ficar conectado a um sentido psicológico, intelectual e moral ou pode surgir como material autorreferente”. O significado de corpo, no que toca à sua carnalidade, é de que este consiste

na “constituição ou estrutura física de uma pessoa ou animal, composta por, além de todas suas estruturas e órgãos interiores, cabeça, tronco e membros” (DICIO⁶², 2022).

É para essa “unidade orgânica” (ou inorgânica⁶³) que constitui a “parte material do animal, especialmente do homem, por oposição ao espírito” e pelas suas implicações sociais acerca da relação de corporeidade, que é realizada a abordagem dos trajes de cena dos guardas de Penteu. Apesar dessa investigação abordar cada conceito de modo isolado, inevitavelmente esses se transpassam e dialogam entre si. Assim, o traje de cena está intrinsecamente ligado ao corpo e à corporeidade, bem como corpo e corporeidade flertam com a nudez e com a máscara.

Corpo como material de trabalho. Material poético. A narrativa é escrita na poesia do espaço cênico que existe como uma página em branco, onde os corpos dos atores são como canetas e os seus pés as pontas que tingem o palco. E assim contam uma história que tanto pode ser uma tragédia ou um drama, mas que antes de tudo marcam as ‘características estilísticas das montagens de Omar Porras’ que são feitas a partir de uma ‘beleza feita de harmonia, de equilíbrio, de simetria, de relações claras entre as partes – mesmo quando cada uma destas partes pode parecer grotesca, multicolorida, consertada, coberta de plumas e de retalhos de tecido (CHAPERON, 2014, p. 52).

Interpretados pelas atrizes Nicole Seiler e Caroline Weiss, o traje de cena dos guardas de Penteu é caracterizado por collants de fio de nylon, meia-calça e máscaras ‘cachorro’ para o rosto, e cinto com sexo masculino falso acoplado.

Figura 42: Fotografia de cena com os dois guardas de Penteu

⁶² Disponível em: <https://www.dicio.com.br/corpos/> Acesso em: 27 jul. 2022.

⁶³ Corpo como unidade orgânica, que constitui o animal ser humano, atualmente pelas próteses, parafusos etc. Esse corpo também pode contar com unidades inorgânicas na sua formação constituinte.



Fonte: Dossiê Teatro Malandro - Bakkhantes, Archives de la Ville de Genève (2000-2001)

A animalidade expressa na máscara de forma alegórica traz a reflexão de que “talvez, se o traje cobre nossa parcela de animalidade, a máscara descobre o que, em nós, ‘além do bem e do mal’, se sente ligado às forças inexplicáveis que povoam o universo e que ainda abrigamos em nossa linguagem sem nos darmos conta” (LAZARIDÈS, 2001, p. 142). Os trajes dos guardas, de acordo com as Figuras 40, 41 e 42 apresentadas anteriormente, apesar da composição grotesca na apresentação da característica que une animalidade e humanidade, ressaltam essa relação entre corpo e rosto, diante de uma estética unificada e não dissonante.

Viana se refere a Barthes quando esse “propõe ainda uma concordância do traje com o rosto do ator”, argumentando que apesar de soar estranho, há uma associação essencial entre as duas unidades que formam o uno corporal, “pois o rosto é parte do corpo e, naturalmente, ao se pensar o traje, pensa-se no rosto” (BARTHES, 2018, p. 33). Logo, a retidão e a expressão desses corpos transmitem uma mensagem e, de acordo com Viana, no teatro, isso se explica pelo fato de que

Tem-se falado muito do corpo do ator como suporte do traje de cena, mas parece um tanto reducionista diante do corpo que é o sustentáculo do fazer teatral – a obra de arte teatral é muito fundamentada (mas não exclusivamente) na presença do ator, do performer, do artista. O traje de cena deve complementar o trabalho do ator e vice-

versa, além de se relacionarem com todas as outras partes do espetáculo (VIANA, 2018, p. 22).

Ao comentar sobre a relação figurino-encenação, Pavis adverte sobre uma questão bastante cara para este estudo, que consiste à conexão propulsora de uma visualidade essencial dentro do jogo cênico e da figura-personagem, que defende a ideia de que “o figurino é tão vestido pelo corpo quanto corpo é vestido pelo figurino” (PAVIS, 2003, p. 164). Contudo, no que se refere à corporeidade no teatro, a linguagem corporal e o corpo do ator se tornam os condutores que o espectador deseja, fantasia e se identifica, pois, “a máscara, propriamente dita, é um objeto de identificação, um signo de algo a ser criado, a marca potencial de alguma coisa que vai se revelar” (BARROSO, 2015, p. 39). Na sua configuração e matéria, o corpo se constrói de signos e significantes inseridos em um meio social que contribuem para melhor compreensão das questões sobre estética corporal e a troca que da imagem que esse o corpo produz dentro de um meio. Assim, as máscaras nos trajes de cena dos guardas de Penteu podem agir “tanto na função de móveis do terror, quanto de sua neutralização” (idem, p. 48).

4.2 Reflexões sobre a luz como elemento de indumentária

Com o intuito de finalizar o capítulo e concluir esta investigação sobre trajes de cena e máscaras, o item Reflexões sobre a luz como elemento de indumentária propõe uma análise sobre o efeito visual decorrente da harmonia entre o espaço cênico, o corpo dos atores em cena e a iluminação em *Bakkhantes* do Teatro Malandro, em que

os tules foram usados para criar um efeito parecido com a aurora onde, sutilmente, se produziu um misterioso efeito, sempre acompanhado por uma nota sonora contínua e muito sutil. O espectador também entra em outro território, um espaço que pertence apenas à constelação estelar do teatro e não a outro lugar equivalente (REY, 2015, p. 691)

Com a presença de uma fina camada de tecido justaposta a frente do palco, a narrativa visual do espetáculo é alterada a partir da proposição do espaço cênico. Pelo jogo de luz e sombras, projetam-se imagens atravessadas nessa espécie de filtro que alteram a percepção dos corpos em cena e resultam em um impactante artifício de configuração indumentária para os personagens. De tal modo, o ambiente é descrito por

Cortina translúcida, sombras chinesas, corpos nus deformados, dança lenta e a voz de Dioniso lembrando os amores de Zeus com a mãe Sêmele, queimada viva enquanto seu divino amante esconde o filho costurando-o na coxa (SABATTINI; DOSSIÊ BAKKHANTES, TEATRO MALANDRO, 2000-2001).

Figura 43: Fotografia de cena - dança báquica.



Fonte: Página eletrônica Teatro Malandro - Bakkhantes. Fotografia Jean-Paul Lozouet [s.d.]

Conforme a imagem apresentada na Figura 43, com uma cena do espetáculo em que ocorre a dança báquica com Dioniso e os guardas de Penteu, o jogo visual revela uma espécie de mascaramento, que resulta da combinação entre a iluminação e a cortina que precede a caixa cênica.

As imagens resultantes da composição então são facilmente associadas aos registros dos rituais primevos retratados nas paredes das cavernas, local onde Bakkhantes do Teatro Malandro também se conecta, pois, “para o início do espetáculo, o recurso central foi a presença do fogo, como ponto de partida para uma cerimônia não especificada” (REY, 2015, p. 685).

Em entrevista concedida para a publicação especial MIMOS 2014 Omar Porras, o entrevistador Joel Aguet divide a sua memória sensorial do espetáculo, ao relatar que não se esquece da “imagem do início com o desfile de dançarinos e dançarinas nus, por meio do tule” e é completado por Porras que afirma que a cena da cortina de Bakkhantes para ele “era como *Lascaux*, com corpos cobertos de terra colorida, com fogo, ar, água [...]” (AGUET, 2014, p. 113).

Figuras 44 e 45: fotografias de cena de Bakkhantes



Fonte: Página eletrônica Teatro Malandro – Bakkhantes [s.d.]

Portanto, pela aparência proporcionada pelo corpo do ator iluminado, conforme as Figuras 44 e 45, a entrega ao ritual resulta em um teatro de memórias ancestrais. Dessa

relação estabelecida entre as imagens projetadas e a narrativa cênica composta pela presença do corpo mascarado pela luz, em que o acesso à espiritualidade se manifestavam como ritual compostos por signos, como nudez, as máscaras utilizadas na composição dos trajes de cena de Bakkhantes têm representação fálica, como símbolo de poder.

De acordo com a professora e pesquisadora Donatella Barbieri,

A combinação de máscara e nudez parcial chama a atenção para o corpo humano como rearticulação animal. O traje do sátiro combinava nudez e extensões: falo, cauda, peruca, barba, pelo de animal, crescendo fora do corpo, o que amplificava seu movimento. Somente quando segura sua máscara em suas mãos o sátiro fica quieto, em uma pose cotidiana relaxada. A síntese de diferentes animais é uma reminiscência do xamã mascarado da Caverna *Trois-Frères*. Aqui também o traje estende o movimento performativo, que por sua vez define o que é o corpo. Movimento, corpo e roupa estão interligados; expressam a persona sátira corporal liminal, transformando o cidadão ateniense em uma semi divindade mercurial, em um processo de embriaguez. Nas palavras de Robin Osborne ‘o encontro com o vinho também foi um encontro com os deuses’ (2014: 40). Com isso, o artista sátiro poderia combinar ‘a capacidade de fazer qualquer coisa que o homem pudesse fazer com a falta de inibição animal’ (2014: 44). Osborne também observa como sátiros e Mênades - contrapartes femininas, usando pele de animal sobre seus quitônios - eram capazes de lidar com cobras e leopardos como animais domesticados. Semelhante ao xamã em transe na Caverna de *Lascaux* deitado ao lado do bisão estripado, acreditava-se que eles eram capazes de subjugar a natureza, ao mesmo tempo que se abraçavam de forma diferente no início do período moderno e no modernismo do início do século XX (BARBIERI, 2017, p. 6).

Da noção de ritual em Bakkhantes do Teatro Malandro, Rey afirma que a montagem “foi construída a partir dos elementos que estão imersos no texto. Apoiado pelo seu assistente grego Chryssoula Nissianaki, Porrás reinterpretou algumas convenções gregas antigas presentes em certos rituais tradicionais” (REY, 2015, p. 684 - 685). O autor completa que,

Apoiado em imagens que foram descobertas dentro de cavernas escuras, iluminadas por tochas acesas, esse elemento foi utilizado na encenação, onde diferentes sombras projetadas nos tecidos do palco começaram a ganhar vida, enquanto Dioniso interpretava seu solilóquio inicial como o canto introdutório de uma representação primitiva. Com recursos diversos tanto dos adereços quanto do cenário articulado à palavra, construíram um palimpsesto no qual, através de diferentes camadas, apareciam as imagens da encenação. Em alguns trechos os textos eram retirados para avaliar as figuras, o que criava um conjunto rítmico e uma espécie de ilusão mágica na plateia [...] (idem, p. 684 - 685).

4.3 CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Nesta conclusão, são apresentados resultados da investigação sobre de trajes de cena e máscaras de Bakkhantes do Teatro Malandro, visando a estética e os conceitos a eles relacionados. Desse modo, são exibidas, a seguir, notas conclusivas que resultam de um trabalho de pesquisa sobre os trajes de cena, mas que também expõem o processo em que uma identidade particular é delineada por Omar Porras para a companhia que ele criou. Por fim, nota-se que foi ao consolidar os seus sonhos que Omar Porras alcançou uma forma de se expressar pelo teatro e ainda criou um meio de espalhar sua a pulsão ancestral e exaltar as suas raízes latino-americanas.

Palco para metamorfoses e espaço nato das ambiguidades, Bakkhantes é um espetáculo de atmosfera caótica, que representa sob o tablado os rituais e orgias de Dioniso, além de ter sido um espaço de criação utilizado por Omar Porras para “dar à luz a criaturas que não vemos na claridade, mas que surgem das passagens subterrâneas do texto quando há escuridão: ninfas, vaga-lumes etc.” (PORRAS, 2014, p. 117). Bakkhantes, então, pode ser apresentada como:

A história de um deus que se torna homem e seduz as mulheres e de um rei homem vestido de mulher e destruído pelas mulheres. Bakkhantes é uma homenagem à teatralidade, ao teatro como espaço de todas as metamorfoses. Nas mãos do ator e diretor sul-americano, a peça de Eurípides é uma festa trágica onde os atores navegam com metáforas, acrobacias, luzes, sombras chinesas, canto e expressão verbal (ORTEGA, 2001).

“As Bacantes” é inspirada, de acordo com Barbosa, no “maior testemunho do dionisismo”, em que “Eurípides retrata o ritual através de uma memória religiosa - haja vista que esta espécie de rito certamente não era mais praticada na Atenas democrática - escrevendo muito mais sobre aquilo que ouviu do que sobre aquilo que presenciou” (BARBOSA, 2011, p. 2). Consequentemente, Bakkhantes, como espetáculo inspirado na tragédia de Eurípides, “É um desfile selvagem sonhado, lírico, através do qual o deus Dioniso e suas seguidoras se assemelham mais a uma seita” (COURNOUT, 2001).

Composta por elenco de “atores de diferentes nacionalidades: poloneses, ingleses, catalães, espanhóis, franceses, suíços, colombianos” (REY, 2015, p. 149), a montagem do espetáculo Bakkhantes levou em consideração os elementos que compõem a indumentária do ritual dionisíaco para a caracterização dos personagens, traje visto pelo seu “valor como documento para o entendimento de Dioniso e de seu festejo” (BARBOSA, 2011, p. 3). O

resultado cênico é fruto de uma prática realizada como ação de costume da companhia, dada pela conexão entre elenco e equipe artística, em que Bakkhantes, do Teatro Malandro, construíram juntos um “modo de articular os diversos registros da tragédia, a partir de suas respectivas perspectivas, até chegar aos limites do prazer”. Assim, o Teatro Malandro fez de Bakkhantes um espaço para “o festival [que] é plural e suas referências visuais vão das origens caóticas do universo ao bacanal suicida das sociedades contemporâneas” (REY, 2015, p. 149). Desse modo, Omar Porras alega que,

Não falo muitos idiomas, mas não creio que exista uma maneira de julgar com as palavras ou de safar-se da dor de uma forma tão casual como acontece na América Latina. Há uma capacidade mágica e, ao mesmo tempo, violenta de se divertir com a linguagem, de dançar com a dor. O que é tango? É simplesmente uma coreografia em torno do sofrimento. O mesmo que o bolero. Por isso, a música de Celia Cruz pode entrar em Bakkhantes, pois o humor mais sinistro ou a festa mais alegre podem coexistir com a tragédia. Pelo menos em nossa cultura. Há um ditado que diz: 'Na Colômbia dançamos um funeral'. E isso acontece com muita frequência (idem, p. 692 - 693).

Assim, para a investigação dos aspectos técnicos dos trajes de cena e máscaras do espetáculo, a análise foi realizada a partir da observação de elementos, como “forma, ajuste, movimento, peso, maleabilidade, transparência, relevo, volume, dimensão [...]” (VIANA, 2018, p. 15). Isso posto, escolheu-se partir do pressuposto de que o “figurino [atua] como portador de signos, como projeção de sistemas sobre um objeto-signo relativamente à ação, ao caráter, à situação, à atmosfera” (PAVIS, 2015, p. 169), para analisar os estados corporais desenvolvidos na criação dos trajes de cena de Bakkhantes.

Então, como uma forma de completar a abordagem, considerou-se que “o sistema do traje de cena não seria completo sem a presença do ator, como figura central ou coadjuvante” (VIANA, 2018, p. 15 - 16). Portanto, por este estudo se tornou possível a compreensão de que a construção visual dos personagens é resultante de uma pesquisa sensível interna, em que cada um dos atores foi conduzido em um processo de busca e acesso no seu corpo, por um pulsar dionisíaco.

Bacanal e *bacanería*, palavras unificadas por sua semelhança sonora, foram duas ideias que Porras articulou em sua imaginação cênica e as fez coexistir em sua maneira particular de reinventar o ritual. Assim como a palavra malandro passou a fazer parte da gíria teatral genebrina, Porras também queria que a *bacanería* (ou seja, a atitude fresca e despreocupada dos habitantes da região do Caribe colombiano) fosse integrada à ideia da festa frenética e selvagem, de tal forma que as bacantes eram uma espécie de figuras emprestadas da rumba latino-americana. [...] Esse contraponto, esse choque de associações inusitadas de alto risco fizeram parte da paleta inesgotável do teatro de Omar Porras, onde o diretor de Bogotá não se limita nem se intimida pelas convenções. Ao contrário, se em seus

impulsos internos, o diretor sentiu que Célia Cruz deveria conviver com os ritmos dos versos de Eurípides traduzidos para o francês, Porras o estabelece sem qualquer tipo de autocensura. O ritmo da salsa entrou em Bakkhantes como faíscas, como piscadelas que indicavam o aparecimento de mulheres em estados lisérgicos (REY, 2015, p. 686 - 687).

Desse modo, Bakkhantes do Teatro Malandro, de acordo com a professora de literatura francesa Danielle Chaperon, é um espetáculo no qual o diretor “reconta as histórias dos corpos de um modo que os espectadores são convidados a sentir, em seus próprios organismos, as forças usadas pela trama”. Ainda segundo a autora, o público “participa fisiologicamente na história contada, muito mais do que psicologicamente ou intelectualmente”, pois em Bakkhantes o público “deve sentir ‘organicamente’ o que significa deixar ‘morrer a graça’ em si, o que significa se sufocar no meio dos outros” (CHAPERON, 2014, p. 54).

Presentes na caracterização dos personagens de modo geral, os signos constituem a indumentária cênica e atuam com o fim de transmitir mensagens singulares como, por exemplo, no vermelho fabricado na imagem da personagem Agave, que se associa e reforça o desfecho dramático e funesto da tragédia. Isso posto, Adriana Vaz se refere ao caráter dos personagens como “uma composição de signos gravados em sua aparência” (VAZ, 2013, p. 26 - 27), em que:

a expressão caracterização visual de atores, do modo como utilizamos, refere-se especificamente à correlação expressiva das cores, formas, volumes e linhas, utilizadas de diferentes maneiras para materializar vestimentas, maquiagens, penteados e adereços a fim de apresentar visualmente os traços singularizantes de um ator por meio de signos que compõem sua aparência geral, em determinada realização artística (idem, p. 26 - 27).

Com isso, considera-se, então, que o figurino “participa da ação, sempre colado na pele do ator, ou transportado em um volume cinético, sempre vestido pelo ator, a não ser que se transforme em uma crisálida abandonada por ele. Ele capta mais ou menos luz, estruturando e ritmando as mudanças de intensidade luminosa” (PAVIS, 2003, p. 166 - 167). Nesse caso, diante da percepção de Roland Barthes e de acordo com a perspectiva de Fausto Viana, se conclui que o papel do traje de cena é de “Guardar seu valor de pura função, sem estrangular ou encher a peça” e, desse modo, o figurino e a caracterização devem “Servir ao espetáculo” (VIANA, 2018, p. 28).

Outro aspecto interessante também observado por esta pesquisa é de que, em Bakkhantes do Teatro Malandro, as imagens que compõem o registro de memória dos trajes

de cena têm a sua materialização realizada apenas no momento desse espetáculo⁶⁴. Como as tintas e as maquiagens não podem ser penduradas em cabides, os corpos dos atores passam a carregar o elemento efêmero como parte da composição de seus trajes e, assim, transferem para as imagens fotografadas, gravadas e nas sensações presenciadas, o registro documental da indumentária de Bakkhantes. Dessa forma, no espetáculo, “Lábeis, os corpos dos atores neste teatro do grotesco que combinam feiura e maravilha, passam assim, num inquietante jogo de metamorfoses, de uma personagem a outra” (PROST, 2010, p. 69).

Com isso, por uma transposição simbólica da corporeidade e do corpo quando nu em cena, a nudez como traje de cena em Bakkhantes do Teatro Malandro atua, então, na presença dos corpos que amparam os conceitos que se definem a cada detalhe, como forma de signo que informa sobre o personagem e sobre o universo em que ele está inserido. Logo, considerando a sua configuração e matéria, volta-se ao ponto de união que liga a construção dos corpos dos atores e caracterização dos personagens por signos conectados aos seus significantes, associados às mensagens por ele transmitidas, contribuindo, assim, para uma compreensão semiótica.

Observou-se que no espetáculo os personagens das bacantes e de Dioniso trajam a nudez dos atores que os representam como parte da caracterização e isso ocorre porque os seus corpos atuam como invólucro representacional, que se constrói na aparência, a partir de uma perspectiva específica. Ao tomar esse exemplo como disparador, vale ressaltar a importância da distinção entre as condições, em que se propõe para a cena que o corpo do ator apareça sob o estado de nudez. Segundo Viana, esses momentos podem ser:

- (1) O ator, o performer ou o ator/performer entra em cena e se despe completamente aos olhos do público. Talvez não seja possível comparar esta ação com o strip-tease, pois o público não tem as projeções primárias preestabelecidas para esta personagem ou ator, como mostrou Barthes em Strip-Tease.
- (2) O ator ou performer já está em cena (ou no espaço da ação) e quando a luz acende, percebe-se que ele está nu.
- (3) O ator ou performer entra em cena já nu.
- (4) O ator ou performer terá seu traje de cena (ou aquilo que se qualifique como tal) retirado por um outro ator ou um grupo de atores, deixando o nu (VIANA, 2018, p. 39 - 40).

Ao contrário de Dioniso e das bacantes, conforme citado anteriormente, o personagem Penteu tem a nudez imposta no decorrer da trama como forma de punição. Em contrapartida,

⁶⁴ No que se refere a materialidade dos trajes de cena como um vestígio da apresentação, que representa o registro de um dado momento que já passou e que desapareceu. Entende-se que o uso dos trajes no momento da cena está associado ao ato teatral e à recepção do espectador, onde a materialidade do traje de cena se instaura como no rito, ao se conectar ao momento do agora que é estabelecido pela presença.

ao ser despido forçadamente, o personagem apresenta uma nudez explícita, mas que é composta pelo mascaramento corporal da área genital masculina, mesmo sendo o papel interpretado por uma pessoa com pênis. Assim como a imagem expressa por Penteu, outro exemplo é dado diante da personagem Agave, papel interpretado por uma pessoa com seios, em que há no seu corpo uma sobreposição de seios emborrachados. Isso corre também na caracterização de Cadmo e Tirésias, com os seus peitorais mascarados.

Diante dessa linha tênue estabelecida entre corpo, corporeidade, máscaras, nudez e trajes de cena, este estudo objetivou analisar e compreender o atravessamento que tange a construção dos personagens de Bakkhantes do Teatro Malandro. Além dos casos anteriores, outra figura que tem em pauta essa questão é o personagem Dioniso. Na sua caracterização, optou-se pela tinta branca cobrindo o corpo completamente sendo acompanhado pela sobreposição do cinto genital e, com os seios da própria atriz à mostra, composição que grifa a qualidade ambígua do deus. De tal modo, por meio dos questionamentos levantados nesta pesquisa, também foi explorada a possibilidade de outras perspectivas e meios de construção de um corpo mascarado. Para tal, a investigação contou com a utilização das máscaras, em consonância com os trajes pela assimilação do traje de cena com rosto e corpo, atuando como organismo único.

Logo, tendo em vista o exposto, este estudo analisou a ligação estabelecida entre a imagem dos corpos refletidos nas cortinas cenográficas com o auxílio da projeção luminosa, criando não só sombras, mas também memórias ancestrais. Ao abrir essa teia conceitual, os sentidos e significados relacionados entre si vão sendo identificados, revelando uma forma de “teatro animado por uma furiosa loucura da vida, este cintilante teatro de gestos onde os corpos mascarados dos atores se tornam epifanias da representação, oferece-nos, através das personagens que o habitam, caricaturas de nós próprios com um olhar mais terno do que sarcástico” (PROST, 2010, p. 70 - 71).

Para o compositor dessa sinfonia visual que é Bakkhantes, do Teatro Malandro, “as máscaras são o maior símbolo do teatro: a teatralidade, a revelação, a transformação, o extraordinário, a fusão entre a realidade e o sonho [...]” (PORRAS, 2007, p. 292⁶⁵), em que a consciência corporal dos atores perante a construção dos personagens e a manipulação das máscaras em Bakkhantes acessa uma memória da caracterização teatral onde ela nunca esteve restrita ao rosto e que “mantém estreitas relações com a mímica, a aparência global do ator e mesmo a plástica cênica” (PAVIS, 2011, p. 235).

⁶⁵ In: KUCHARSKI, Anne-Marie. **Directeur du Teatro Malandro, Omar Porras**. Paris: ArtsLivres.com, 2005.

Já no que toca ao assunto quanto à ancestralidade e memória ritual no processo criativo de cada ator ou atriz, a máscara “está lá na imagem do tumulto e da ambivalência do coração do homem e o ajuda a trazer à tona e exorcizar seus demônios interiores” (MOLLET-MERCIER, 2007, p. 3).

Então, as citadas imagens retratadas nas cavernas sugerem que esses trajes ritualísticos possibilitavam acesso para a evocação do poder, visto também em Bakkhantes sob o signo do falo ereto, como forma de exacerbação da masculinidade e da fertilidade. Segundo Omar Porras, o elo estético estabelecido entre a imagem deste corpo primitivo retratado nas cavernas revela que “É no corpo que se concentra o conflito entre as forças vitais e os poderes mortais que os textos colocam em jogo. Todo aparelho visual da cenografia está a serviço dessa focalização, com todos os poderes de sedução” (CHAPERON, 2014, p. 52).

E é neste contexto, onde se pode temer a pretensão e a falta de autenticidade, que triunfa um mundo em que a máscara é mais real que o rosto, onde até, para citar Borges, muitas vezes não há rosto por trás da máscara. Na América Latina, a realidade é ilusão, as palavras não são objetos e o direito é um artifício. Mas numa época em que a filosofia já havia postulado que todo segredo de toda realidade está no segredo da linguagem, quando Nietzsche declarou que toda profundidade de pensamento gosta de ser mascarada, essa alegre autoconfiança latino-americana, esse ceticismo essencial, visto como uma maldição por tantos séculos, revela-se como uma fonte vibrante de criação em um mundo onde a maquinaria dos grandes sistemas políticos e a própria crença foram gradualmente corroídas pela desilusão. Este empreendimento teatral explora a mitologia profundamente enraizada da modernidade. O heroísmo é transmutado em loucura, o sedutor é transformado em arauto da transgressão e o bandido é desmascarado como desertor da humanidade. Omar Porras se expõe aos riscos dessa arte mais sutil: desmontar padrões, desconfiar das aparências, desafiar a inércia da tradição cansada. Está tudo nas entrelinhas. A chave para a eventual sobrevivência, estimulação e regeneração da arte e da cultura está na transmutação de valores. Hoje a arte foge da beleza, da verdade e até da ficção e se pergunta, como um personagem shakespeariano, de que lado do palco está a realidade e de que lado a farsa. O projeto deve se afastar do centro, a inteligência insiste que o modelo seja desmontado, o desequilíbrio por si só pode trazer o retorno da graça e do ritmo (OSPINA, 2007, p. 27 - 28).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Visando o objetivo principal desta pesquisa de mestrado, que consiste em analisar os aspectos conceituais e formais da concepção do traje de cena e máscaras da peça *Bakkhantes*, notou-se a necessidade de apresentar um panorama acerca dos elementos estético-conceituais relativos à linguagem do Teatro Malandro, como recurso para melhor averiguar o tema delimitado e o objeto de estudo definido. Isso posto, o sumário de pesquisa incluiu a trajetória de Omar Porras e, conseqüentemente, foi apresentado um panorama a respeito dos dados de fundação, filosofia, método e estética do Teatro Malandro. Outro ponto a se ressaltar é que a investigação ainda abarcou uma breve exibição de “*As Bacantes*”, de Eurípides, cujas referências do texto foram apresentadas junto às menções externas da dramaturgia, compondo dados que auxiliaram no estudo dos personagens e que propiciaram o contato com a obra de inspiração para *Bakkhantes*.

Diante da escassez de produção acadêmica acerca do Teatro Malandro no Brasil, ressalta-se a relevância desta pesquisa de mestrado e, dado pelo fato de haver pouquíssima bibliografia ou pesquisa específica em Língua Portuguesa, compreende-se a necessidade de documentar e analisar a trajetória e a produção da companhia. Com o intuito de contemplar o assunto na sua completude, para essa investigação se levou em conta que “Qualquer tentativa de documentar ou estudar as contaminações na arte desvinculadas da sua relação com o entorno reduziria a sua complexidade e anularia uma parte do espesso tecido arte/sociedade ou arte/realidade” (CABALLERO, 2011, p. 22).

Diante dos dados aqui apresentados, o Teatro Malandro, companhia de potente discurso poético, consolida-se pela ação de Omar Porras, impulsionada pelo furor constante, que nasce da justaposição entre arte e vida e que estabelece a linha condutiva do universo teatral da companhia. Segundo Georges Banu, o fato de Omar Porras não ter sido “facilmente assimilado” ao manter em sua prática “o espírito de suas origens e jogar com isso no contexto da cultura teatral europeia”, fez a sua atitude se transformar na “resposta correta para a questão da ‘emigração’ artística” (BANU, 2007, p. 35).

Desse modo, partindo do organismo teatral e da simbiose artística proposta pela companhia, também se percebeu que a elaboração de conhecimento relativo ao trabalho realizado por Omar Porras junto ao Teatro Malandro é uma forma de expandir e valorizar o pulsar criativo latino-americano e os seus modos de expressão e aclamações mundo afora. Logo, utilizada como referência política, sonora, estética, dentre outros meios, a presença

frequente da Colômbia é objetiva nos espetáculos do grupo, dado pelo fato de que a base da identidade visual da companhia é derivada de um amalgamado conceitual, provocado, principalmente, pela experiência de vida de Omar Porras, que faz uso da sua latinidade como expressão essencial e recorrente nos espetáculos do Teatro Malandro.

Fundado em conceitos de transgressão e resistência, o Teatro Malandro retrata a visão de Omar Porras, em que a “Suíça atinge uma dimensão carnavalesca universal em que a parábola trágico-cômica do retorno à pátria torna-se um acerto de contas metafísico”. Entretanto, além do caminho trilhado por esta pesquisa, ainda há outros questionamentos a serem levantados, visualidades a serem analisadas e uma série de reflexões e estudos possíveis sobre a estética e trajes de cena dos espetáculos do Teatro Malandro. Por fim, Omar Porras assegura: “O mundo me fez puta e eu vou transformar o mundo em um bordel” (MACASDAR, 2007, p. 42).

REFERÊNCIAS

- ADAMO, G. Bertolt Brecht en el frente suizo. **SWI**, 2007 Disponível em: <https://www.swissinfo.ch/spa/bertolt-brecht-en-el-frente-suizo/5824176> Acesso em: 06 jul. 2022.
- ADAMO, G. Omar Porras, artista sin fronteras. **SWI**, 2014 Disponível em: https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/gran-premio-de-teatro_omar-porras--artista-sin-fronteras/38628360 Acesso em: 06 jul. 2022.
- ADAMO, G. Omar Porras, el exilio melodioso. **SWI**, 2010. Disponível em: <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/omar-porras--el-exilio-melodioso/28478106> Acesso em: 06 jul. 2022.
- ADAMO, G. Omar Porras, la magia en la punta de los dedos. **SWI**, 2006. <https://www.swissinfo.ch/spa/omar-porras--la-magia-en-la-punta-de-los-dedos/5636370> Acesso em: 06 jul. 2022.
- AGAMBEN, G. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.
- ANSERMET, F. ENTREVISTA. **Discussion with Omar Porras**. Disponível em: <https://www.agalma.ch/discussion-with-omar-porras/?lang=en> Acesso em: 06 jul. 2022.
- BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rebelais. Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC: Brasília: Ed. Da Universidade de Brasília. 1987.
- BANU, G. Self-criticism and Serendipity. *In*: VILLEGAS, B.; GARCÍA, L. M. (orgs.). **Teatro Malandro and Omar Porras**. Bogotá: Villegas Editores, 2007.
- BARBIERI, D. **Costume in Performance. Materiality, Culture, and the Body**. Londres: Bloomsbury, 2019.
- BARBOSA, L. M. O Ritual Como Festa: o relato euripídiano do culto Dionisíaco presente no texto trágico “As Bacantes”. *In*: XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo, ANPHU, 2011. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/32-snh26> Acesso em: 06 jul. 2022.
- BARROSO, O. **Máscaras**: do teatro ritual ao teatro brincante. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2015.
- BATALLE J. ENTREVISTA. **El director de teatro colombiano Omar Porras**. RFI. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HSC6ATFvE4E&t=419s> Acesso em: 05 jul. 2022.
- BERBEROVIC, N. Ritual, Myth and Tragedy: Origins of Theatre in Dionysian Rites. **Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies**, Sarajevo, v. 8, n. 1, p. 31-38, 2015.
- BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BRAGA, A. E. **A genealogia cadmeia em Tebas**. Associação Portuguesa de Estudos Clássicos Faculdade de Letras. Coimbra: Boletim de Estudos Clássicos, 2015. p. 11-18

CABALLERO, I. D. **Cenários Limiares**: teatralidades, performances e política. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011 v. I (Coleção Teoria Teatral Latino Americana)

CECHINEL, A. *et al.* Estudo/Análise Documental: uma revisão teórica e metodológica. **Revista do programa de Pós-graduação em Educação. Criar Educação – PPGE – UNESC**, Criciúma, v. 5, n. 1, jan. – jun. 2016.

CHAPERON, D. Les pieds sur terre. *In* : AGUET, J. *et al.* (orgs.) **Omar Porras**. Bern: Peter Lang, 2014.

CHASSOT, I. Omar Porras artiste sans frontières (Préface). *In*: AGUET, J. *et al.* (orgs.) **Mimos 2014 : Omar Porras**. Bern: Peter Lang, 2014.

CORDONIER, G. Le masque de théâtre, magique et éternel. **24 heures**, 2017. Disponível em: <https://www.24heures.ch/culture/theatre/masque-theatre-magique-eternel/story/31895831?track&fbclid=IwAR1u3z-rNVOvmarbBml7O8mmUb2mZJfBx4K5twhrMu-WTok8GPKt5wSYHJY>. Acesso em: 05 jul. 2022.

COSTA, F. S. A máscara e a formação do ator. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 01, p. 025-051, mar 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701012005025>. Acesso em: 6 jul. 2022.

COSTA, F. S. Arquiteturas do corpo: máscaras e mascaramentos contemporâneos. **Rascunhos Uberlândia**, v. 2, n. 2, p. 10-27, jul. - dez. 2015.

COSTA, F. S. Diálogos Possíveis entre o Figurino e a Máscara - um olhar a partir dos folguedos brasileiros. *In*: VIANA, F.; BASSI, C. (orgs.). **Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico]: cenografia, figurino, maquiagem e mais**. São Paulo: ECA - USP, 2020. v. IV

COSTA, F. S. O corpo-máscara como dispositivo poético contemporâneo: um olhar sob a perspectiva da dramaturgia. *In*: V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança, 5., 2018, Manaus. **Anais**. Manaus: ANDA, 2018. p. 670 - 676

COUTO, R. C. El mago colombiano del teatro suizo. **SWI**, 2009. Disponível em: <https://www.swissinfo.ch/spa/el-mago-colombiano-del-teatro-suizo/7336436>. Acesso em: 06 jul. 2022.

DEMIDOFF, A. Omar Porras: «Mon théâtre? Un lieu de communion». **Le Temps - Accueil – Culture**, 2017. Disponível em: https://www.letemps.ch/culture/omar-porras-theatre-un-lieu-communion?fbclid=IwAR3rL234G-LFAg9hzhFHq2_ncGKke8hvGMKViesSOon2OqLrcXEUFjvjI7Q8 Acesso em: 05 jul. 2022.

DEMIDOFF, A. The Malandro Tribe in Geneva's Cauldron of Alternative Culture. *In*: VILLEGAS, B.; GARCÍA, L. M. (orgs.). **Teatro Malandro and Omar Porras**. Bogotá: Villegas Editores, 2007.

ECO, U. **História da Beleza**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2014.

ECO, U. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

porras?id=8445690&fbclid=IwAR3VJ6i5qmU4aOGO_yqHbCnSIIdRcfFdn54resgAfy06A08t54MhM4DkRQCg Acesso em: 05 jul. 2022.

FABIENRIBERY, J. **L'événement du masque, créations de Werner Strub et éditions rares de la Fondation Martin Bodmer**. 2020. Disponível em: <https://linterveille.blog/2020/11/19/levenement-du-masque-creations-de-werner-strub-et-editions-rares-de-la-fondation-martin-bodmer/>. Acesso em: 06 jul. 2022.

FACEBOOK. **About: TKM Théâtre Kléber-Méleau**. Disponível em: <https://www.facebook.com/TKMTheatreKleberMeleau/> Acesso em: 05 jul. 2022.

FERREIRA, M. M. C. **“Bacantes” e duas cenas de mensageiro na tragédia grega**. 2019. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/bacantes-e-duas-cenas-de-mensageiro-na-tragedia-grega-parte-2/>. Acesso em: 25 jun. 2022.

FLIK, U. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FREDY PORRAS. **Profil**. Disponível em: <http://fredyporras.ch/fr/profil>. Acesso em: 05 jul. 2022.

GALANTE, C. O grotesco contemporâneo no teatro de Dematêi Vişniec. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 13, n. 2, p. 142-153, maio/ago. 2019.

GARCÍA, L. M. Introduction. *In: PICON-VALLIN, B.; GARCÍA, L.M. (orgs.). **Mettre en scène**: Omar Porras*. França: Actes Sud, 2011.

GENECAND, M-P. Omar Porras prend la tête du Théâtre Kléber-Méleau à Renens. **Le Temps – Théâtre**, 2014. Disponível em: <https://www.letemps.ch/culture/omar-porras-prend-tete-theatre-klebermeleau-renens> Acesso em: 05 jul. 2022.

GIBBS, G. **Análise de dados qualitativos**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GODARD, C. Grad. Baroque. *In: VILLEGAS, B.; GARCÍA, L. M. (orgs.). **Teatro Malandro and Omar Porras***. Bogotá: Villegas Editores, 2007.

GRISALES, L. Y. 'El teatro no tiene que ser un lujo': Ómar Porras. **El Tiempo**, 2016. Disponível em: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16543723>. Acesso em: 05 jul. 2022.

HUGO, V. **Do Grotesco e do Sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, W. **O Grotesco - Configuração na Pintura e na literatura**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1986.

KURY, M.G. **As Bacantes, de Eurípidés**. Expresso Zahar: 1ª edição. 1 abril 1993.

KOUTCHOUMOFF, L. En transe, les «Bakchantes» cherchent encore le chemin de la scène. **Le Temps**, 2000. Disponível em: <https://www.letemps.ch/culture/transe-bakchantes-cherchent-chemin-scene> Acesso em: 06 jul. 2022.

LAZARIDÈS, A. Regards sur le masque. **Jeu, Revue de Théâtre**, Montréal, v. 2, n. 99, p. 138 – 142, mar 2001. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/26137ac>. Acesso em: 06 jul. 2022.

LIMA F. Do grotesco: etimologia e conceituação estética. **Revista InterteXto**, Uberaba, v. 9, n. 1, p. 1 - 18, dez 2016.

MACASDAR, P. The Outsider, the Theater and the City. *In*: VILLEGAS, B.; GARCÍA, L. M. (orgs.). **Teatro Malandro and Omar Porras**. Bogotá: Villegas Editores, 2007.

MAGALHÃES, M. **Maquiagem e pintura corporal**: uma análise semiótica. Orientador: Profª Drª Lucia Teixeira. 2010. 236 f. Tese (Doutorado em Letras) - Niterói: UFF. 2010. Disponível em: <https://docplayer.com.br/5379831-Monica-ferreira-magalhaes-maquiagem-e-pintura-corporal-uma-analise-semiotica.html>. Acesso em: 06 jul. 2022.

MAGALHÃES, Mona (Mônica Ferreira Magalhães). **Corpos Cenográficos**: caminhos da maquiagem cênica na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Unirio, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewFile/4024/4167>. Acesso em 06 jul. 2022.

MAGALHÃES, Mônica Ferreira. As articulações entre o corpo e a maquiagem corporal de Craig Tracy. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 48-55, jun. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/35262>. Acesso em: 06 jul. 2022.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. O **"Bogotazo"**. América Latina - Colômbia. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/america-latina/4> Acesso em: 05 jul. 2022.

MENGHINI, M. From the Body to the Imaginary. *In*: VILLEGAS, B.; GARCÍA, L. M. (orgs.). **Teatro Malandro and Omar Porras**. Bogotá: Villegas Editores, 2007.

MIGNOLO, W. D.; WALSH, C. E. **On Decoloniality**. Concepts, Analytics, Praxis. Londres: Duke University Press, 2018.

MINAYO, M. C. S. **Pesquisa Social**: Teoria, Método e Criatividade. 23. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

MOLLET-MERCIER, P. **Cache ton visage que je puisse te voir!** HETSR Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande La Manufacture - Mémoire de diplôme: Exigence partielle à la certification finale. 2007. Disponível em: <https://www.manufacture.ch/downloadas/docs/mhwudarf.pdf/BAT-B%20-%20MOLLET-MERCIER%20Patricia%20-%20Cache%20ton%20visage%20que%20je%20puisse%20te%20voir%20:%20En%20quoi%20le%20masque%20peut-il%20m'aider%20%C3%A0%20me%20r%C3%A9v%C3%A9ler%20et%20%C3%A0%20enrichir%20mon%20jeu%203F.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2022.

MONTILLA, C. Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975. **Revista de Estudios Sociales**, Proyecto institucional de la Universidad de los Andes, Colombia. Bogotá, n. 17, p. 86 - 97, fev. 2004. Disponível em: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/25440>. Acesso em: 05 jul. 2022.

MORI, G. L. de; CAIXETA, D. M. Considerações teológico-políticas sobre nudez, desnudamento e vida nua em Giorgio Agamben. **REVER**, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 98 - 113, jan./abr. 2020. p. 99-113.

ORTEGA, J., Diez años del "Teatro Malandro" en Ginebra. SWI swissinfo.ch Publicado em: 30 mar. 2001. Disponível em: <https://www.swissinfo.ch/spa/diez-a%C3%B1os-del--teatro-malandro--en-ginebra/1964274> Acesso em: 20 jul. 2022.

ORTEGA, J. ¡El Teatro Malandro triunfa con 'Ay! QuiXote'. **SWI**, 2001. Disponível em: -
https://www.swissinfo.ch/spa/diez-a%C3%B1os-del--teatro-malandro--en-ginebra/1964274?utm_campaign=teaser-in-article&utm_source=swissinfoch&utm_content=o&utm_medium=display cha2001. Acesso em: 05 jul. 2022.

OSPINA, W. Omar Porras and Teatro Malandro. The Story of a Return Journey. *In*: VILLEGAS, B.; GARCÍA, L. M. (orgs.). **Teatro Malandro and Omar Porras**. Bogotá: Villegas Editores, 2007.

PAVIS, P. **A Análise dos Espetáculos**: Teatro; Mímica; Dança; Dança-teatro; cinema. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, P. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. Tradução de J. Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. e A. e Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, P. Teoria e prática nos estudos teatrais na universidade. **Sala Preta**, São Paulo, v. 3, p. 20 - 24, dez. 2003.

PICON-VALLIN, B.; GARCÍA, L. M. (orgs.). **Mettre en scène**: Omar Porras. França: Actes Sud, 2011.

PORRAS, O. Adieu les dieux. *In*: COUTANT, P.; CRETOL, F. (orgs.). **Omar Porras & le Teatro Malandro**. Nantes : Le Grand T Éditions joca seria, 2010.

PORRAS, O. *In*: PICON-VALLIN, B.; GARCÍA, L. M. (orgs.). **Mettre en scène: Omar Porras**. França: Actes Sud, 2011.

PROST, B. **Les confluences d'Omar Porras et du japon, une histoire d'échanges culturels en acte**. 2021 Disponível em: <http://journals.openedition.org/skenographie/2938>. Acesso em: 06 jul. 2022.

PROST, B. Les Molière d'Omar Porras: um Théâtre organique et festif. *In*: COUTANT, P.; CRETOL, F. (orgs.). **Omar Porras & le Teatro Malandro**. Nantes: Le Grand T Éditions joca seria, 2010.

PROST, B. Une méthode de création à la lanterne magique. *In*: AGUET, J; FOURNIER, A; GILARDI, P.; HÄRTES, A. (orgs.). **Omar Porras**. Bern: Peter Lang, 2014.

RIVEIRA, A. M. Messenger of Dreams. *In*: VILLEGAS, B.; GARCÍA, L. M. (orgs.). **Teatro Malandro and Omar Porras**. Bogotá: Villegas Editores, 2007.

ROBERT, C. Omar Porras - Répertoire et transmission. **La Terrasse**, Paris, n. 23621, set. 2015. Disponível em: https://www.journal-laterrasse.fr/omar-porras-repertoire-et-transmission/?fbclid=IwAR3bukN9HN_J7kqFol9t7pPWFGEVxAgV1Qd6-yUZB4H7Y4LhYR7a8-5AHkg?fbclid=IwAR3bukN9HN_J7kqFol9t7pPWFGEVxAgV1Qd6-yUZB4H7Y4LhYR7a8-5AHkg Acesso em: 05 jul. 2022.

ROMERO REY, S. ENTREVISTA. Omar Porras - Teatro Malandro em evento do Festival Iberoamericano de Teatro. Salón de Artes Universidad Javeriana. 26 de Março de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9hoC4zJ1anY>. Acesso em: 05 jul. 2022.

- ROMERO REY, S. **Género y destino**: la tragedia griega en Colombia. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.
- ROSENKRANZ, K. **Aesthetics of Ugliness**. A Critical Edition. Tradução de Andrei Pop and Mechtild Widrich. London: Bloomsbury Academic, 2017.
- RTS RADIO TELEVISION SUISSE. ENTREVISTA. **Dans les Yeux d'Omar Porras**. 2017. Disponível em: <https://www.rts.ch/play/radio/a-labordage/audio/dans-les-yeux-domar->
- SABBATINI, M. Cronique d'une création. El Berraco, Genebra, n. 3, p. 4, fev. 2000.
- SABBATINI, M. From Work to Performance: A Text is Born on Stage. In: VILLEGAS, B.; GARCÍA, L.M. (orgs.). **Teatro Malandro and Omar Porras**. Bogotá: Villegas Editores, 2007.
- SCOT. **Suzuki Company of Toga**. Disponível em: <https://www.scot-suzukicompany.com/en/> Acesso em: 06 jul. 2022.
- SILVA, F. A. da. **A imagem poética no Nuevo Teatro Latino-Americano**: o caso do TEC e La Candelaria. Orientador: nome. 2007. 281 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-13022008-112412/pt-br.php>. Acesso em: 04 jul. 2022.
- SILVA, K. de S.; PISETA, I. Dois pesos e duas medidas: a projeção da colonialidade nas políticas de migrações e de cidadania na União Europeia. **Revista De Estudos E Pesquisas Sobre As Américas**, Brasília, v. 13, n. 1, p. 30-60, abr. 2019. <https://doi.org/10.21057/10.21057/repamv13n1.2019.13084> Acesso em: 16 fev. 2022.
- SOUSA JUNIOR, W. M. de. A Tragédia "As Bacantes" de Eurípidés Sob a Ótica dos Estudos de Gênero: Penteu e as Fronteiras do Masculino e do Feminino. **Revista Cantareira**, Niterói, n. 24, p. 5 - 17, fev. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/27826>. Acesso em: 27 jul. 2022.
- SUZUKI, T. **Culture is the body**: the theatre writings of Tadashi Suzuki. Tradução de Kameron H. 2015. Disponível em: <https://www.perlego.com/book/729824/culture-is-the-body-the-theatre-writings-of-tadashi-suzuki-pdf> Acesso em: 27 jul. 2022.
- TEATRO MALANDRO. **Activités Pédagogiques** - tournée BAKKHANTES, d'après Euripide, mes. Genebra: Archives de la Ville de Genève, 2000-2001.
- TEATRO MALANDRO. **Revue de Presse Teatro Malandro**. C. D. Bakkhantes. Um Colombien pour Euripide. Théâtre des Abbesses. Genebra: Archives de la Ville de Genève, 2000-2001.
- TEATRO MALANDRO. **Revue de Presse Teatro Malandro. La Chronique Théâtrale de Jean-Pierre Léonardini**. La Maison des <demons> a connu toutes sortes de révolutions. Genebra: Archives de la Ville de Genève, 2000-2001.
- TEATRO MALANDRO. **Revue de Presse Teatro Malandro. Michel Cournout. Les femmes auraient-elles inventé le théâtre? Le Monde**. Paris: 18 janeiro 2001. Archives de la Ville de Genève. 2000-2001.
- TEATRO MALANDROa. **Omar Porras** - Biografia + Teatro Malandro. Disponível em: <https://malandro.ch/omar-porras/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

TEATRO MALANDROb. **Omar Porras** - Biografia + TKM. Disponível em: <https://www.tkm.ch/le-tkm/omar-porras/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

TEATRO MALANDROc. **L'histoire du Teatro Malandro**. Disponível em: <https://malandro.ch/teatro-malandro/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

TEATRO MALANDROd. **Arquivos** - Teatro Malandro. Disponível em: https://malandro.ch/category/teatro-malandro/?post_type=spectacle. Acesso em: 04 jul. 2022.

TEATRO MALANDROe. **Teatro Malandro** - Arquivos - Bakkhantes. Disponível em: <https://malandro.ch/spectacle/bakkhantes-dapres-euripide/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

TEATRO MALANDROf. **Omar Porras** - Método e formação - Teatro Malandro. Disponível em: <https://malandro.ch/omar-porras/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

VAZ, A. R. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

VELLOSO, I. M.; VIANA, F. R. P. **Roland Barthes e o Traje de Cena**. São Paulo: ECA-USP, 2018.

VIANA, F. R. P. **O traje de cena como documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VIANA, F. R. P.; BASSI, C. **Traje de Cena, Traje de Folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VIANA, F. R. P.; CAMPELLO NETO, A. H. C. **Introdução histórica sobre cenografia: os primeiros rascunhos**. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

VIEIRA, T. **As Bacantes, de Eurípides**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZAHND, R. **Jouer avec le feu sacré**. Entrétien avec Omar Porras. Omar Porras & le Teatro Malandro. Nantes: Le Grand T Éditions joca seria, 2010.

ZAHND, R. Playing with Sacred Fire. Interview with Omar Porras. In: VILLEGAS, B.; GARCÍA, L.M. (orgs.). **Teatro Malandro and Omar Porras**. Bogotá: Villegas Editores, 2007.

ZÁRATE, V. C. R. **Algunos Aspectos de la Empresa Teatral en Colombia y el Teatro Malandro**. Orientador: Jorge Leonardo Rodríguez Suárez. 2016. 42 f. Monografia (Ênfase em Atuação) - Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016. Disponível em: <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/4430>. Acesso em: 04 jul. 2022.

ANEXO 1 - FICHA TÉCNICA E TURNÊS

Bakkhantes do Teatro Malandro estreou no dia 18 de janeiro do ano 2000 no Théâtre Forum Meyrin em Meyrin, cidade suíça do Cantão de Genebra. Após sua temporada de estreia, entre os anos 2000 e 2001, o Bakkhantes do Teatro Malandro teve turnês com apresentações em outras cidades da Suíça e em outros países, como a França e o Japão. O elenco teve uma formação inicial, que participou da estreia e por um outro grupo de atores que assumiu os papéis do espetáculo durante as temporadas posteriores. Bakkhantes do Teatro Malandro ficou em cartaz entre os anos de 2000 e 2001, onde se apresentou em 12 cidades e três países. Na Suíça, também houve apresentação nas cidades de Bienne e Lausanne. As cidades francesas que receberam o espetáculo foram Annecy, Le Mans, Draguignan, Paris, Châteauroux, Neuchâtel, Villeneuve d'Ascq e Châteauvallon. No Japão, o Teatro Malandro apresentou Bakkhantes no Festival de Primavera em Shizuoka e Toga. Por fim, junto a lista das turnês com as apresentações de Bakkhantes, foram selecionados textos do programa da apresentação do espetáculo no Bonlieu Scène nationale, na cidade de Annecy, da apresentação de Le Mans, no teatro L'Espal, e no Teatro Equinoxe em Châteauroux, todos na França e uma nota de Sandro Romero Rey, sobre a apresentação do espetáculo em Shizuoka, no Japão.

Ficha técnica

Quadro 1: Ficha Técnica

<p>Produção: Teatro Malandro Coprodução: Théâtre Forum Meyrin, Théâtre Vidy – Lausanne E.T.E. Com o suporte da Fundação Suíça de cultura Pro-Helvetia, da Loterie romande, do Departamento de Educação Pública do Estado de Genebra, do Departamento de Assuntos Culturais da cidade de Genebra, do Migros Cultural Percent e do CORODIS</p> <p>Direção: Omar Porras Tradução e Adaptação: Omar Porras e Marco Sabbatini Assistentes de direção: Cécile Kretschmar e Chryssoula Nissianaki Colaboração Artística: Fredy Porras Cenografia e Figurinos: Omar Porras Cenários: Fredy Porras Iluminação: Sébastien Revel Direção Musical: Robert Clerc Música: Robert Clerc, Dominique Mercier-Balaz e Omar Porras</p>
--

Sonoplastia: Jean-Baptiste Bosshard

Maquiagem: Cécile Kretschmar

Elenco:

Agave, Dionysos: Anne-Cécile Moser

Agave em turnê: Madeleine Assas

Guardas: Nicole Seiler, Caroline Weiss

Cadmo, Satyro: Bartek Sozanski

O Coro das Bakkhantes: Céline Bolomey, Céline Le Pape, Ariane Moret, Nicole Seiler, Caroline Weiss

Em turnê: Cathy Jane Emanuelle, Madeleine Assas e Isabelle Turschwell

O Corifeu, um mensageiro: Joan Mompert

Penteu: Omar Porras.

Em turnê: Juan Antonio Crespillo

Tirésias, Satyro, um espectador: Abder Ouldhaddi

Assistente de maquiagem: Véronique Bertrand

Acessórios e pintura: Fredy Porras e Pascal Ravel

Direção do coro: Laurence Revey

Administração Geral: François Béraud

Decorações técnicas e de construção: Les Ateliers du Lignon

Imagem do pôster: Delcy Morelos

Gerente da Administração: Didier Charmelot

Direção Geral: Omar Porras

Duração do espetáculo: 1h20m, sem intervalo.

Fonte: Página eletrônica do Teatro Malandro – Arquivo - Bakkhantes (2022)

Turnês

- a) 18 a 30 de janeiro de 2000 - Théâtre Forum Meyrin - Genebra, Suíça
- b) 01 de fevereiro de 2000 - Fondation Théâtre d'expression française - Bienne, Suíça
- c) 03 a 05 de fevereiro de 2000 - Bonlieu Scène Nationale - Annecy, França

Figura 28: Encarte do espetáculo de Annecy, na França

contam histórias de ruptura, de desgosto, de morte. Ainda e sempre. Inevitavelmente.

Dioniso tem uma coroa terrestre e Penteu uma coroa divina

Cada ritual requer um bode expiatório. Li que na França há uma ilha onde, uma vez por ano, um grupo de mulheres - sem um único homem - vinha festejar Dioniso. Ao amanhecer, elas demoliam uma casa de madeira. Elas tiveram que reconstruí-la antes do final do dia, com os materiais que trouxeram. A primeira a cair seria sacrificada. Se ninguém caísse, você tinha que empurrar um.

Este é um rito primitivo natural mais do que cruel. Com Eurípides, isso se traduz em brincadeira, travesti, identidades incertas, suas pretensões: Dioniso assumindo uma aparência humana. Penteu, não só travesti, mas mutilado. Agave voltando, cantando, triunfante, carregando a cabeça do filho como um troféu, uma medalha de ouro...

Dioniso e Penteu se chocam como duas crianças, mas teriam um poder enorme. Um tem uma coroa terrestre, o outro uma coroa divina.

Não podemos dizer, entretanto, que um representa o bem e o outro o mal. Não é uma questão de moralidade, de castigo divino. Apenas um jogo infantil. Animal ao invés. Tal como acontece com os felinos, os gatos que brincam com a presa por muito tempo antes de devorá-la.

A única perversidade talvez venha quando Dioniso devolve a lucidez a Agave: ela vê o horror do que fez. Aí começa a tragédia, a peça de Eurípides não termina. Continua, mas o espetáculo para. Não é a tragédia, é o prólogo (GODARD, 2000).

e) 28 de março de 2000 - Théâtre de Draguignan – Draguignan, França

f) 09 a 27 de janeiro de 2001 - Théâtre de la Ville – Paris, França

g) 10 e 11 de fevereiro de 2001 - Equinoxe – Châteauroux, França

As Bacantes: história de um deus que se torna homem e seduz mulheres, história de um rei machista levado a se vestir de mulher, dilacerado por mulheres. História de todas as ambiguidades, de todas as metamorfoses, de todas as possibilidades. História do teatro, já que se diz que nasceu dos ritos que celebram Baco: as bacanais. O mito do libertador Dioniso, um deus oriental, que veio proclamar sua natureza divina e introduzir o culto a si mesmo em uma Grécia que o despreza. A tragédia do grande e antigo autor Eurípides, escrita no século V a.C., mostra um Dioniso cruel, impiedoso e vingativo, que impõe o culto Báquico pela força bruta. Indignado com as festas que as mulheres de Tebas realizam sob a influência do novo deus, paralisado por um espírito de razão levado ao excesso, o rei Penteu se recusa a reconhecer a divindade de Dioniso e promete colocá-lo de lado. O soberano morrerá decapitado, seu corpo feito em pedaços com as mãos nuas por sua própria mãe. Sangrenta, talvez, mas seguramente sedutora. É esta atmosfera a meio caminho entre a atração e a repulsa que recria a encenação de Omar Porras. O Teatro Malandro revive as grandes festas dionisíacas, em toda a sua barbárie essencial. Um véu esconde a celebração dos corpos nus cujas canções lembrar as vozes encantadoras das sereias. Um espetáculo explosivo entre sarça ardente e fogos de artifício, volutas de incenso e cheiro de pólvora, a festa de Omar Porras é ter privilegiado a linguagem do corpo (ANGEL REAZ - THE RISE, 2001)

Cuidado nos mínimos detalhes, este espetáculo é de uma beleza de tirar o fôlego. Mais uma vez, como travesti Penteu subindo para ver de perto as perigosas Bacantes, o Teatro Malandro foi ao encontro dos demônios do teatro. Choque para compartilhar com urgência (THE GENEVA TRIBUNE, 2001)

h) 20 de fevereiro 2001 - Théâtre du Passage – Neuchâtel, França;

- i) 28 de fevereiro a 25 de março de 2001 - Théâtre de Vidy – Lausanne E.T.E. – Lausanne, Suíça;
- j) 03 a 07 de abril de 2001 - La Rose des Vents - Villeneuve d'Ascq, França;
- k) 28 de abril a 06 de maio de 2001 - Spring Festival - Shizuoka e Toga, Japão.

Quando o Teatro Malandro foi convidado por Tadashi Suzuki para a Toga, os atores viveram uma experiência muito intensa, pois atuaram ao ar livre, em pleno Inverno, enquanto a neve caía. O que se vivenciou na época foi 'muito violento', conforme expresso pelos próprios atores, que deveriam permanecer nus durante todo o espetáculo. Mas foi um acontecimento único, porque chegar à Toga é uma peregrinação, onde vão espectadores e especialistas que têm uma profunda ligação espiritual com o teatro. Para os atores do Malandro foi outra forma de chegar ao Citéron. 'Toga é a cidade gêmea de Delfos', diz Porras com entusiasmo. 'Na verdade, não é uma cidade. Há um conjunto de prédios que parecem malocas e uma série de teatros. O público chega de ônibus. Nas proximidades há alguns hotéis. Mas a maioria dos espectadores volta de ônibus para a cidade mais próxima que está bem abaixo de Toga. Está longe de tudo.' Suzuki tornou-se uma personagem que muito guiou os destinos do Teatro Malandro. Para Porras, o fato de ver um criador em ação, sua extraordinária disciplina e a forma como organizava sua equipe, sua 'tribo', definitivamente lhe serviram bem. O fato de compartilhar com seus atores todos os rituais e técnicas de preparação de seus espetáculos serviu ao grupo e seu principal gestor como um novo motor de construção de sua jornada criativa. Não se tratava de imitar, porque a experiência de Suzuki, como a dos grandes "inventores" da cena, é irrepetível. Mas sim começou a encontrar seus equivalentes na própria aventura artística de Malandro. De qualquer forma, não foi, longe disso, uma descoberta para Omar Porras, mas uma extensão de sua experiência. Porque o diretor colombiano já vivenciava intensamente o trabalho de grupo, há dois anos, na Cartoucherie e sabia como se criavam espetáculos dentro do Théâtre du Soleil, onde as demandas coletivas eram extremamente rigorosas (REY, 2015, p. 689 - 690).

- l) 19 e 20 de maio de 2001 - Centre National de Création et de Diffusion Culturelles – Châteauevallon, França.

Penteu - Ó sábio! És sábio, exceto em que não sabes.
Dioniso - No que devo saber, nasci um sábio. (EURÍPIDES, 2003, p.82)