

## A Cena Como Saber da Perda: Por um olhar alegórico à teatralidade no espetáculo chileno *Gemelos*

Héctor Briones

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA (doutorando)

Teatro, história e política – Or. Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Reis

Bolsista - CNPQ

Professor Assistente do Curso de Artes Cênicas do Instituto de Cultura e Arte –  
Universidade Federal do Ceará

Resumo: No espetáculo *Gemelos*, do grupo chileno La Troppa (1999), os atores são como bonecos sobre um teatrinho de guinhol – a escala humana – contando uma história que remete à 2ª guerra mundial e também à ditadura chilena (1973 - 1988). Pela delicadeza e melancolia da encenação, esta foi considerada uma redentora do desastre ditatorial. *Gemelos* foi lido em chave romântica, espiritualizando sua materialidade cênica em vistas a essa redenção, o que ocultou a sua força crítica, apontada para as ruínas e perdas do passado ditatorial. A partir da distinção romântica do símbolo e da alegoria, via Benjamin, propõe-se aqui uma leitura do espetáculo que revele essa força crítica ao indagar na sua materialidade cênica. Trata-se da enigmática força política da cena alegórica, revelando um frágil presente.

Palavras-chave: cena contemporânea, teatralidade, alegoria, pós-ditadura e política.

O espetáculo *Gemelos* (Gêmeos), da companhia teatral chilena *La Troppa*, teve sua estréia em Santiago, capital do Chile, em 1999.<sup>1</sup> Baseado no livro *O Grande Caderno*, da escritora húngara Agota Kristof, o espetáculo aborda o tema da guerra, isso no final de um século marcado por duas guerras mundiais e por regimes totalitários que se instauraram em grande parte do mundo. Basta pensar, por exemplo, nas ditaduras latino-americanas, entre elas a própria ditadura chilena (1973-1989). A peça trata da história de dois irmãos gêmeos, os quais perdem os pais em uma guerra e devem aprender a sobreviver, junto a sua avó, nesse estado de perigo e devastação. *La Troppa* concebe o espetáculo em um teatrinho de guinhol, onde todos os personagens são encenados como bonecos (atores-bonecos) que contam uma história de barbárie.

O teatrinho de guinhol, construído a escala humana com diversas possibilidades de mudança cênica, permite ao olhar do espectador ir do quarto da avó à floresta, à igreja, ao campo, ao modo de uma montagem cinematográfica. Toda a engenhosa, e até prodigiosa, maquinaria teatral que utiliza *La Troppa* em *Gemelos* dá a entender um saber acerca do mundo e supõe:

Um ponto de vista sobre a construção da realidade: esta não está sempre a uma mesma escala, com corporeidades estáveis dentro de um entorno fixo, senão dinâmico, móvel [...] Trás o ludismo desta forma de relato há uma

<sup>1</sup> Os integrantes do grupo '*La Troppa*' se dividiram em 2005, formaram a '*Companhia Viaje Imóvil*' e a '*Companhia Teatro-Cinema*'. Esta última é a que mantém os direitos sobre *Gemelos*, que faz parte do seu repertório, tendo se apresentado em diversos países: Argentina, Portugal, França, México, Estados Unidos, Bélgica, Brasil, Korea, entre outros. A sua última apresentação, até o momento, foi no Equador em 2008.

posição filosófica a respeito do ser no mundo. (HURTADO, 1999: 13, “tradução nossa”).<sup>2</sup>

Para a investigadora teatral chilena Luz Hurtado, a força poética de *Gemelos* deve-se, como a mesma companhia também postula, a que durante o processo de criação da peça *La Troppa* procurou “[...] gerar um estado de magnetismo espiritual conectado a uma memória cósmica.” (HURTADO, 1999: 10, “tradução nossa”),<sup>3</sup> nutrindo-se de energias universais, simbólicas, para se defrontar com suas próprias perdas e alcançar uma “[...] integração superior do espírito, e uma renovada esperança” (HURTADO, 1999: 16, “tradução nossa”).<sup>4</sup>



Teatrinho de Guinhol – Espetáculo *Gemelos*, grupo *La Troppa*. Foto: Eduardo Jiménez

O teatrinho de guinhol, neste contexto, pode ser visto como um verdadeiro símbolo romântico. Vale destacar o jogo de ‘teatro no teatro’ que apresenta *Gemelos*,<sup>5</sup> aspecto caro ao teatro romântico (CARLSON, 1997: 159), cuja preferência inclinava-se para o ilusionismo da mutação cenográfica. Todo este jogo cênico tinha no romantismo o dom de “[...] despertar no espectador aquele deleite que liberta o seu ser inteiro de toda a tormenta

<sup>2</sup> Tradução do original em espanhol: “[...] supone un punto de vista acerca de la construcción de la realidad: ésta no está siempre a una misma escala, con corporizaciones estables dentro de un entorno fijo, sino es dinámica, móvil: se transforma al ritmo de la experiencia interna de los personajes de ese mundo en estado de crisis dramática. Tras el ludismo de esta forma de relato hay una posición filosófica acerca del ser en el mundo. (HURTADO, 1999: 13)”

<sup>3</sup> Tradução do original em espanhol: “[...] generar un estado de magnetismo espiritual conectado a una memoria cósmica.” (HURTADO, 1999: 10).

<sup>4</sup> Tradução do original em espanhol: “[...] integración superior del espíritu, y una renovada esperanza” (HURTADO, 1999: 16).

<sup>5</sup> O fato de a peça ter como cenário um teatrinho de guinhol ativa de forma intensa este jogo, já que o que o espectador vê primordialmente no palco é outro teatro.

*deste mundo, todo o peso depressivo da vida cotidiana e todo o entulho impuro*” (HOFFMAN apud. BERTHOLD, 2004: 432). Se o artista (ator, dançarino), pelo tormento de suas paixões, fracassa em alcançar um ideal, as marionetes, ignorantes desse tormento, alcançam a pureza ideal do movimento, sem traços mundanos de humanidade (de corpo).

A força do símbolo romântico consiste em realizar a união do acidental e do absoluto, a ponto de fazer com que forma e conteúdo se unam *“como num clarão que de repente ilumina a noite escura. É um instante que mobiliza nosso ser inteiro”* (BENJAMIN, 1986: 20) e o salva. Isto remete às leituras simbólicas feitas ao espetáculo *Gemelos*, principalmente quando se diz que na montagem há *“ícones do sagrado, de uma espiritualidade projetada à transcendência, ao supra-humano”* (HURTADO, 1999: 43, “tradução nossa”).<sup>6</sup> É nesta linha, que remete ao romantismo, que o espetáculo *Gemelos* tem sido abordado criticamente pelos estudos teatrais chilenos.<sup>7</sup> Há neles, ao que parece, a urgência de alcançar uma redenção a um tempo de barbárie, como uma visão pós-ditatorial que pretende limpar o seu passado de derrotas, de dores, de perdas.

Acredita-se aqui que essa é uma visão não só dominante, mas um tanto cega da crítica teatral chilena. Essa visão sublimatória de tal memória do desastre quer, num ato digestivamente idealista, processar no estômago do seu romantismo as ruínas do derrotado e torná-lo salvo, triunfante. Tal visão pós-romântica da crítica chilena frente a *Gemelos* evidencia um ato desesperado de lidar com uma memória que devolve ao presente democrático e globalizado do Chile um tempo fantasmagórico, de extermínio. Quiçá este desespero levou à referida crítica a defender na sua análise da peça tal visão redentora. *Gemelos* não sucumbe às leituras pós-românticas aqui comentadas, para isso é indispensável ater-se ao seu jogo cênico para perceber como ele vem a radiografar dito desespero. Aqui adquire pertinência um olhar alegórico.

A alegoria, cujo sentido etimológico provém do grego *allós* (outro) e *agourein* (falar), significa ‘falar o outro’ (HANSEN, 2006: 7). Se o símbolo, para os românticos, se mostra como algo total, eterno, sempre o ‘mesmo’, a alegoria vai mostrar-se para eles como algo inferior, por ser uma figura incompleta, fragmentada, nunca igual,

<sup>6</sup> Traduzido do original em espanhol: “íconos de lo sagrado, de una espiritualidad que se proyecta a la transcendencia, a lo suprahumano” (HURTADO, 1999: 43)

<sup>7</sup> Dos estudos revisados, todos apontam a essas características pós-românticas aqui aludidas, inclusive isto não só com *Gemelos*, senão com o teatro chileno contemporâneo em geral. Há uma focalização das características imagéticas e sonoras nos estudos teatrais, atendendo a uma intensa carga subjetiva do teatro chileno dos últimos anos (a partir da década de 80), contraposta a um teatro político-didático, panfletário, dos anos 60 e 70. Esta subjetividade atende, segundo boa parte dos estudiosos do teatro chileno, a uma conexão maior com a dimensão sagrada do rito, com uma força cósmica redentora. Assim acontece, por exemplo, com os estudos de investigadores tais como Luz Hurtado, Sérgio Pereira, Francisca Accatino, Pamela Luzanto, que seguindo os estudos da investigadora teatral cubana Magaly Muguencia, sobre a emergência de um teatro de carga antropológica na contemporaneidade, olham para este teatro chileno dos anos 90 como uma volta ao ritual (BRIONES, 2006).

sempre 'outra'.<sup>8</sup> Para os românticos “a alegoria não é um modo direto de manifestação espiritual, senão que uma sorte de criptografia ou escritura” (CROCE apud AVELAR, 2000: 17, “tradução nossa”), um artifício vazio, por isso a sua inferioridade. Mas é aqui também onde o artifício artístico adquire outros registros de saber estético.

Por um olhar alegórico, os recursos cênico-teatrais de *Gemelos* vão ser evidenciados como um conjunto de artifícios. Se o teatrinho de guinhol, por exemplo, é considerado na visão chilena pós-romântica como símbolo de uma realidade redentora, num jogo que reflete que o mundo e o teatro estão unidos por uma ‘verdade interior’ (BERTHOLD, 2004: 440), isto se rompe na visão alegórica. O teatrinho de guinhol, num jogo intenso de teatro no teatro, vai demonstrar que tudo é ilusório, atrás do teatro há outro teatro, há outro jogo, o que há é sempre aparência, é sempre artifício, cena.

O teatrinho de guinhol constitui, então, não um símbolo pleno de absoluto, senão uma máquina alegórica, que se sabe vazia, referindo-se à sua própria materialidade artística.<sup>9</sup> Porém, evidenciando obliquamente nos seus artifícios uma exterioridade radical, um ‘outro’. Esse ‘outro’, na alegoria, pode ser visto como um espaço aberto que está sempre à espera de ser preenchido, como um signo vazio que espera alguma significação, a qual nunca será acabada. Esse vazio é irreduzível. Este é um traço melancólico da alegoria, porque nunca poderá preencher esse vazio, nunca poderá ser completa como o símbolo, sua coincidência é com o quebrado, com o inacabado. A alegoria, longe de ser inferior, de ser uma brincadeira inocente das formas, vem, na realidade, ao abater as intenções redentoras do simbólico e a evidenciar um agudo sentido crítico.

Foi muito comum durante a ditadura no Chile, no Brasil, na Argentina, entre outros países latino-americanos, a utilização, na arte, de recursos alegóricos para ocultar uma mensagem contra o poder dominante. Em condições de extrema violência, medo e censura, os artistas diziam uma coisa quando na realidade estavam dizendo ‘outra’. Este foi um eficaz estratégia para burlar o poder opressivo, a censura, talvez, então, uma forma de ganhar em alguns flancos essa batalha. Esta é uma leitura certa, mas que empobrece o intenso e difícil potencial do procedimento alegórico na arte, que é o de revelar uma realidade radical e assustadoramente ‘outra’. De revelar que o que está em questão é a evidência de um radical fracasso, um aniquilamento utópico, cujos canais de expressão não existem mais, uma vez que foram totalmente anulados. O uso de alegorias na arte, nesse sentido, vem funcionar como os vestígios de uma perda, de uma derrota, de uma morte

<sup>8</sup> Os termos símbolo e alegoria são utilizados praticamente de forma indistinta até o século XVIII, momento em que os pensadores românticos os hierarquizam, tomando partido pelo simbólico em detrimento do alegórico (MÉNDEZ, 2006: 160).

<sup>9</sup> O alegórico se instaura não em função de um sentido abstrato, espiritual, senão na materialidade de uma inscrição, como acontecia nos emblemas medievais, quando uma figura pictórica estava emoldurada por uma escrita, quebrando o possível naturalismo da mesma. Uma ação ‘protobrechtiana’ (AVELAR, 2000: 17) que

(BENJAMIN, 1984: 188), cuja linguagem, por essa mesma situação de perda, nos é inacessível, daí o seu caráter 'outro'.

O 'outro' da alegoria é também o 'outro' negado de uma época, que questiona o que ela tem de estabelecido (BENJAMIN, 1993: 223), e também o que insere a arte alegórica, nos fluxos da história. Deste modo, a alegoria diferencia-se do símbolo, que ao se querer absoluto se quer além da história, num tempo sem tempo, na eternidade. Isto reforça o traço melancólico da alegoria, porque onde o símbolo se sabe eterno a alegoria se sabe finita, vê o tempo na sua transitoriedade, onde algo sempre está morrendo. Não há como se falar inteiramente (simbolicamente) dos mortos em um estado de violência institucionalizada, que aniquila essa mesma fala devido ao espanto e a mudez frente ao horror. É isto que reforça a estética cênica de *Gemeos*, que por meio de seu jogo cênico vai enfrentar os espectadores com a enigmática possibilidade de olhar esse 'outro' abandonado da memória, como 'outro', e não sublimado em uma cura ideal.

A alegoria floresce em um mundo abandonado, mundo que, no entanto, conserva a memória desse abandono, dessa perda, e não se rende nunca ao esquecimento, resiste fortemente a uma resolução reconfortante, é, em definitiva, uma figura residual, o resíduo de uma reminiscência (AVELAR, 2000: 18). Há uma enigmática conexão entre a alegoria e a morte, esse 'outro', por isso ela vive num tempo póstumo, pós-catástrofe, algo se perdeu, algo sempre está morrendo. Um olhar alegórico sobre *Gemeos*, neste contexto, será um olhar sobre a cena que saiba vê-la como perda, evidenciando nos seus recursos formais algo abismal, precário, em atenção ao quebrado, ao ferido da história.

O jogo cênico da peça atua, então, como uma ferida que sempre adia sua cura, que renuncia a esquecer o sofrimento dos seus feridos, dos seus mortos, sem cair por isso em um pessimismo. Melancolicamente acredita que nessa renúncia se abre um futuro, vazio, e por isso mesmo, aberto ao inesperado. É isto o que pode ser ativado com uma leitura alegórica de *Gemeos* ou com uma leitura da arte que afirme a sua qualidade de ficção. Abertura artificial capaz de entrever os meandros difíceis de uma época, onde reside o mais frágil e comovedor da memória do desastre (RICHARD, 2000: 50). Meandros onde a ficção desvela muitas vezes a nossa incompreensão do nosso tempo, mas de uma forma ativa enigmaticamente capaz de dialogar com essa fragilidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la Derrota: La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 2000.

---

distancia essa imagem de qualquer sentido simbólico, cheio de absoluto, e a evidenciando em quanto forma, em quanto artifício.

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e História da Cultura. São Paulo – Brasil, Ed. Brasiliense, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Escritos escolhidos / seleção e apresentação Willi Bolle. São Paulo, Cultrix, ed. Universidade de São Paulo, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo- Brasil, Ed. Perspectiva, 2005.
- BORNHEIM, Gerd A. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.
- BRIONES, Héctor A. *Para não Falar como eles Falam, Para não Ver como eles Vêem: a poética do encenador chileno Ramón Grifféro*. Dissertação submetida ao programa de pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas. Orientadora: Pr<sup>fa</sup>, Dra. Ângela de castro Reis, fev 2007.
- CARLSON. *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo, Ed. UNESP, 1997.
- DE TORO, Alfonso. Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro: En el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'. In: *Revista Gestos; revista de teoría y práctica de teatro hispano*. Irvine, Califórnia, Ed. Department of spanish and portuguese; University of California, Sept. 2001, nº 32, p. 14 - 49. Disponível em: <<http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/sonstiges/Reflexiones.htm>>; Acesso em: 12 nov 2004
- DE TORO, Fernando (ed). *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires – Argentina, ed. Galerna/IITCTL, 1990.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da metáfora*. Campinas-SP, Ed. Unicamp, 2006.
- HURTADO, Maria de la Luz. *Um Prodígio de La Troppa*. Revista Apuntes de Teatro, Santiago de Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 1999, nº 116. p. 7 – 44
- HURTADO, Maria de la Luz. *Recorrido a través de La Troppa*. Revista Apuntes de Teatro, Santiago de Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 1995, nº 109. p.55– 68
- LA TROPPIA. GEMELOS. Texto-roteiro da montagem In: *Revista Apuntes de Teatro*, Santiago de Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 1999, nº 116. p. 51 – 74
- LORCA, Jaime. *Notas sobre Gemelos*. Revista Apuntes de Teatro, Santiago de Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 1999, nº 116. p. 4 – 6
- MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*. São Paulo, Ed. EDUSP, 1997.
- MÉNDEZ, Sigmund. *Del Barroco Como el Ocaso de la Concepción Alegórica del Mundo*. Revista Andamios, vol. 2, nº 4, junio 2006, p 147 – 180. Disponível em: <http://www.uacm.edu.mx/andamios/num4/articulo%201.pdf>; Acesso em: 15 mar 2007.

RICHARD, Nelly. *Residuos y Metáforas* (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición). Santiago-Chile, Ed. Cuarto Propio, 2001.

SEREY, Alejandra. *La Escenografía: un saber del espacio de espectáculo*. Revista Apuntes de Teatro, Santiago de Chile, Ed. Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Teatro, 2005, nº 126-127. p. 59 – 73