

ARTIGOS

O TEATRO CARIOCA NO CONTEXTO DO CONTEMPORÂNEO: HIBRIDISMOS E PROCEDIMENTOS CÊNICOS NA *TRILOGIA DO AMOR*, DA COMPANHIA OS DEZEQUILIBRADOS

Carolina Montebelo Barcelos

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO

Por meio do estudo crítico de *Amores, Fala como a chuva e me deixa ouvir* e *Beija-me como nos livros*, peças que compunham a Trilogia do amor, projeto recente da companhia teatral Os Dezequilibrados, procurou-se discutir como o trabalho desses artistas dialoga com uma variedade de referências artísticas e literárias, além dos seus próprios trabalhos anteriores. A partir de um exame do conceito de contemporâneo – como um intertexto ou um passado revisitado – e de um breve histórico da companhia, propôs-se o entendimento do trabalho criativo de Os Dezequilibrados como um processo de hibridização com as artes plásticas e o cinema. Para esse fim, o exame das peças e do processo criativo da companhia foi fundamentado com estudos teóricos levados a cabo por pensadores da arte e da cena contemporânea, assim como entrevistas realizadas com Ivan Sugahara, diretor de Os Dezequilibrados.

Palavras-chave: Contemporâneo. Artes Cênicas. Artes Visuais. Hibridismo. Companhias teatrais.

No ensaio “The conservative avant-garde”, do livro *Performed Imaginaries*, Richard Schechner tem uma visão crítica, em um sentido negativo, da cena contemporânea, o que já pode ser observado no título do ensaio. Segundo Schechner, a vanguarda teatral iniciou em 1879, com *A Casa de Bonecas*, de Ibsen, e terminou com *LSD*,¹ da companhia teatral nova-iorquina Wooster Group. Para o pesquisador, esta vanguarda estava ligada a palavras como “novo”, “vivo”, “agressivo”, “anti”, que procuravam “destruir a ordem estética e cultural existente” (SCHECHNER, 2015, p. 25).

De acordo com Schechner, portanto, a vanguarda atual deve ser entendida como um *niche-garde*, no sentido de encenadores e companhias que se caracterizam como um nicho teatral, no qual seus nomes já são uma marca reconhecida, um produto, e se inserem no mercado da empresa teatral capitalista, daí um de seus aspectos conservadores. Isso, no entanto, pode dizer respeito a vários encenadores e companhias dos Estados Unidos e de alguns países da Europa,² mas não às companhias brasileiras, uma vez que ainda fazem parte de um circuito dito alternativo no meio cultural e teatral. Enquanto as companhias cariocas, por exemplo, têm procurado driblar a dificuldade de sobrevivência, com a crescente falta e corte de investimento no teatro, principalmente nos dois últimos anos, vêm apresentando um trabalho consistente há cerca de duas décadas.³

Na cidade do Rio de Janeiro, a Sede das Cias, que abarcou a Cia. dos Atores, Os Dezequilibrados e a Pangeia cia.deteatro, além da Nevaxca produções, em um projeto de ocupação de 2013 a junho de 2016,⁴ tem sido um centro importante de resistência. Além de liderar movimentos como “Teatro pela democracia” e “Ocupa Minc RJ”, em 2016, vem desde 2013 investindo em pesquisas, experimentações de linguagens artísticas, oficinas e residências e peças variadas. Em seus palcos já passaram desde projetos de novíssimos grupos a monólogos, como o aclamado *O filho eterno*, realização dos Atores de Laura e protagonizado por Charles Fricks; a *O evangelho segundo Jesus, a rainha do céu*, com a atriz Renata Carvalho, vítima de

1 Esse espetáculo estreou em 1984 e gerou controvérsias com Arthur Miller pela maneira como o grupo trabalhou sua peça *As bruxas de Salém*, provocando o veto do dramaturgo e um manifesto escrito pelo grupo.

2 Companhias americanas, como Wooster Group, Elevator Repair Service, Mabou Mines e New York City Players, inglesas, como Station House Opera, DV8 Physical Theatre, Complicite, imitating the dog, Gob Squad e Forced Entertainment; La Fura dels Baus, de Barcelona; Societas Raffaello Sanzio, da Itália, e Théâtre du Soleil, da França, podem ser enquadradas nesse *niche-garde* identificado por Schechner. Apesar de continuarem se pautando em trabalhos de pesquisa e experimentando linguagens, têm uma marca reconhecida que as insere no mercado cultural do qual fala o pesquisador.

3 Os Fodidos e Privilegiados, Os Dezequilibrados, Atores de Laura e Cia. dos Atores surgiram na década de 1990, assim como a Cia. Teatral do Movimento, o Teatro do Pequeno Gesto, a Cia. Ensaio Aberto, o Armazém Companhia de Teatro (formado em 1987 em Londrina, mas sediado no Rio de Janeiro desde 1998), a Amok.

4 O projeto de ocupação foi encerrado em junho de 2016, com o fim do patrocínio da Petrobras, acarretando a demissão de diversos funcionários. A Pangeia já havia se afastado em 2015 e, de julho de 2016 até o final de 2017, a responsabilidade financeira passou a ser dividida pela Cia. dos Atores, com recursos de suas peças, e pela curadoria de Ivan Sugahara, que acabou se desligando no final de 2017. Assim, o espaço voltou a ser administrado somente pela Cia. dos Atores nesse ano de 2018.

censura em várias cidades do país, incluindo o Rio de Janeiro por meio do bispo e prefeito Crivella.

Nesse contexto, onde pensar sobre teatro é também uma forma de resistência, o objetivo aqui é refletir acerca de como o teatro contemporâneo – estruturas fragmentadas, uso de tecnologias, formas híbridas, inspiração nas artes visuais, questionamento do conceito de realidade e ficção cenicamente, transpondo textos dramáticos e não dramáticos para o palco – se revela na cena carioca atual. A partir de uma consideração teórica do que é o contemporâneo, tarefa importante, posto que os projetos cênicos aqui em questão se enquadram nessa perspectiva do conceito de contemporâneo, serão analisadas as peças que compunham a *Trilogia do Amor*, último trabalho da companhia Os Dezequilibrados.

A maneira pela qual Os Dezequilibrados trabalham colaborativamente, exploram espaços convencionais e não convencionais e a utilização da linguagem das artes visuais na construção cênica serão aqui analisadas por meio, principalmente, das duas últimas peças encenadas pela companhia. Esse exame do trabalho de Os Dezequilibrados constituiu parte da minha tese de doutorado intitulada “O lugar das companhias teatrais cariocas no contexto do contemporâneo” e defendida em 2016 no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio e, para fins deste artigo, teve algumas atualizações.

Sobre o contemporâneo

Ao contrário do Modernismo, que propunha uma ruptura com o passado e se pautava na ideia de progresso, além do experimentalismo e do uso da tecnologia, o entendimento do contemporâneo nesse estudo é, em lugar de uma ideia de “novo” e de ruptura, uma tomada de empréstimo do passado, inclusive do próprio Modernismo. O diálogo do contemporâneo com o passado tem sido detectado por vários teóricos de áreas diversas, como o filósofo, curador e crítico de arte Boris Groys, ou o professor e pesquisador teatral David Román.

Boris Groys procura se afastar da ideia de “contemporâneo” como algo meramente recente, visando também refletir sobre a relação da contemporaneidade com o próprio tempo. O ensaísta defende que, para se responder à pergunta “O que é a arte contemporânea?” (GROYS, 2009, p. 1), é necessário, antes, considerar as questões “O que é o contemporâneo?”, “Como o contemporâneo como tal pode ser mostrado?” e “Como o presente se manifesta em nossa experiência diária?” (GROYS, 2009, p. 1).

Inicialmente Groys questiona se ser contemporâneo significa estar imediatamente presente, “estar no aqui e agora” (GROYS, 2009, p. 1), e argumenta:

Nesse sentido, a arte parece ser verdadeiramente contemporânea se ela for entendida como sendo autêntica, como sendo capaz de capturar e expressar a presença do presente de modo que ele seja radicalmente incorrupto por

tradições passadas ou estratégias que vislumbrem sucesso no futuro. (GROYS, 2009, p. 1).

A partir dessa primeira consideração, Groys procura refletir sobre como o presente se manifesta cotidianamente, assinalando que ele costumava ser visto na modernidade como “algo negativo, algo que deva ser suplantado em nome do futuro, algo que retarda a realização de nossos projetos, algo que atrasa a vinda do futuro” (GROYS, 2009, p. 2). No entanto, o ensaísta procura ver na “dúvida, hesitação, incerteza, indecisão” (GROYS, 2009, p. 3), marcas, segundo ele, do contemporâneo, uma oportunidade para análise e reflexão. Dessa forma, a arte contemporânea, a seu ver, reconsidera e hesita o projeto modernista, desacreditando, portanto, em suas promessas. Um exemplo disso seria o papel do museu hoje, outrora um espaço de coleções permanentes e atualmente local de exposições temporárias. Assim, conclui Groys (2009, p. 4): “O presente deixou de ser um ponto de transição do passado para o futuro, tornando-se um local de reescrita permanente tanto do passado quanto do futuro”.

A esse tempo gasto em hesitações e incertezas que não levam a um futuro certo, Groys credita algo positivo; tratar-se-ia, portanto, de um “tempo excessivo” (GROYS, 2009, p. 4), e o ato de repetição indicaria uma ruptura na continuidade da vida “ao criar um tempo excessivo não histórico através da arte” (GROYS, 2009, p. 6).

Retomando a questão do início do ensaio, Groys afirma: “Ser contemporâneo não necessariamente significa estar presente, estar no aqui e agora; significa estar ‘com o tempo’ ao invés de ‘no tempo’” (GROYS, 2009, p. 6). Desse modo, a relação da arte com o tempo, no contexto contemporâneo, modificaria também a temporalidade da arte:

A arte deixa de ser presente, de criar o efeito da presença – mas ela também deixa de estar “no presente” entendido como o aqui e agora. No entanto, a arte começa a documentar um presente repetitivo, indefinido, talvez até um presente infinito – um presente que já estava ali e que pode ser prolongado para o futuro indefinido. (GROYS, 2009, p. 7).

Nesse movimento de pensar o contemporâneo com um olhar no passado, David Román mostra, em *Performance in America: contemporary U.S. culture and the performing arts*, por meio da análise de espetáculos que variam de circuito Broadway a performance e peças em espaços experimentais, como o teatro americano compreendido entre os anos de 1994 e 2004⁵ reativou um amplo espectro da cultura do seu país e da Inglaterra.

5 O livro foi publicado em 2005, logo David Román analisa peças bem recentes à escrita do texto.

Segundo Román, sua pesquisa opta pela historicização do contemporâneo, pois vê uma relação entre passado e presente do teatro, da história e da cultura norte-americana (ROMÁN, 2005, p. 5). O autor, portanto, explica de que forma as ideias do materialismo histórico proposto por Walter Benjamin influenciaram sua escrita:

Com a prática de Benjamin do materialismo histórico, o presente se torna “o tempo do agora”. Nessa expressão poética, introduzida no seu influente e muito citado “Teses sobre a Filosofia da História”, Benjamin se dispõe a invocar um processo no qual o historiador rompe com o entendimento da história como uma sequência de eventos e passa a “captar a constelação que sua própria época formou com sua precedente”. [...] Eu defendo que o teatro tanto incorpora o tempo benjaminiano do agora quanto o explora com bastante êxito. (ROMÁN, 2005, p. 21).

Román nos lembra como estudos realizados por teóricos como Marvin Carlson e Diana Taylor vêm relacionando teatro e performance com a história e a memória. Desse modo, ele rejeita a ideia de presentificação de alguns conceitos de contemporaneidade e prefere ver o teatro contemporâneo como “um arquivo de momentos teatrais passados e um compromisso contínuo com, e a retomada dessa história” (ROMÁN, 2005, p. 40).

A partir dessa ideia do contemporâneo retomando e relendo momentos passados, percebemos como o teatro contemporâneo tem relido textos, práticas e gêneros teatrais, muitas vezes dentro de uma mesma proposta estética, além da convergência de linguagens artísticas. Podemos, assim, verificar em alguns estudiosos das artes cênicas o entendimento do contemporâneo no teatro como uma prática heterogênea. Béatrice Picon-Vallin esclarece: “Considero que o teatro existe sob formas múltiplas; atualmente sua característica essencial é de ser completamente estilhaçado, de ser uma paisagem que está totalmente à procura” (PICON-VALLIN, 2011, p. 194). Essa multiplicidade de formas, de um teatro estilhaçado, para Picon-Vallin, definiria o teatro de hoje como um “teatro híbrido”, um “teatro múltiplo”.

Os Dezequilibrados e a *Trilogia do amor*

Os Dezequilibrados surgiram, em um primeiro momento, em 1996, com a união de Ivan Sugahara, Bruce Gomlevsky, Paula Delecave, Rodrigo Maia e Ana Couto, durante o curso profissionalizante de Teatro da Casa de Artes de Laranjeiras (CAL).⁶ A ideia do nome do grupo se deu a partir do entendimento dos seus membros de que o artista deveria buscar o desequilíbrio, o que foi sedimentado a partir do conhecimento dos atores de um exercício teatral trabalhado pelo encenador Antunes Filho,

⁶ Os cinco membros do grupo já se conheciam desde a época do curso de teatro que faziam no Colégio Andrews.

no qual o ator deveria se colocar em desequilíbrio, em situações difíceis em cena. Com a sugestão do ator Bruce Gomlevsky de substituir o “s” da palavra desequilíbrio por “z”, caso fossem dez membros que integrassem a companhia, seus membros optaram então por Os Dezequilibrados.

Após a montagem de sua primeira peça, *Uma noite de Sade*, baseada no gênero teatral *Grand Guignol* e no universo de Marquês de Sade, os membros de Os Dezequilibrados, insatisfeitos com o resultado da peça, se desentenderam e decidiram não dar prosseguimento ao grupo.

Ao dirigir Cristina Flores e Ângela Câmara⁷ no espetáculo *Quarto de crime e castigo*, baseado no romance *Crime e castigo*, de Dostoiévski, encenado em um apartamento para cinco espectadores em cada sessão, Ivan, Cristina e Ângela foram estimulados a dar início a uma pesquisa sobre uso de espaços não convencionais, subversão do palco italiano e, conseqüentemente, sobre outras relações entre ator e plateia. Esses elementos, portanto, norteiam o trabalho da companhia desde esse seu renascimento, em 1999. No ano seguinte, Saulo Rodrigues e José Karini se juntam ao grupo, seguidos por Leticia Isnard, em 2001, e essa tem sido a conformação da companhia até os dias de hoje.

Seguindo a linha de investigação espacial proposta, Os Dezequilibrados apresentaram *Bonitinha, mas ordinária*,⁸ sua versão da peça de Nelson Rodrigues, e 1,⁹ peça-instalação baseada no capítulo “O grande inquisidor”, de *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, ambos na Casa da Matriz, em 2001. Em 2002, *Vida, o filme*, inspirada no livro homônimo do jornalista Neal Gabler, foi encenada no saguão do cinema Estação Unibanco. No ano seguinte, montam *(How to play) The love games*, escrita por Daniela Pereira de Carvalho a partir do romance *Moby Dick*, de Herman Melville, e *Combinado*, baseado no conto policial *O crime quase perfeito*, de Robert Arlt, ambos em teatros, embora não houvesse distinção espacial entre público e plateia.

Devido ao sucesso de *Combinado*, foi aberto um caminho para a trilogia *Assassinato em série*, com *Cena do crime e outro combinado*, naquele mesmo ano de 2003. Em 2004 a companhia montou *Dilacerado*, baseado em fatos e depoimentos pessoais dos seus membros; em 2005, *Lady Lazaro*, inspirada na vida e obra de Sylvia Plath; *Quero ser Romeu e Julieta*, inspirada na peça de Shakespeare, foi apresentada em 2006; *Últimos remorsos antes do esquecimento*, do dramaturgo Jean-Luc Lagarce, teve temporada em 2007, seguido de *Memória afetiva de um amor esquecido*, inspirada no filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, no Espaço Oi Futuro, em 2008. Nos anos de 2011 e 2012 Os Dezequilibrados encenaram, respectivamente, *A estupidez*, do autor argentino Rafael Spregelburd, e *A serpente*, última peça de Nelson Rodrigues.

7 O espetáculo contou também com a participação de outros atores, Lucas Gouvea e Joelson Gusson, mas que não viriam a fazer parte da companhia.

8 A ação da peça se desenrolava de forma itinerante pelos três andares e cômodos da casa noturna.

9 A peça tinha duração de quinze minutos, era apresentada a um espectador por vez e tinha várias sessões por dia.

Em 2014, deu-se início à *Trilogia do amor*, com a peça *Amores*, de Domingos Oliveira, no teatro da Sede das cias, seguida de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, de Tennessee Williams, encenada no mesmo ano na Casa da Glória, e finalizada com *Beija-me como nos livros*, em 2015, que estreou no teatro do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), no Rio de Janeiro.

Amores

Um grupo de classe média urbana do final do século XX. Em volta de uma mesa se encontram um escritor da TV Globo prestes a perder o emprego; sua filha, com quem tem problemas por querer controlar sua liberdade, que acha excessiva; um casal de amigos cujo casamento está por um fio, pois quer ter filhos, mas a mulher não consegue engravidar; e a irmã desta última, uma atriz que se sente fracassada e é apaixonada por um pintor, que se revela soropositivo.

Estamos diante de uma peça com personagens claramente delineados, assim como sua estrutura dramática. *Amores* foi escrito por Domingos de Oliveira em 1997, ganhou uma versão cinematográfica em 2001 e só veio a ser encenado pela segunda vez pelos Dezequilibrados, abrindo a Trilogia do amor.

Ao contrário das montagens da companhia, que costuma fazer um trabalho de pesquisa no qual todos os artistas envolvidos decupam o texto dramático – quando há um –, exploram o seu universo temático por meio de outros textos, imagens, filmes e músicas com vistas a um novo texto e uma elaborada partitura física, Os Dezequilibrados optaram aqui por uma abordagem realista. Desse modo, o texto de Domingos de Oliveira foi mantido integralmente, inclusive as referências contidas nele da década de 1990: governo de Fernando Henrique Cardoso, Telerj, Lillian Witte Fibe no *Jornal da Globo*, filmes como *Filadélfia* e *Thelma e Louise*, além de elementos como a secretária eletrônica. O cenário, os objetos de cena, o figurino e a trilha sonora seguiram a linha realista, a fim de ambientar a peça nos anos 1990.

Segundo Ivan Sugahara, o objetivo do grupo nesse momento era manter o texto fechado e, mesmo que ele tenha referências muito claras a duas décadas atrás, entende que há questões na peça que ainda dialogam com os tempos atuais. Embora Os Dezequilibrados tenham aberto mão da pesquisa de linguagem, uma prática que atravessa a trajetória da companhia, a exploração do espaço cênico foi realizada, de certo modo, em *Amores*.

A peça foi encenada no espaço teatral da Sede das cias. Ali, Sugahara optou por trazer o público para dentro do espetáculo, evitando, assim, o palco italiano. O cenário se assemelhava a um apartamento ou loft, onde se sobrepunham as três moradias dos personagens, e o público estava, portanto, dentro delas, junto aos atores. Se a companhia quis iniciar a Trilogia do amor com uma montagem mais tradicional, o mesmo não ocorreria com as que se sucederam.

Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir

Em *Morning sun*, assim como na maioria de suas telas, o pintor nova-iorquino Edward Hopper retratava figuras solitárias e reflexivas, com olhares distantes. Mesmo quando havia casais nas pinturas, estavam geralmente absortos em seus próprios silêncios. O ar de melancolia, desencanto e desilusão atravessava esses quadros que, segundo diversos críticos de arte, pareciam um fragmento fílmico.

Uma reprodução de *Morning sun* está pendurada na parede, em uma cena de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*. Tal como no quadro de Hopper, a luz solar entra no quarto pela janela, enquanto a *Esposa*, personagem de Ângela Câmara, está olhando para o lado de fora, pensativa e com feições melancólicas. O *Marido*, interpretado por Saulo Rodrigues, acabara de entrar no quarto, sem dialogar com a mulher, deita, bêbado, e adormece na cama.

Além dessa cena, muitas outras foram inspiradas nos quadros de Edward Hopper, tanto no que diz respeito ao clima de solidão e melancolia quanto aos enquadramentos e luz das pinturas. Quando, por exemplo, a *Esposa* chama o público para a cozinha da casa, momento em que faz um ovo mexido para o casal, o *Marido* se encontra fumando, sentado na janela da cozinha, pensativo. Ela, em frente à janela, por onde entra uma luminosidade externa, prepara o alimento, também pensativa e angustiada. Entretanto, eles não se olham, não se falam nem comem juntos.

Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir é uma peça curta escrita por Tennessee Williams em 1953, um ano após o *Morning sun*, de Edward Hopper. Assim como em outras obras, a pintura de Hopper e a peça de Williams podem ser localizadas no clima trazido pelo pós-guerra, apesar de não haver nenhuma menção a questões políticas nesses trabalhos. A intenção de *Os Dezequilibrados* era tratar de uma das facetas dos relacionamentos amorosos, o da crise conjugal, nesse caso. A peça não é contextualizada em nenhum período histórico, pois, como narra a *Esposa* logo no início, ela pode acontecer em qualquer lugar, em qualquer momento.

Como ocorre nos demais trabalhos de *Os Dezequilibrados*, *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* foi criada colaborativamente com os atores do espetáculo e com Samuel Toledo e Livia Paiva, membros da Probástica Companhia de Teatro e convidados para fazerem a assistência de direção. Apesar de Ivan e Livia assinarem a dramaturgia do espetáculo, a criação cênica foi feita por meio de colaboração de todos os envolvidos através de um trabalho de composição,¹⁰ utilizado pela companhia em diversos trabalhos. Como explica Ivan Sugahara, inicialmente o texto foi dividido por ele e Livia em algumas unidades, decupado e discutido. A partir daí, procederam às composições, assim explicadas pelo diretor:

10 O trabalho de composição tem sido difundido através do método de *viewpoints* e *compositions*, desenvolvido por Anne Bogart, e consiste na elaboração de uma linguagem teatral por meio de uma pesquisa que explore possibilidades para além do texto teatral. Nas composições são utilizados os mais variados estímulos, como vídeos, filmes, música e sons, e os atores experimentam gestos, movimentos e fala.

Temos a parte A, todo mundo vai fazer uma composição da parte A. Então, por exemplo, o Saulo faz uma parte. Ele escala o elenco, ele pode só dirigir a composição dele, ou ele pode fazer com dois atores, com um ator, ele vai fazer do jeito que ele quiser. Porque, no caso do processo, a Livia e o Samuel também participaram como atores. Então o Saulo escala quem vai fazer, ele cria a dramaturgia, ele cria a cena, escolhe o espaço, a relação com o público. (SUGAHARA, 2016).

Esse processo de composição foi feito a partir da peça original e de outros textos que, de alguma forma, dialogavam com ela. Um deles foi "O Quarto de Hotel de Hopper em Madri", do livro de crônicas *A última madrugada*, de João Paulo Cuenca. Foi, inclusive, por causa dessa crônica que a companhia chegou aos quadros do pintor. Embora esse texto de Cuenca tenha sido utilizado como estímulo para composições e tenha levado os membros da companhia a explorar cenicamente as pinturas de Hopper, um outro texto do escritor, extraído da crônica "5 Segundos", é utilizado em uma narração em *off* ao final do espetáculo.

Como pode ser constatado no histórico de *Os Dezequilibrados*, alguns espetáculos são baseados em textos dramáticos, em outros foram utilizados romance e contos, e há aqueles inspirados nas obras e na vida de escritores. No entanto, salvo raras exceções, como no espetáculo *Amores*, os textos são trabalhados de forma colaborativa, como nas composições realizadas em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, e, dessa forma, outros textos e outras referências são explorados, resultando, portanto, em uma encenação polissêmica.

Por meio das pesquisas e experimentações realizadas durante os trabalhos de composições, os atores acabam por produzir o que Patrice Pavis explica, baseando-se nas análises levadas a cabo por Chris Balme sobre o teatro de Robert Lepage, uma escritura cênica. A esse respeito, explica Pavis:

Aquilo que se constitui no decorrer dos ensaios são acontecimentos cênicos e textos. Esses textos são fixados no processo dos ensaios. [...] Nesse contexto, poderíamos falar de escritura cênica, na qual o objetivo não é realizar sem sutura um texto pré-fabricado, nem desconstruí-lo como um corpo estranho. O texto é um produto necessário no trabalho da encenação e é continuamente modificado. O palco está, neste caso, portanto, na origem da produção textual. Esse texto é uma verbalização de ações cênicas, varia de acordo com as improvisações cênicas [...]. A encenação não é uma execução do texto, mas sua descoberta. (PAVIS, 2010, p. 384).

Os estímulos utilizados pelos *Dezequilibrados* durante os processos de composição e de pesquisa durante os ensaios compõem essa escritura cênica sobre a qual Pavis comenta. Além da peça de Tennessee Williams, do trecho do conto de João Paulo Cuenca, das pinturas de Hopper e de músicas, os membros da companhia tra-

balharam bastante com a referência do elemento da água presente no texto do dramaturgo. Dessa forma, a água, no espetáculo, não está apenas presente na chuva, como explicitado no título da peça e em uma cena que o casal está em um banco sob a chuva, mas na piscina, onde ocorre uma cena no momento que a personagem *Esposa*, mostrando-se angustiada na cozinha enquanto prepara o ovo mexido, abre a torneira e mergulha a cabeça na pia. Há também a presença não física da água através dos sons do mar e da chuva.

As composições foram feitas, desde o início, na Casa da Glória, onde a peça foi encenada. Vários cômodos da casa são utilizados. Quando o portão é aberto, o público, assim como o personagem *Marido*, sobem uma escada com muitas garrafas vazias no chão até chegar em um jardim na entrada. Ali o *Marido*, bebendo uma cerveja, entra em uma banheira. Fica subentendido que ela havia passado a noite bebendo. Ao sair da banheira, o ator chama o público para entrar na casa. Há cenas em um cômodo cujo cenário remete a um quarto, em um outro cômodo que representa a sala de jantar, e a cozinha. Dali o público é chamado para sair da casa e se sentar ao redor da piscina e nela entram os atores para uma outra cena. Da piscina, vão para uma outra área do jardim onde há duas cenas, uma no banco e outra em um sofá.

A pesquisa de espaços não convencionais foi iniciada pelos Dezequilibrados a partir da montagem de *Quarto de crime e castigo*. Como a companhia vinha ensaiando no apartamento da atriz Ângela Câmara, na Urca,¹¹ e não conseguia pauta em teatros, resolveu experimentar encená-la no próprio apartamento. A peça teve uma recepção positiva principalmente pelo fato de ser encenada ali.¹² Assim, sucederam-se espetáculos da companhia em espaços não convencionais, como na Casa da Matriz, nos oito andares do Oi Futuro Flamengo, no saguão do Estação Unibanco, e *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, na Casa da Glória.

O surgimento de trabalhos nas artes cênicas voltados para a intervenção no espaço urbano se deu graças à renovação na estética teatral ocorrida no século XX. Encenadores tais como Brecht, Grotowski e Artaud propunham um novo tipo de fazer teatral, procurando romper com o Naturalismo e com a ilusão da quarta parede. Dessa forma, esses encenadores questionaram o modelo europeu de espaço teatral, caracterizado pela relação frontal e distanciada do ator e plateia. Nesse contexto, o espaço urbano exterior ao edifício teatral convencional passa a ser espaço de pesquisa e experimentação; não apenas outros espaços fechados são utilizados, como

11 Como explicado por Ivan Sugahara, “[...] a gente estava ensaiando lá, não tinha dinheiro, um monte de moleques, a gente ensaiava nas nossas casas, não tinha dinheiro para pagar sala de ensaio. Ensaiávamos um tempo na minha casa, na casa da Ângela. Depois de muito tempo de ensaio, jovens, sem patrocínio, a gente ficava lá ensaiando, ensaiando, pesquisando. Dez meses eram muito tempo de ensaio, então eu falei: ‘Gente, tá pronto!’. Não tinha nada, não tinha teatro, péssimos produtores, começando a vida. Mas tinha uma peça pronta já, com cenário, figurino” (SUGAHARA, 2016).

12 Um exemplo viria da diretora teatral Celina Sodré, com quem Ivan Sugahara havia trabalhado como assistente de direção; e uma de suas principais referências artísticas sublinhou que o melhor do espetáculo era mesmo ser feito em um apartamento.

também as ruas voltam a ser locais de teatralização, como fora, outrora, nas praças medievais. A aproximação do ator com a plateia, principalmente em espaços que não são inicialmente tidos como teatrais, torna tênue a linha que separa o real do ficcional.

A concepção de um espetáculo que leva em consideração a escolha de um espaço de encenação que foge ao palco tradicional é fruto, portanto, das transformações levadas a cabo pelo teatro moderno e retomadas na cena contemporânea. Segundo Hans-Thies Lehmann, enquanto o teatro dramático prefere o espaço “mediano” em detrimento do espaço mais íntimo ou ao mais amplo, o teatro pós-dramático se vale de qualquer dimensão de espaço. Lehmann assinala que

[...] o espaço dramático é sempre símbolo isolado de um mundo como totalidade, por mais que ele seja mostrado de maneira fragmentária. Já no teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo [...] pensada como algo que permanece no continuum do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento de realidade de vida. (LEHMANN, 2007, p. 268).

Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir é como esse “continuum do real” e como esse “fragmento de realidade de vida” mencionado por Lehmann. Ao nos deslocarmos nos variados cômodos da Casa da Glória, um espaço de uma casa real, onde os atores realizam ações valendo-se de coisas reais – Saulo fuma cigarro, Ângela acende o fogão, mistura ovos em um prato, cozinha e come o alimento, lava a louça utilizada –, somos as testemunhas da solidão e da melancolia vivida por um casal em crise. Embora não haja uma intervenção direta do público na peça, os atores sempre se dirigem aos espectadores para acompanhá-los em seus trajetos, estabelecendo, portanto, uma relação de proximidade. Ao sairmos da posição passiva da cadeira do teatro convencional e nos deslocarmos junto dos atores pelos cômodos da casa, nos colocamos dentro da ação. O modo pelo qual os atores chamam o público para segui-los, mudando de ambiente, já sugere um convite para testemunharmos a intimidade do casal.

Para Lehmann, o espaço pós-dramático diz respeito a uma “experiência essencialmente imagético-espacial” (LEHMANN, 2007, p. 272), podendo variar desde palcos que separam os atores da plateia até os interativos ou integrados, ou mesmo os heterogêneos, embora a carga simbólica visual sempre esteja presente em todos esses tipos de palco. Lehmann também nos lembra que a produção e utilização de ambientes, conforme vemos nas artes plásticas contemporâneas, fazem parte do teatro pós-dramático:

Em muitos desses trabalhos revela-se a intenção de propiciar uma determinada experiência temporal por meio de concepções espaciais específicas, da escolha de localidades historicamente significativas ou da construção de instalações. (LEHMANN, 2007, p. 277).

Essa contribuição das artes plásticas para o teatro de uma nova concepção espacial é conhecida como *site-specific*.¹³ Com relação à maneira pela qual o teatro absorveu os elementos estéticos do *site-specific*, diz Hans-Thies Lehmann:

O teatro procura uma arquitetura ou então uma localidade não tanto porque o “local” corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas sobretudo porque se visa que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro. (LEHMANN, 2007, p. 281).

A partir dessa análise de Lehmann, pode-se inferir que o teatro *site-specific* diz respeito ao teatro que é concebido a partir de ou considerando-se, essencialmente, o caráter simbólico do espaço da encenação.

No entanto, há um tipo teatro *site-specific* em que uma peça é montada em um espaço que remete ao texto escolhido, como uma encenação de *Sonhos de uma noite de verão*, em uma floresta, ou *Hamlet*, em um castelo.¹⁴ Nesse fazer teatral haveria, nas palavras de Lehmann, duas variantes:

Por um lado, o local específico pode ser utilizado em sua própria configuração: os atores simplesmente atuam em meio às máquinas e equipamentos do galpão de uma fábrica ou da oficina de manutenção de uma estrada de ferro e o público simplesmente é posicionado ali – pode-se dispor cadeiras ou arquibancadas, sem que esse caráter básico da espacialidade projetada como cena seja alterado. A segunda variante é a montagem de uma cena com a disposição de decorações e objetos no local. Nesse caso, introduz-se uma cena dentro da cena e cria-se uma relação entre ambas que pode sugerir, de modo mais ou menos claro, contradições, espelhamentos e correspondências. (LEHMANN, 2007, p. 281).

Nos trabalhos realizados pelos Dezequilibrados, onde a encenação acontece fora do teatro tradicional, o espaço escolhido nem sempre tem uma significação histórica ou simbólica precisa, trazida à fala pela encenação ou em conexão com o cotidiano e a realidade circundante, como aponta Lehmann.¹⁵ A Casa da Glória, onde foi encenado *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, é um sobrado histórico do século XVIII, próximo ao Outeiro da Glória, mas sua significação histórica

13 Diversos teóricos e artistas brasileiros preferem utilizar a expressão em inglês. Alguns poucos optam pela tradução “teatro específico ao local”, como é o caso da edição brasileira do livro de Lehmann, ou então apenas “sítio específico” ao se falar dessa estética nas artes plásticas.

14 A esse respeito, alguns encenadores e teóricos preferem o termo *site-generic* ou *site-responsive*.

15 Como é o caso, por exemplo, da peça *Apocalypse, 1, 11*, terceira parte da *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem, encenada em espaços que já continham uma carga simbólica e histórica, como no Presídio do Hipódromo, em São Paulo, e no prédio do antigo Dops, no Rio de Janeiro, ambos centros de detenções políticas e de tortura durante a ditadura militar.

não é contemplada pela encenação da peça. Não obstante, como a casa foi utilizada desde o início dos ensaios, os artistas se valeram não só dos espaços físicos, como da luz do dia que invadia as janelas quando as cenas ocorriam no interior da casa, ou nas áreas abertas, perto do jardim, da piscina, ou na sacada do segundo andar. Assim, criou-se uma iluminação cênica artificial que dialogasse com a natural. Portanto, a casa não foi utilizada como um mero cenário, mas toda a construção dramática levou em conta suas características.

Nessa peça, a escrita dramática elaborada colaborativamente pelos membros da companhia e seus artistas convidados se pautou, além do estudo do texto dramático, de outros textos e estímulos e da experimentação com o espaço escolhido para a encenação, com a pesquisa de linguagem cinematográfica que permeia seus trabalhos.

A interseção de mídias com o teatro vem ganhando diversas conceituações, tais como intermídia, transmídia, multimídia, teatro digital, além de um recente pós-cinematográfico.¹⁶ Fora algumas especificações de cada termo, trata-se, como assinala Philip Auslander, de

[...] formas artísticas ou culturais que reúnem diferentes mídias em uma mesma plataforma, um desenvolvimento impulsionado em parte pela capacidade da tecnologia digital de combinar som, vídeo, imagens gráficas, animação e outras mídias em um mesmo artefato. (AUSLANDER, 2016, p. 217).

Se as vanguardas históricas criaram as condições para que inovações tecnológicas pudessem interagir com as artes em geral, o teatro vem apresentando novas estratégias dramáticas que podem ser percebidas nas imagens projetadas, nas relações com o tempo e na movimentação dos corpos no espaço. Trata-se de uma expressão artística que nasceu da influência das mídias na sociedade contemporânea, mas que, afora nomenclaturas, faz-se mais importante identificar as formas pelas quais a cena contemporânea vem experimentando e utilizando os recursos tecnológicos digitais.

Embora Os Dezequilibrados já tenham usado projeções em diversos espetáculos,¹⁷ em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, o empréstimo da linguagem cinematográfica é percebido na paisagem sonora, com narrações em *off*, desde monólogos na voz gravada pelos atores até o trecho final da crônica de Cuenca, músicas que ora ambientam as cenas, ora são tocadas para os atores dançarem em diversos momentos, sons do mar e da chuva. Todos esses sons, além dos próprios

16 Esse termo foi cunhado pelo pesquisador e professor de teatro Piotr Woycicki a partir do conceito de pós-dramático, para se referir a um ramo do teatro intermídia.

17 Vida, o Filme é um exemplo notório, pois foi encenada no saguão de um cinema (Estação Unibanco), discutia a influência de filmes e da televisão no comportamento humano e utilizava vídeos e imagens filmadas ao vivo.

diálogos dos atores, são entremeados por longas pausas e períodos de silêncio, de modo análogo ao cinema, no qual essa paisagem sonora influencia dramática e narrativamente na compreensão do filme.

Além dessa paisagem sonora, a linguagem cinematográfica também está presente na construção dramática e no movimento dos atores. Enquanto no texto de Tennessee Williams a peça inicia no quarto, na montagem dos *Dezequilibrados* ela começa no jardim, com o *Marido* na banheira e muitas garrafas de bebida espalhadas. Essa cena, explicada logo no início do texto original, é encenada em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir* bem mais adiante, como em um *flashback*.

Embora o recurso do *flashback* já seja muito comum no teatro, a linguagem cinematográfica fica mais evidente na peça através do movimento dos atores. Em um registro semelhante ao do *rewind*, os atores, em diversos momentos, se deslocam para trás, como uma fita rebobinada. Algumas vezes, inclusive, o som da fita desenrolando ressalta o andar para trás dos atores.

A exploração das pinturas de Edward Hopper também aponta para a hibridização da companhia do teatro, artes plásticas e cinema. Assim como nos quadros de Hopper, em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, cada cena parecia um enquadramento, um detalhe captado e ampliado, como uma câmera cinematográfica, o que foi possibilitado pela proximidade do público com os atores e pela maneira como fomos posicionados em cada cena.

Beija-me como nos livros

A utilização da intermedialidade de *Os Dezequilibrados* também pode ser percebida em sua mais recente montagem. Em diversos momentos de *Beija-me como nos livros*, Ângela Câmara – ora como personagem, ora como ela própria – lê na tela do celular a descrição da cena que acontece ao seu lado. Esse recurso foi utilizado durante toda a peça de modo a romper com o ilusionismo das cenas. Embora essa quebra que o uso do celular faz com o ilusionismo teatral remeta ao efeito de estranhamento brechtiano, ela não tem, na montagem, o caráter de distanciamento crítico do teatro épico, sendo mais uma das opções estéticas da companhia para aproximar a plateia para um real.

Beija-me como nos livros aborda o processo histórico de construção do amor romântico por meio de quatro mitos literários: *Tristão e Isolda*, *Romeu e Julieta*, *Don Juan* e *Werther*. Assim como em outras peças, *Os Dezequilibrados* também se basearam na pesquisa e processo de criação cênica através das composições. A fonte inicial utilizada para pesquisa pelos artistas foi *O Livro do Amor*, de Regina Navarro Lins, além de *História do Amor no Ocidente*, do historiador Denis de Rougemont. Como essa peça encerraria a *Trilogia do Amor*, o objetivo do grupo, a princípio, era encenar a história do amor. No entanto, conforme afirma Ivan Sugarahara,

O livro começa lá na pré-história, fizemos improvisações, todo mundo de quatro, como macaco, depois bacanaís romanos. Mas chegou um momento que eu falei: “Isso é uma loucura, impossível fazer a história do amor, é muita coisa, tudo muito amplo”. Senão a gente ia enlouquecer, não ia dar conta, não ia ficar bom isso. Então teve uma readequação do projeto. Porque a ideia inicial era a história do sentimento amoroso, mudamos quando surgiu a ideia do amor romântico. Hoje em dia, quando falamos amor, estamos pensando geralmente no amor romântico, uma ideia específica de amor, ocidental, que se consolidou há duzentos anos. A ideia de amor romântico começa a ser fomentada na Idade Média, com o amor cortês e todo o desdobramento disso até chegar no romantismo alemão, consolidação de um determinado modo de amar, muito forte até hoje. Aí surgiu a ideia da gente falar dos mitos para contar o amor romântico. Esse foi um caminho, porque há um mundo de possibilidades. (SUGAHARA, 2016).

Embora a peça trate de mitos amorosos de momentos históricos diversos, ou seja, da Idade Média (*Tristão e Isolda*), Renascença (*Romeu e Julieta*), Iluminismo francês (*Don Juan*) e Romantismo alemão (*Werther*), a companhia quis dar um caráter contemporâneo à encenação. Havia um entendimento dos membros de que o nosso modo de amar, a forma que entendemos o amor romântico, é, em grande parte, tributária dessa construção do amor romântico, conforme explica Sugahara:

A gente teve essa ideia de dramaturgia, de ter uma trama contemporânea, do real, entre aspas, e o tempo inteiro esse vínculo dos mitos com o que a gente vive, porque, na verdade, a gente vive a mesma coisa. É essa ideia de que a nossa forma de amar foi pautada por esses mitos, por essa construção romântica, e a gente é refém disso, nas nossas vidas, no nosso modo de amar, para o bem e para o mal. (SUGAHARA, 2016).

Desse modo, além do uso do celular, o elemento do real e do contemporâneo aparece na peça quando os atores se chamam pelos seus próprios nomes, pois o público se distancia, nesse momento, dos personagens históricos e se vê perante os próprios atores. As cenas dos mitos surgem sempre a partir do livro que um dos atores lê, sugerindo que estão lendo aquela história encenada. Portanto há, paralelamente no palco,¹⁸ o mito encenado e o presente de quem o lê.

Beija-me como nos livros deu prosseguimento à pesquisa da linguagem cine-

18 A peça tem sido encenada, desde sua estreia em 2015 no CCBB, em palco italiano. Os Dezequilibrados não pretendiam montá-la em um espaço não convencional por entenderem, segundo Ivan Sugahara, que “A peça falava de teatro, dos mitos. A ideia ali era falar de amor romântico, da idealização do outro, da romantização do outro, você vê o que você quer ver. Então tem um certo ilusionismo do palco italiano, que está ligado à própria ideia da perspectiva, na pintura, no cinema. Tem quadro que você entra dentro dele. Tem uma ideia de projeção que é muito forte, a ideia do amor romântico, a ideia do teatro do palco italiano, uma ideia de simulacro. Então eu achava que a ideia do palco italiano era apropriada” (SUGAHARA, 2016).

matográfica realizada pela companhia. Como em *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*, em diversos momentos os atores se movimentam em *rewind*, em uma coreografia ressaltada pelo efeito de luz *strobo* e pelo som de fita rebobinada. Há, também, elementos do cinema mudo, conforme visto na última cena da peça. Outro recurso utilizado que remete à linguagem cinematográfica foi o trabalho com a ideia da perspectiva e dos ângulos do cinema.

O trabalho corporal dos atores, tanto na corporificação da linguagem cinematográfica quanto na partitura física de movimentos, gestos e dança, se sobressai no espetáculo, posto que a intenção da companhia era apresentar os mitos pela ação, ao invés da palavra. Para algumas cenas, inclusive, foram encontradas dificuldades, conforme explicado por Ivan Sugahara, a respeito da cena do balcão, de *Romeu e Julieta*:

A gente levou muito tempo para conseguir resolver aquela cena porque ela não podia ficar de fora, pois é a cena de amor mais famosa de todos os tempos, mas é uma cena em que toda ela se resolve na palavra. Ela lá em cima, ele aqui embaixo, e ficam falando, basicamente isso. Tem coisas lindíssimas, mas realmente é uma cena que só se resolve pela palavra. Isso é totalmente diferente da cena do baile, pois ela tem uma coreografia, eles se veem de longe, se paqueram, dão um beijo. Tem a partitura das mãos que está descrita no texto. Na cena da morte, [...] você não precisa da palavra. A cena do balcão então foi um problema, tinha que estar, a gente demorou muito para resolver como se faz aquilo, como se transforma em ação, em uma ação expressiva. (SUGAHARA, 2016).

O primeiro texto da peça foi escrito e memorizado pelos membros da companhia e artistas convidados a partir das pesquisas e composições experimentadas pelos atores. A única peça utilizada foi o *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Para os demais, o grupo trabalhou com diversos romances e peças dos mitos, como o *Don Juan*, de Molière, e *Werther*, de Goethe, e construíram um compósito de textos, dividindo cada mito em quatro cenas principais. Após a escrita das cenas, com a colaboração dos preparadores vocais, o texto inicial, em português, foi traduzido para uma língua inventada.¹⁹

Embora essa língua tenha sido referida pela crítica da peça como *gromelô*, trata-se de um tipo de *gromelô* diferente do que conhecemos habitualmente, aquele do improvisado. Em *Beija-me como nos livros*, foi criada uma língua baseada no inglês para *Tristão e Isolda*, no alemão para *Werther*, no francês para o *Don Juan* e no italiano para *Romeu e Julieta*. Segundo Sugahara, o processo de criação dessas línguas se deu do seguinte modo:

19 Ivan Sugahara explicou que foi necessário que os atores memorizassem primeiro o texto em português para depois aprenderem as falas na língua inventada para que soubessem exatamente o que falavam.

A gente criou essas línguas, no caso, o Ricardo, com fonemas de cada língua e ensinou aos atores a falarem. Alemão, por exemplo, foi o mais difícil, pois ninguém falava alemão ali. Inglês, francês e italiano já estão mais no nosso imaginário por conta da musicalidade. (SUGAHARA, 2016).

Considerações finais

Podemos perceber, na maior parte dos espetáculos de *Os Dezequilibrados*, principalmente aqueles estudados aqui, aspectos do teatro pós-dramático e do performativo conforme propostos por Lehmann, Fischer-Lichte e Féral, ou seja, uma cena que se afasta do textocentrismo e que propõe uma relação igualitária entre uma colagem de textos, as distintas linguagens da cena e de outras artes, gerando uma dramaturgia visual. Seja por meio de uma peça itinerante, trazendo o público para o interior do espetáculo, seja no palco italiano, mas utilizando recursos que rompam com o ilusionismo e tragam o espectador para o presente em que a peça é encenada, esse teatro propõe também um novo tipo de “real”.

Os teóricos do teatro pós-moderno, pós-dramático e performativo se mostraram bastante cautelosos ao tratarem a questão do realismo no teatro, uma vez que a cena dos anos 1960 a 1980 não estava preocupada com essa questão. No entanto, alguns pesquisadores vêm percebendo um retorno do real no teatro a partir dos anos 1990. Patrice Pavis comenta que o retorno do real tem se dado sem, contudo, “retornar a qualquer representação total, conforme Hegel, Marx e Lukács já reivindicaram” (PAVIS, 2016). Ao contrário do efeito do real, presente no teatro realista do século XIX e obtido a partir do enredo do texto teatral, para Pavis, o que caracteriza esses teatros do real é “a habilidade de construir e explicar o real na base dos instrumentos artísticos nos trabalhos de arte” (PAVIS, 2016) e acrescenta que “Isso significa que o outro lado do teatro não é ilusão, ficção ou teatralidade, mas vida social, política, luta de classes, sobrevivência econômica e vida cotidiana” (PAVIS, 2016). Desse modo, Patrice Pavis afirma que o teatro do real tem tido um interesse renovado no mundo inteiro nos últimos anos.

Percebe-se, portanto, a partir dos trabalhos desenvolvidos pelos *Dezequilibrados*, esse retorno do real na cena contemporânea, seja de modo mais tradicional, como em *Amores*; mais físico, como na peça itinerante de *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*; ou pelas quebras do ilusionismo de *Beija-me como nos livros*.

Além do elemento do real, tomado do passado, mas trabalhado de forma diferente na cena contemporânea, *Os Dezequilibrados* também se apropriam de movimentos artísticos passados, como o cinema mudo e analógico, a pintura do artista modernista Edward Hopper, e de textos clássicos e tradicionais, como de Shakespeare, Tennessee Williams, Molière e Goethe.

A relação que estudiosos como Boris Groys e David Róman, explicitada no início deste trabalho, identificam do passado com o presente, seja a de um arquivo que tem ou precisa ser retomado, seja como citação ou releitura, pode ser inteiramen-

te percebida nas peças aqui examinadas. Com isso, Os Dezequilibrados mostram uma forma de como dialogar com o passado, com textos dramáticos e não dramáticos, com linguagens com o cinema mudo, com a questão do real e com a exploração de espaços não convencionais. Nesse sentido, alguns procedimentos são retrabalhados pela companhia e outros descartados, para serem retomados posteriormente. Vemos isso, por exemplo, quando encenam *Quarto de crime e castigo*, em 1999, no apartamento de uma das atrizes; *Bonitinha, mas ordinária*, nos cômodos da Casa da Matriz, em 2001; retomando a ideia de ocupação de uma casa em 2014, com *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*. Também a incorporação de elementos cinematográficos na dramaturgia pode ser identificada, por exemplo, em *Vida*, o filme, de 2002, em *Memória afetiva de um amor esquecido*, de 2008, e nas suas duas últimas peças.

Essa intertextualidade artística com o seu próprio passado se aproxima daquilo que Marsha Kinder conceituou como retrosserialidade, embora a pesquisadora tivesse cunhado e utilizado o termo ao se referir a procedimentos da cinematografia de Woody Allen, Ingmar Bergman e Pedro Almodóvar. A noção de retrosserialidade, uma vertente, por assim dizer, da intertextualidade, pode ser aplicada a essa identidade ou linguagem estética dos Dezequilibrados.

Marsha Kinder entende como retrosserialidade o conjunto de intertextos que formam um banco de dados ao qual os filmes destes cineastas se referem. São elementos e temas que se encontram nesse banco de dados reutilizados e geralmente retomados em diferença, como a maconha nos primeiros filmes de Almodóvar representa rebeldia e em *Volver* é utilizada com finalidade medicinal.

Dessa forma, o trabalho dos Dezequilibrados é retrosserial no sentido em que há, em cada montagem, um trabalho de pesquisa voltado para aquele determinado projeto, mas no qual elementos e procedimentos já utilizados anteriormente são novamente empregados. É possível afirmar, contudo, que essa ideia de intertextualidade e de retrosserialidade no conjunto da obra de Os Dezequilibrados está relacionada ao fato de que, pela companhia ter um núcleo estável e realizar um trabalho sustentado pelo coletivo, apesar dos interesses e atividades profissionais variadas de seus membros, tenha conseguido imprimir um projeto artístico com uma marca própria, evidenciada em cada espetáculo e reconhecido pela plateia. Dando prosseguimento ao trabalho de pesquisa cênica, a companhia fará uma comemoração tardia – devido à dificuldade de obtenção de recursos financeiros – de seus vinte anos em 2019, com texto inédito de Pedro Brício, provisoriamente intitulado *Rio 2066*.

Referências

AUSLANDER, Philip. Intermediality. In: CHENG, Meiling; CODY, Gabrielle (org.). *Reading contemporary performance*. London, New York: Routledge, 2016.

GROYS, Boris. Comrades of time. *e-flux journal*, New York, n. 11, dec. 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>. Acesso em: 22 jul. 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. Theatre of the Real. In: *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. New York: Routledge, 2016. Kindle edition.

KINDER, Marsha. All About the Brothers: Retroseriality in Almodóvar's Cinema. In: APPS, Brad; KAKOUDAKI, Despina (ed.). *All about Almodóvar: a passion for cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. p. 267-294.

PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico. *Revista Sala Preta*, São Paulo, USP, n. 11, p. 193-211, 2011.

ROMÁN, David. *Performance in America: Contemporary U.S. Culture and the Performing Arts*. London, Durham: Duke University Press, 2005. Kindle Edition.

SCHECHNER, Richard. *Performed imaginaries*. New York: Routledge, 2015.

SUGAHARA, Ivan. *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir*. Criação: Os Dezequilibrados. Rio de Janeiro: Casa da Glória, jun. 2014. Peça teatral.

SUGAHARA, Ivan. *Amores*. Criação: Os Dezequilibrados. Rio de Janeiro: Sede das Cias, 2015. Peça teatral.

SUGAHARA, Ivan. *Beija-me como nos livros*. Criação: Os Dezequilibrados. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. Peça teatral.

SUGAHARA, Ivan. [Entrevista cedida a] Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, jul. 2016 e ago. 2018.