

Mistérios da fala no corpo

Crítica da peça Nada, dos Irmãos Guimarães

23 de junho de 2012 | Críticas | Dinah Cesare



Foto: Ismael Monticelli.

Um modo de fazer o mundo surgir, ou dito de outra maneira, a plasticidade do sensível na linguagem. É possível dizer assim do trabalho de arte da peça *Nada*. Talvez ainda não apareça neste texto uma escrita capaz de se haver com o prazer melancólico que se pode ter com a imagem-tempo da encenação. Mas uma hipótese possível, ainda que cheia de fraturas, é a de que o mundo mostrado pela conjugação entre a poesia de Manoel de Barros e a poética criada pelos irmãos Fernando e Adriano Guimarães em parceria com a diretora Miwa Yanagizawa, dramatiza o conflito do conhecimento numa dupla tensão entre o sensível e o mundo das imagens que trabalha com o desmonte visual das coisas, com o teor de desestabilização da palavra poética do poeta.

Os irmãos Guimarães já nos deram mostras de sua pesquisa sobre a obra de Samuel Beckett, suas perspectivas e experimentações com os intervalos, com o silêncio, com os restos, com a fixidez e suas possibilidades imagéticas. Os realizadores, que residem em Brasília, apresentaram em 2008 no Oi Futuro Flamengo – mesmo espaço em que agora *Nada* está em cartaz –, um conjunto de trabalhos intitulado *Resta pouco a dizer*, com peças curtas, performances e instalações inspiradas na obra do dramaturgo irlandês. Uma das características que apareciam nas performances era a sua composição por uma força sintética das imagens, justamente por traduções e atualizações fundamentadas na sensorialidade. Esta premissa também baliza a criação de *Nada*, que procura construir uma instância perceptiva da poesia do poeta mato-grossense na encenação da reunião de uma família do interior do país, por ocasião do aniversário de 80 anos do avô. O público é colocado como convidado no meio do nada da celebração.

O espaço cênico, criado pelos irmãos Guimarães e Ismael Monticelli, é uma instalação que apresenta cerca de quatro mil peças de vidro, entre jarras, copos, tubos de ensaio, pipetas e outros afins, que envolvem o espaço em que se vê uma mesa de madeira, um piano, banquinhos mais baixos e cadeiras de madeira, para os atores e espectadores. Níveis diferenciados no dispositivo cenográfico alocam (mas parecem conduzir) grande parte das peças de vidro em semelhança com a forma de uma cristaleira de dimensão surreal. Parte das peças ainda circunda o resto do espaço em um nível acima de nossas cabeças. É como se tratasse de um grande órgão de igreja, que corporifica o lugar de onde sairão espécies de falas melódicas – uma primeira percepção da sensação de dupla tensão se dá por este conjunto que, pelo excesso, faz o vidro ganhar uma qualidade de fixidez, ao mesmo tempo em que a iluminação insiste em revelar sua transparência. A fixidez acirrada pelo excesso e a transparência, por certo, convocam imediatamente a visão na direção dos vidros, mas a temporalidade extensiva da encenação revela que todo o conjunto de objetos também parece fixar seu olhar sobre nós, como se nos propusesse questões, como se nos impelisse ao movimento e à contemplação numa equação sem resolução. Assim, a imagem aberta ao tempo vai criando seus sentidos. A matéria vidro, o ser vidro, o corpo em vidro – qualidades de fusão que se percorrem e que aguçam outras formas de percepção sensorial da dramaturgia em poesia.

É como uma malícia da imagem que, por sua dimensão diferenciada e abertura no tempo, conjugada com os casos poéticos, cria complexidade pela visão isolada do objeto e a visão de uma totalidade. A sensação é a de um rasgo no tempo. Os atores também fazem valer esse movimento, com proveito da forma fixa da velhice comemorada, que Lafayette Galvão imprime como ícone da calma do tempo extensivo, nos olhando como os vidros. Todos têm uma certa composição escultural, mas que simultaneamente se redefine por intermitências ou continuidades de gestos visíveis, bem como de tensões psíquicas, como em Adriano Garib e Marília Simões.



Foto: Ismael Monticelli.

No primeiro caso está mais propriamente a atuação de Camila Márdila que, com delicadeza, imprime sua inquietude pelo desejo de tranquilidade inquieta em pequenas movimentações de suas mãos, que se contrapõem e se conjugam com a fala suave, por que se faz no instante, e assim também mostra suas falhas. Miwa Yanagisawa faz reverberar o trabalho da presença de uma peça valiosa, como que investida de elementos de memórias latentes que fazem subsistir uma energia que agrega, sem distinção, objetos e seres. Liliane Rovaris compõe sua tia Dadá como as falas do poeta que sublimam e criam campos imanescentes, como se retratasse a inteligência em um campo movente e infinito de surpresas, inclusive, dando a ver suas verdades construídas, suas faltas, falhas e silêncios. Rodrigo Lélis é como uma imagem carnal do sentimento de interioridade, do trabalho que se dá no tempo, da esfera dos acontecimentos narrados da perspectiva (alicerçada por suas posturas em cena) daquele que esteve nos lugares próprios do ser.

O trabalho dramaturgicamente realizado pelos irmãos Guimarães e Emanuel Aragão é uma investida na dialética do conhecimento que a poesia de Manoel de Barros instaura, criando campos de latências e irrupções. Geralmente, quando vemos um espetáculo sobre a obra de um poeta, a poesia é colocada à nossa frente, mas em *Nada* existe um lugar em que a palavra e o mistério são possíveis no corpo. Walter Benjamin nos diz que somente a língua é o lugar “de onde é possível se aproximar das imagens dialéticas”. Segundo Didi-Huberman, isso equivale a dizer que a língua, por si mesma, deve se incumbir da estrutura enigmática e caleidoscópica das imagens e do tempo: “Encontrar as palavras para o que se tem diante dos olhos – quão difícil deve ser isso”. E é assim que elas chegam, circulando o real com pequenos golpes de martelo, até que gravam a imagem nele. (BENJAMIN, apud DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 193).

Resta desejar que o destino de um trabalho de arte como este seja a sua continuação. Para a crítica, surge a questão de como poder colaborar para fazer um coro capaz de influenciar a definição das políticas culturais que, de algum modo, afirmam o que será partilhado.

Referências Bibliográficas:

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo – Historia Del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.

Dinah Cesare é Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA- UFRJ) dentro da Área de Teoria e Experimentações em Arte na Linha de Pesquisa Poéticas Interdisciplinares, é mestra em Artes Cênicas pela UNIRIO.



Foto: Ismael Monticelli.