

O HOMEM VERMELHO: DANÇA, AUTOBIOGRAFIA E DOENÇA NA CENA CONTEMPORÂNEA

Davi Giordano¹

RESUMO

O artigo desenvolve um estudo de caso do espetáculo *O Homem Vermelho* com o objetivo de analisar um processo de criação cênico que se desdobrou a partir de um acontecimento marcante na vida de um bailarino, como a descoberta de um câncer raro e incurável. Para compreender como é possível ocupar a cena como uma potência de resistência às dores do corpo sem encenar a vitimização como um lugar melodramático e convencional, o presente texto analisa as relações entre a dança, a autobiografia e a doença na cena contemporânea.

Palavras-chave: Autobiografia. Cena documentária. Dança contemporânea.

Dedico este texto à morte recente do artista e bailarino Marcelo Braga, que faleceu no dia oito de dezembro de 2014 no Rio de Janeiro. Tive o prazer de conhecê-lo pessoalmente em seu último ano de vida, quando realizei pessoalmente uma entrevista para a escrita do presente artigo e quando o convidei para participar do evento *Diálogos Sobre Teatro Documentário*, que organizei em parceria com o Grupo Garimpo em setembro de 2013. No encontro que tive com Marcelo Braga, em seu apartamento em Copacabana, depois da entrevista realizada, ele me pediu que ouvisse o texto recém-finalizado do seu próximo espetáculo solo, que seria uma versão contemporânea de *Romeu e Julieta* com misturas de narrativas (auto)biográficas do próprio bailarino. Tive o prazer de ser um dos primeiros a conhecer o texto que, devido à fragilidade de sua saúde nos seus últimos meses de vida, não se realizou como espetáculo. Querido Marcelo, espero que este, assim como muitos textos que foram escritos sobre seus trabalhos, ajude a documentar a sua história de arte e de vida. Você foi um grande artista. O seu corpo se foi, mas a sua imagem permanece para sempre em nossas memórias.

INTRODUÇÃO

Antes desse espetáculo, Marcelo Braga desenvolveu uma trajetória como bailarino dentro da *Companhia Atelier de Coreografia*, do coreógrafo João Saldanha. Consideramos importante mencionar esse fato, porque até então ele

¹Davi Giordano é diretor, professor e escritor de teatro. Mestrando em Artes Cênicas no Programa de Pós Graduação da UNIRIO na linha de Estudos da Performance sob orientação de Tania Alice. Bolsista FAPERJ. Contato: giordanodavi@hotmail.com

estava inserido como bailarino dentro de um sistema de produção que possui como base a linha de autoria criativa sob a liderança do coreógrafo. No caso do espetáculo *O Homem Vermelho*, o bailarino assume pela primeira vez uma responsabilidade maior ao assinar múltiplas funções como: concepção, direção, atuação, texto, luz e figurino. Por sua vez, isso lhe concedeu mais autonomia em termos de *dramaturgia do bailarino*, ou seja, a sua colocação pessoal dentro do projeto de criação. Para realizar esse trabalho, ele somou a sua experiência com uma interface de linguagens de diferentes campos artísticos: a atriz Simone Spoladore como contribuição de dramaturgista, a artista visual Laura Erber, o cineasta Walter Carvalho e a trilha sonora de Domenico Lancelloti. Esse encontro entre diversos profissionais evidencia um caráter performático que se torna também uma marca presente nos últimos trabalhos de dança contemporânea.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO – OS AMBIENTES DE RECLUSÃO COMO ESPAÇOS DE CRIAÇÃO

No caso, o espetáculo foi criado depois que Marcelo Braga ficou afastado durante três anos de sua atividade de bailarino por causa do tratamento de um câncer de pele raro e sem cura (linfoma cutâneo de células T). Nesse meio tempo de recuperação, o bailarino trocou a rotina das salas de ensaio para frequentar ambientes privados e isolados como hospitais, laboratórios de exames e a reclusão em seu quarto em Copacabana. Aqui encontramos o nosso primeiro ponto de partida para pensar a criação do espetáculo. A distância dos palcos fez com que o artista direcionasse o pensamento para uma revisão dos acontecimentos de sua vida. O contato com a doença deslocou as suas preocupações comuns para uma reconstrução de memórias quando o seu corpo se encontrava num estado de imobilização. Dessa forma, parece interessante pensar o espaço cranial como uma potência em devir para a manifestação criativa. Isso se torna interessante na medida em que pensamos os espaços delimitados do quarto e dos ambientes dos hospitais como zonas de ensaio e de criação.

O meu campo de atuação onde eu ficava era super restrito, mas a sala era enorme. O pé direito era altíssimo e tudo, absolutamente tudo era revestido de chumbo. O mesmo chumbo dos meus olhos. Eles colocam

uma lente de chumbo dentro dos meus olhos e eu ficava assim. A sala branca desaparecia [...] E tudo ia tomando forma na minha cabeça, na escuridão, no zumbido, no frio. (Fala extraída da primeira parte do espetáculo)

Dessa maneira, o espaço cranial é o espaço fantasmático que é ocupado simultaneamente pelos pensamentos de morte e de vida. Há uma espécie de entrelaçamento que se assemelha a uma membrana em devir que atualiza as camadas internas e externas, principalmente quando, por meio de sua fala, temos a antítese das imagens da *sala branca* como ambiente externo e do *chumbo* que reveste a escuridão do interior de seu corpo.

A partir desse momento, havia um desejo de realizar um trabalho como forma de resistência e criação, ou seja, pensar de que forma seria possível transformar o contato com a doença e a morte numa potência de vida, e não numa paralisação. Isso se torna interessante porque podemos problematizar que a condição de enfermo se torna um devir criativo. Sobre isso, nós pensamos quais são as potências políticas e estéticas que podem surgir daí? Tomando tais indagações, iremos desdobrar adiante o nosso estudo do espetáculo a partir de uma divisão de seus três momentos.

ANÁLISE DO ESPETÁCULO

Na primeira parte, o espetáculo começa na escuridão. Ouvimos o som grave de algum instrumento sonoro. Logo em seguida, ouvimos a voz do bailarino dizendo palavras que se ligam pela mesma letra inicial: “Finlândia, Fassbinder, Foucault, Fred Mercury, Fred Flinstone, Fred Krugger, Fernando Eiras, Sabino e Pessoa, Ferreira Gullar, Florbela Espanca, Frida Kahlo, Francis Bacon, figo, foca, frio”. Essa coreografia sonora se torna espaço de interpelação para estimular o imaginário do espectador, enquanto que a escuridão vai se dissolvendo e aparece gradualmente um foco de luz até que vemos somente a imagem do bailarino Marcelo Braga de pé diante de uma estante musical e sobre ela folhas de papel nas quais estão as palavras que lê. Dessa forma, a metáfora musical nos permite interpretar que o bailarino assume o papel de regente das narrativas que se constroem a partir da sequência das imagens das palavras. Começamos a associar uma espécie de ato de fala que se assemelha a um jogo infantil de adedanha. De início, ouvimos uma série de palavras que nos trazem imagens de

lugares, cineastas, escritores, cantores, personagens de desenhos animados, atores, animais, impressões etc. Temos ainda uma sensação de desordem sobre o que escutamos. As imagens se ligam sempre pelas letras iniciais da adedanha. Sendo assim, evidenciamos uma proposta de associação de imagens seguidas por meio de agenciamentos e não de uma sequência lógica nem hierárquica. Em relação a isso, nós tomamos o conceito que Deleuze e Guattari, no início do platô *Devir-intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível*, propõem como *involução*:

Essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com uma regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, “entre” os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.19)

A partir disso, parece-nos pertinente pensar para essa cena uma noção do que aqui chamamos de *involução imagética autobiográfica*, que seria a maneira como o bailarino lida de forma criativa com o conteúdo das imagens de suas memórias. Ao contrário da tradição documentária que utiliza uma convenção linear dos acontecimentos, nessa cena assistimos uma reconstrução livre do sujeito sobre as suas próprias experiências na formação de um “bloco de devir” constituído por meio de alianças. No caso, isso se efetua cenicamente ainda mais interessante, tendo em vista que, nesse momento inicial, é utilizado somente um foco de luz, o qual se torna um mecanismo para isolar a figura do corpo do bailarino em relação ao espaço circundante da sala de apresentação. É justamente a falta de visibilidade do que está ao redor do corpo do bailarino que permite o espaço necessário para a construção do movimento na imaginação dos espectadores. Dessa forma, isso colabora para que o ponto de enunciação do relato de suas memórias se desvincule ainda mais de um caráter figurativo e ilustrativo.

Na segunda parte do espetáculo, acende-se uma luz geral e temos agora uma vista ampla do espaço cênico. Entre a esquerda e o centro médio, encontram-se a estante musical e o instrumento sonoro. Atrás deles, no centro alto, há uma tela de projeção. Ao redor do palco, vemos dispostas rotundas pretas que ganham extensão no chão da mesma cor do espaço cênico do Teatro Cacilda Becker.

Nesse momento, há duas ações simultâneas: o ator se encontra sentado atrás do instrumento sonoro enquanto canta uma música italiana e veste a máscara do ator Marcelo Mastroianni. Este foi uma das figuras que ele havia mencionado na cena anterior ao fazer referência aos nomes de personalidades da cultura midiática que funcionavam como pseudônimos nos jogos de comunicação de sua família na época de infância. No caso, Marcelo Mastroianni era o seu apelido. Paralelamente, é projetado um vídeo do seu último exame de radioterapia que mostra o corpo do bailarino passando por todas as etapas do diagnóstico clínico. Primeiramente, os enfermeiros colocam em seus olhos lentes de chumbo para em seguida vendá-los. Aqui podemos identificar novamente a imagem da escuridão. Isso se torna ainda mais intenso à medida que, simultaneamente, o bailarino executa na cena um jogo de vestir em sequência máscaras e objetos. Vemos a imagem do artista que se traveste das suas memórias autobiográficas e do imaginário coletivo que ele havia anunciado na cena anterior. Vemos uma sucessão da fantasmagoria de seu corpo que passa em menos de quinze minutos por múltiplos devires de suas lembranças: Zé do Caixão, flor de margarida, Fred Flinstone, girafa, Carmen Miranda, gorila, Woody Allen, ratazana, entre outros. Essa cena se torna interessante porque as máscaras confeccionadas trazem de forma concreta, objetiva e material aquilo que antes apenas havia sido sugerido pelos atos de fala. Assim, cria-se um jogo entre aquilo que estava circundante na imaginação e, logo em seguida, torna-se figurativo e descritivo.

No capítulo “Sociologia da Imagem Corporal”, do livro *A Imagem do Corpo: as energias construtivas da psique*, o autor Paul Schilder (1980) está interessado em investigar as relações da imagem corporal no campo da sociologia. No caso do espetáculo, podemos identificar nesse fluxo contínuo de trocas de máscaras aquilo que Paul Schilder problematiza ao dizer que a estrutura sociológica do corpo imagem se encontra no seu potencial dinâmico de experiência que acontece por meio de relações (1980, p.249). Visto dessa maneira, a estranheza dessa cena acontece na impossibilidade de o público encontrar um reconhecimento de unidade nas imagens que assiste, tendo em vista que o corpo do bailarino passa por várias involuções (devir-mulher, devir-celebridade, devir-animal, devir-desenho animado etc.). Logo, torna-se interessante pensar a troca

de máscaras como um experimento de relação do corpo expandido: o corpo do bailarino é aquele capaz de receber a matéria fantasmática dos corpos máscaras. Assim como Paul Schilder afirma, o nosso corpo se modifica com a extensão do que se agrega a ele, sejam objetos ou outros corpos (1980, p.204). Dessa maneira, as dimensões pessoais do bailarino se cruzam com as projeções coletivas e assim é tecida uma teia múltipla de agenciamentos. É nessa relação que encontramos o ponto fundamental que revela a importância da autobiografia na cena contemporânea. Porque nesse sentido encontramos um lugar político para falar sobre as narrativas de si quando elas estão relacionadas à sua capacidade de alteridade.

Em igual medida, consideramos importante identificar o fato de que as máscaras se tornam elementos de ironia, porque elas permitem que essas imagens do imaginário sejam atualizadas concretamente por meio dos clichês de suas memórias. Com isso, as máscaras se tornam meios de transmissão de força que atinge quase o nível do divino. Entretanto, a ironia está presente pelo fato de o divino estar situado na cultura midiática, possivelmente a metáfora para os deuses de nosso tempo.

Em relação ao vídeo criado por Walter Carvalho, a encenação insere uma vivência real por meio de um registro visual e plástico que se torna uma forma de indagar as fronteiras entre a ciência e a arte. No caso, o vídeo gravou todas as mudanças e os intervalos da posição do corpo durante o exame. A câmera realça a beleza do movimento da máquina e do ambiente clínico, enquanto a edição capta de forma muito interessante a sensibilidade e as cores naturais presentes sem modificar nada das circunstâncias e do procedimento natural das etapas do exame. Por exemplo, podemos comentar como a cor branca do ambiente médico se torna potencialmente expressiva no contraste com as rotundas negras do espaço cênico do teatro; por sua vez, o tom vermelho de sua pele no vídeo fica ainda mais realçado com o fundo branco do ambiente clínico onde está inserido. Dessa forma, o cineasta trabalha no sentido de criar uma estética plástica, fazendo com que o corpo em processo de tratamento se torne objeto de fruição estética.

Torna-se interessante notar que as máscaras e os objetos, os quais remetem ao imaginário simbólico de suas memórias, estão confeccionados nas

cores de preto e de branco, enquanto que o vídeo, que remete ao registro de um acontecimento real de sua vida, é filmado e editado em colorido. Dessa forma, cria-se um jogo interessante entre as memórias que são encenadas como uma recriação do clichê do documentário (o preto e branco), enquanto que o acontecimento real de sua vida se torna ainda mais realçado pelo colorido que é a variação na configuração do corpo humano em função da doença. Com isso, a encenação cria uma estratégia para introduzir uma relação de comparação temporal de modificação do corpo em função da doença. Os dois corpos, o corpo do presente (real em cena) e o corpo do passado (exibido na filmagem), apresentam diferentes variações de texturas e de cores. Vemos as forças de ação da doença sobre o corpo em diferentes espaços de tempo.

No final dessa cena, depois que todas as máscaras foram vestidas e já se encontram ao redor do instrumento sonoro, o bailarino se dirige até este e começa a provocar movimentos de vibração nas cordas do instrumento. Com isso, o som se torna cada vez mais forte, contínuo e grave. Podemos pensar a ampliação eletrônica do som como a produção de um campo de intensidades, já que ela colabora no sentido de criar a pulsão vibrátil do espaço cênico. Segundo Deleuze e Guattari, “parece que a música tem uma força desterritorializante muito maior, muito mais intensa e coletiva” (1997, p.103). Por intermédio dessa brincadeira entre o som e a intensidade, é criado o entrelaçamento para a terceira e última parte do espetáculo.

Agora, o vídeo da última sessão de radioterapia é substituído por outro. Agora a tela de projeção funciona como uma espécie de fotografia de um recorte de sua pele em imagem ampliada. Isso se torna interessante, na medida em que a tela da projeção é uma camada bidimensional, o que cria um direto estranhamento sobre a visão que temos da micropcepção da pele, na contração dos mínimos movimentos de seus músculos, e por isso temos a sensação de que estamos diante daquilo que Deleuze e Guattari denominam como *devires moleculares* e *devires imperceptíveis* (1997, p.27). Em relação a isso, os autores defendem a tese de que o devir não é imitação, mas sim a produção molecular de um organismo em função da relação de movimento e de repouso das partículas. Tomando essa perspectiva, podemos problematizar que o projeto de *corpo sem órgãos* (de Deleuze e Guattari) está desvinculado de qualquer possibilidade de

metáfora. Sendo assim, acreditamos que a melhor forma de compreendê-lo é por meio de uma visão objetiva: o corpo sem órgãos é real e, no caso do bailarino Marcelo Braga, aquilo que lhe reveste (a sua pele vermelha) é o que permanece como sintoma da doença.

Em relação ao que foi dito, trazemos algumas questões propostas no capítulo intitulado “O Corpo, a Vianda e o Espírito, o Devir-animal” do livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, no qual Deleuze (2007) desvenda que o corpo é a matéria da figura, no caso, o espírito animal e vital do homem. Para isso, o autor toma as pinturas de Francis Bacon como estudo para a sua análise, investigando a maneira como as imagens do pintor propõem traços de deformações plásticas nas composições de corpos humanos desfigurados. No caso do espetáculo, a imagem da pele vermelha do bailarino é o reflexo da potência vibrante das entranhas em carne viva do seu corpo fragilizado em função da doença. “A vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva” (DELEUZE, 2007, p.31). Podemos fazer uma associação ao dizer que a pele em vermelhidão do corpo do bailarino é a expressão real da vianda. Essa última carrega a imagem da ebulição, do estado de calor, do inchaço da circulação sanguínea, em síntese, o corpo que é visto por meio de sua ampliação celular. Com isso, é possível compreender o título do livro *A Lógica da Sensação* sendo, na verdade, um projeto que busca desvendar a lógica da intensidade.

No espetáculo, o câncer está contextualizado a partir de uma imagem social do corpo. A “carcaça em potência”, expressão que Deleuze utiliza para as figuras de Bacon (ibidem, p.31), se torna interessante para pensar a consciência da vianda como o animal morto que é o direcionamento da finitude de todos nós. Com isso, identificamos que o devir animal do bailarino Marcelo Braga não está presente nas imagens figurativas das máscaras que veste na segunda parte do espetáculo. Em vez disso, o seu devir animal está presente na sua condição de enfermo, porque é justamente isso que sinaliza a potência da morte e da finitude. Na medida em que o bailarino opera por meio dessa consciência, ele não necessita do grito e das contorções das figuras de Bacon. Tomando outro caminho, ele transforma essa latência de vida em produção artística e estética, aí está o cerne da poética que o espetáculo alcança. Revela-se a constituição do

desejo do bailarino para pensar novos olhares sobre o corpo e os processos de subjetivação, articulando novos agenciamentos no sentido de libertação. Assim, é possível dizer que o artista compõe cenicamente um autorretrato de sua própria carne.

Em paralelo a esse segundo vídeo que é projetado, o bailarino se afasta do instrumento sonoro e se direciona lentamente para a ocupação de todo o palco à direita que ainda não havia sido explorado nas duas partes anteriores. O seu corpo começa a expressar movimentos de qualidades forte, rápida e intensa. Os primeiros movimentos sugerem um viés minimalista de ações curtas e repetitivas em partes específicas do corpo como os ombros, cabeça, braços e pernas. À medida que o bailarino vai ganhando um posicionamento central na frente da projeção, o seu corpo acumula uma variação mais extensa de movimentos em torno de sua *cnesfera*. Vemos um corpo que busca movimentos com capacidade de abstração cujo desejo é romper o sistema de obediência clínico que víamos na exibição do vídeo anterior. É interessante ver a expressão de um corpo solto cujo desejo é desterritorializar o espaço cênico circundante. Nesse momento, o espetáculo alcança a potência máxima de intensidade.

Consideramos importante fazer uma relação desse momento do espetáculo com o conceito de *diagrama* que Deleuze denomina como sendo: “o conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e manchas assignificantes e não representativos” (2007, p.104). Tratamos agora de pensar que essa cena se constitui como a possibilidade de um *diagrama cênico*. Assim como os diagramas de Bacon analisados por Deleuze, nessa cena, o diagrama da dança do bailarino sugere um corpo de vibração em deslocamento, cujo ritmo se torna a sensação que ganha ressonância em direções múltiplas pelo espaço cênico. No caso do bailarino, notamos um corpo disponível que busca entrar em relação de escuta com a ativação das linhas de fuga, “fazendo do caos um simples riacho a ser atravessado para que formas abstratas e significantes sejam descobertas” (Ibidem, p.105).

O ápice de intensidade proposto nesse momento do espetáculo contrasta diretamente com a situação de perda de energia vital tão característica do enfermo de câncer. Isso nos provoca pensar que a expressão intensa do corpo se torna um manifesto de vida e de liberdade: outro dado que colabora em nossa

defesa de que o espetáculo caminha em oposição à encenação da vitimização. A peça evolui até chegar nesse momento, quando temos mais do que clara a leitura do gesto artístico como o esforço de transformação da doença em poética cênica. Nesse sentido, não há caráter moralizante no espetáculo, pois em nenhum momento o artista manifesta piedade nem trabalha sobre um imaginário punitivo. Em vez disso, ele está interessado em investigar artisticamente a estranheza de seu corpo e de suas figurações, em todas as instâncias virtuais e reais, para compreender qual é esse corpo que agora ele veste e que foi modificado pela doença.

A cena final evidencia o momento quando o corpo do bailarino caminha em direção à estrutura material da tela de projeção. A figura do corpo do bailarino se aproxima da imagem ampliada de sua própria pele. Abre-se uma porta na tela. O fundo é preto, igual a imagem de chumbo e da escuridão que estamos em contato desde o início do espetáculo. Assim, a estrutura material da tela de projeção ganha uma nova função e se torna um ponto de fuga para o escape da figura do corpo. Ele atravessa a tela. Nesse movimento de passagem, há o esforço de um desejo de desaparecimento. Contudo, o dado interessante é que o corpo não se perde no vazio infinito, mas sim dentro de sua própria imagem, daquilo que lhe reveste, a sua pele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na relação que o espetáculo propõe entre arte e vida, a ética seria o desejo do artista de transformar as suas memórias, as suas dores e as suas vivências em produção cultural. A maneira como isso é abordado no espetáculo contribui para deslocar a doença do lugar comum já concebido como tabu, perigo e morte. Quando a doença é colocada em cena, surge a estética da visibilidade pública da maneira como o artista lida com as suas dores. No espetáculo, o bailarino cria a experiência de um corpo sem órgãos, invertendo a posição do corpo canceroso situado convencionalmente na linha de morte para um corpo disponível situado num plano de intensidades constituído por linhas de fugas e criadoras. Com isso, o devir entendido nesta análise se torna a produção molecular não figurativa do desejo de encenação de um autorretrato do artista sobre a sua carne.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. O Corpo, a Vianda e o Espírito, o Devir-animal. In: *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. O diagrama. In: *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gille; GUATTARI, Félix. Devir-intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

SCHILDER, Paul. Sociologia da imagem corporal. In: *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. Tradução de Rosanne Wertman. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Entrevista com Marcelo Braga, Rio de Janeiro, Dezembro de 2013

