

O OBJETO COMO DISPOSITIVO DE DESSUBJETIVAÇÃO DA ARQUITETURA CORPORAL EM *POR QUE O SR. R. ENLOUQUECEU?*

The object as device on the discussion of body architecture in “Why Mr. R. gone mad”?

Pereira, Dalmir Rogério. Professor Doutor; Curso de Teatro da Escola de Artes, Arquitetura, Design e Moda da Universidade Anhembi Morumbi, dhalrogerio@gmail.com¹.

Resumo: Considerando “objeto” (Pavis, 2011) como toda materialidade e visualidade manipulada em cena que não seja o corpo natural do ator, com o propósito de evocar procedimentos do teatro de animação (máscara, boneco e objeto), utiliza-se o conceito “dispositivo” proposto por Agamben a fim de elucidar alguns apontamentos acerca do objeto como dispositivo propositor de uma *dessubjetivação* (Agamben, 2015) do corpo-sujeito a partir das proposições estéticas evidenciadas através da relação e ou/não relação entre os corpos dos atores e não-atores (funcionários do teatro) com a cena no espetáculo alemão *Por que o Sr. R. Enlouqueceu?*(2014)² dirigido por Susane Kennedy³.

Palavras chave: dispositivo, arquitetura corporal, *Por que o Sr. R. Enlouqueceu?*

Abstract: Considering "object" (Pavis, 2011) as all materiality and visuality manipulated in a scene other than the natural body of the actor, with the purpose of evoking procedures of the animation theater (mask, puppet and object) Device "proposed by Agamben in order to elucidate in this study some notes about the object acting as a proposing device of a subject's subjectivation (Agamben, 2015) from the aesthetic propositions evidenced through the relation e and / or relation between the bodies of the Actors and non-actors (theater officials) with the scene in the German show *Why Mr. R. Hone Mad?* (2014) directed by Susane Kennedy.

Keywords: Device, body architecture, *Why did Mr. R get mad?*.

¹ Cenógrafo e figurinista nas companhias *Truks- teatro de bonecos*, *Morpheus Teatro* e *Grupo Sobrevento*. Professor titular de “*Cenografia e Indumentária*” e “*Estética do Espetáculo*” no Curso de Teatro (Bacharel e Licenciatura) da Universidade Anhembi Morumbi. Doutor em Artes Cênicas pela ECA/USP. Pesquisa as relações entre traje de cena, objeto/boneco, corpo e espaço a partir de suas dimensões materiais, visuais e simbólicas.

² Espetáculo dirigido por Susanne Kennedy e apresentado na Mostra internacional de Teatro da Cidade de São Paulo de 14 a 21 de março de 2017, sob a curadoria e direção geral de Antônio Araújo e Guilherme Marques. Cenografia: Lena Newton, figurinos: Lotte Goos, Vídeo: Lena Newton, Ikenna David Okegwo, design de som: Richard Janssen, design de luz: Jürgen Kolb, dramaturgia: Koen Tachelet e Johanna Höhmann. Equipe local (SESC Pinheiros) de produção e técnica: Julio Cesarini, Lara Bordin, Daniela Gomes Colazante, Jamile Cristina Gomes Valente, Emerson Murade, Rodrigo Gava, Danilo Tadeu Cruvinel, Fernando Zimolo, Isadora Giuntini, Patricia Savoy, Wanderley Wagner da Silva, Rafael Alcantara, Enrique Casas, Paulo Ricardo Fernandes.

³ Nacida em 1977 no sudoeste rural da Alemanha, formada em direção na Escola Superior das Artes (Amsterdã/Holanda).

Introdução- Uma possibilidade de leitura acerca do objeto na cena contemporânea

Com exceção do corpo do ator todos elementos materiais e visuais -os acessórios, cenários e as dimensões expandidas do traje de cena para além da vestimenta, como a máscara, por exemplo- que assumem o papel de sujeitos ao serem animados -mesmo que de maneira indireta a qual pressupõe seu posicionamento em estado inerte- são imbuídos de potencialidades dramáticas e simuladores nas relações humanas em cena, a tais elementos propõe-se neste estudo a denominação de objeto.

O termo “objeto” tende a substituir, nos escritos, as expressões “acessórios” e/ou “cenários” (PAVIS, 2011, p. 265), no entanto estende-se aqui esse ponto de vista para o traje de cena com o propósito de estabelecer com estes uma unidade-inanimada em relação ao corpo animado do ator. Desta forma a amplitude da terminologia “objeto” justifica sua eficiência na descrição da cena contemporânea, situada no território expandido entre o cenário figurativo, a escultura moderna, a instalação e a materialidade e visualidade animada da personagem/figura em cena.

Nesse sentido, pode-se dizer que esta análise diz respeito a condição pré-animada do objeto e suas necessidades, para além das funcionais, as quais este desempenha em *Por que o Sr. R Enlouqueceu?* (2014).

Não se trata exclusivamente de objetos definidos segundo sua função, ou as classes em que se poderia subdividi-los para a comodidade da análise. Mas dos processos pelos quais as pessoas (neste caso: OS atores) entram em relação com eles (OS objetos) e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta (referindo-se ao sistema falado dos objetos). (BAUDRILLARD, 2007, p. 11)

Deste ponto de vista, mesmo quando o objeto é restituído ao seu domínio funcional e/ou situado entre seu valor expositivo e seu valor de uso (BOURRIAUD, 2009, p.101), como por exemplo: o vaso de planta “decorativo” no espaço mimético de uma sala, animado por ventos produzidos por ventiladores fora do palco em *Por que o Sr. R. Enlouqueceu?* (2014), interessa os resultados gerados através de processos relacionais entre corpo e objeto,

seja em relação ao corpo do ator e o objeto e/ou o tipo de relação entre os atores proporcionada pelo objeto. A partir dessa perspectiva as figuras humanas do espetáculo *Por que o Sr. R. Enlouqueceu?* (2014) são situadas em um plano tecnológico de abstração do humano, onde o sujeito posiciona-se cotidianamente, quase que de forma inconsciente à realidade tecnológica dos objetos em cena, como será apresentado mais adiante.

No entanto essa abstração é a realidade que rege as transformações radicais do meio significado na cena. Ou seja, essa abstração, vem mesmo a ser “o que há de mais concreto no objeto, pois o processo tecnológico é o mesmo da evolução estrutural objetiva” (BAUDRILLARD, 2007, p. 11) enfatizando o que acontece com o objeto em cena no domínio tecnológico e não no psicológico ou sociológico, a partir de sua ‘estruturação tecnológica objetiva’ e de uma ‘racionalidade do objeto’ (BAUDRILLARD, 2007, p. 11).

Para entender a relação entre corpo e objeto retratada em *Por que o Sr. R. Enlouqueceu?* (2014) primeiro é preciso definir em que medida o contemporâneo é evocado neste estudo e de que forma os dispositivos são articulados para representá-lo na cena. Assim, entende-se por contemporâneo, segundo Agamben (2010, p. 22), uma relação singular com o tempo presente proporcionada através de um deslocamento do olhar voltado não para suas luzes e sim para seu escuro, não para suas questões reveladas e sim para as questões obscuras, voltadas para o tempo real do observador.

Dentre outros exemplos Agamben (2010, p.25) refere-se a moda para exemplificar tal experiência do observador com o tempo presente. Referindo-se a moda em sua condição introdutora de uma descontinuidade que divide o tempo em atualidade (o seu ser) e o seu passado recente (não ser-já-na moda). Esta fissura temporal entre o passado e o futuro, apesar de sutil, segundo Agamben (2011, p.22) é clara, no sentido em que há uma restrita percepção de poucos olhares treinados acerca de sua condição, os quais, dessa forma, atestam o seu “ser na moda”. No entanto esta condição da moda a mantém incapaz de ser objetivada e fixada no tempo cronológico, revelando-se incaptável - entre o ser e o não ser-, assim como a condição do contemporâneo. “(...) O tempo da moda

é, deste modo, constitutivamente um tempo que se antecipa a si próprio e, precisamente por isso, está também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar, entre um “ainda não” e um “já não”. (AGAMBEN, 2011, p.22).

Pode-se dizer que esta condição de limiar incaptável da moda relaciona-se ao estado de liminaridade proposto por Turner (2013, p.98) ao afirmar que:

as entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada a morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua. (TURNER, 2013, p.98).

Aqui o filósofo (2013, p. 98) propõe o conceito de liminaridade para descrever algo/alguém que se encontra entre dois estados na condição de “crise”. Desdobrada em seguida em uma antropologia da performance na qual Turner (2013, p. 98) busca a partir do processo ritual -como estratégia de pesquisa- enfatizar a ação do indivíduo -o que é realizado- em relação ao pensado. Adotando a premissa de que a cultura é produzida nas relações sociais e na interação dos sujeitos.

Este enfoque na ação, como reveladora de processo e “acontecimento” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.347) caracteriza o aspecto de performatividade no teatro em seu território expandido entre linguagens onde a dimensão material e visual da cena, assim como a presença, são enfatizadas em relação a estrutura dramática, de forma que até a estrutura dramática quando utilizada, atua como dispositivo comentador da cena apresentada e não com o propósito de ficcionalização da mesma.

Desta forma, com o objetivo de analisar os dispositivos deslocados do teatro de animação⁴ para o território fronteiriço da cena teatral onde se situa o espetáculo *Por que o Sr. R Enlouqueceu?*, justifica-se evocar o processo de subjetivação através do objeto/dispositivo como uma “condição extrema da dimensão de mascaramento” (AGAMBEN, 2011, p.25) a partir da perspectiva

⁴ A máscara, o objeto e o boneco sempre estiveram presentes no fazer teatral, mesmo antes de serem classificados como teatro de animação. É o caso por exemplo das máscaras e das estátuas no teatro grego. A diferença é que no teatro de animação o foco centralizado no objeto e não na figura do ator.

filosófica do autor acima (2011) de uma compreensão *espectral* do sujeito localizando-o no território do gesto e da performatividade.

Em convergência a tal proposição a crítica teatral se apropria do conceito de mascaramento como um procedimento para além ação arquitetônica do domínio sistemático imposto pela materialidade do objeto-máscara-escultura ou mesmo das relações entre pele e pintura na máscara-maquagem, seja efêmera como uma pintura removível ou durável como a tatuagem, situando o mascaramento no intervalo: vazio, invisível –presente- (COSTA, 2015, p.18).

Metaforicamente representado pelo autor (2015, p.11) no espaço entre duas velas acesas que representam o passado e o futuro. Ou seja, mascaramento no sentido de habitar o limi(n)ar, mais que se atendo a fricção entre real e ficcional na cena, conceito que segundo Costa (2015, p.15), se situa na ambiguidade dessas fronteiras.

1. O objeto como dispositivo de mascaramento

Diferente de objeto-máscara que se torna corpo apenas quando colocada em movimento. A máscara assim como o mascaramento, para Costa (2015, p.22) podem ser em determinados casos sinônimos, distanciando-se da noção usual da máscara-objeto que a considera como um ato transformativo do corpo, tanto no espaço privado quanto no público. Desta forma o mascaramento refere-se ao 'acontecimento do/no corpo' (COSTA, 2015, p.15) posto em diálogo na poetização de um corpo.

O autor (COSTA, 2015) exemplifica tal poetização citando a perspectiva ameríndia:

Na perspectiva ameríndia, se o que conecta todos os seres vivos é a humanidade, o que nos distingue é o corpo-veste. Assim o mascaramento (esse estranho fora do centro) opera na multiplicidade, na fluidez das identidades-veste, dos corpos transviados e desviantes. (COSTA, 2015, p.18).

Ou seja, 'mascaramento é arquitetura política do corpo (...) é tecer corpos e identidades transitórios' (COSTA, 2015, p.20). E é nesta condição transitória do mascaramento onde atua o objeto como dispositivo de subjetivação.

Agambem (2009, p.11) refere-se ao conceito de "dispositivo" na contemporaneidade a partir do que ele determina como duas grandes classes: os seres vivos (as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceira classe: os sujeitos. Considerando este como resultado da relação (corpo-a-corpo) entre os seres vivos e os dispositivos.

Destacando que ao contrário do que se pode prever, as substâncias e os sujeitos, não se sobrepõem completamente em relação ao dispositivo. Neste sentido, para o autor (AGAMBEN, 2009, p.48) um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar de múltiplos processos de subjetivação, como por exemplo: o usuário de telefones celulares, o navegador de internet, o escritor de contos, entre outros. De forma que a ilimitada proliferação dos dispositivos, que define a fase presente da estrutura capitalista, faz confronto uma igualmente ilimitada proliferação de processos de subjetivação. Assim, tal processo de proliferação

(...) pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência, mas trata-se, para sermos precisos, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que acrescenta o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal. Não seria provavelmente errado definir a fase extrema da consolidação capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação dos dispositivos. Certamente, desde que apareceu o *homo sapiens* havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo. (AGAMBEN, 2009, p 48).

A presença dos dispositivos no modo de vida cotidiano da contemporaneidade, segundo Agamben (2009, p.48) não se trata de uma condição acidental a qual a humanidade se depara. Os dispositivos têm a sua raiz no mesmo processo de "hominização" que tornou "humanos" os animais que classificamos sob a rubrica *homo sapiens*.

Tal afirmação se relaciona ao que Haraway (2009, p. 46) aponta ao se referir a "antropologia do ciborgue". Referindo-se não apenas as máquinas e

corpos-objetos anexados (de forma fixa ou móvel) ao corpo humano, como implantes, próteses, tatuagens. O que Haraway enfatiza é a condição de ciborgue também a partir do desdobramento de nossas relações com as tecnologias presentes nas ações cotidianas, das quais os indivíduos tornam-se cada vez mais dependentes.

É precisamente a ubiquidade e a invisibilidade dos ciborgues que faz com que essas minúsculas e leves máquinas sejam tão mortais. Eles são – tanto político quanto materialmente – difíceis de ver.(...). Assim, meu mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades – elementos que as pessoas progressistas podem explorar como um dos componentes de um necessário trabalho político. (...). De uma outra perspectiva, um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias. A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. Uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças. As unidades ciborguianas são monstruosas e ilegítimas: em nossas presentes circunstâncias políticas, dificilmente podemos esperar ter mitos mais potentes de resistência. (HARAWAY, 2009, p.44, 45 e 46)

Os respectivos desdobramentos de dispositivos, sejam tecnologias digitais, ferramentas para tarefas cotidianas, medicamentos e objetos ampliadores da capacidade humana, ou mesmo elementos sociais e jurídicos de conformidades de poder, podem ser identificados na produção teatral contemporânea. De forma que a presença destes dispositivos são desdobramentos naturais de um teatro que se propõe refletir o presente obscuro e indeterminado da condição de existência contemporânea. Um exemplo da presença de dispositivos são as tecnologias digitais que propõem uma expansão entre teatro e audiovisual:

O desenvolvimento das tecnologias digitais e a crescente facilidade para a fabricação de dispositivos de geração de imagens até recentemente reservado apenas para produção de mídia tem permitido nos últimos anos uma penetração mais rica dos discursos da imagem eletrônica nas representações cênicas da realidade. O fato de que qualquer um pode produzir com sua câmera e o computador imagens, suportes e processos semelhantes que oferecem telas de televisão e

filmes ajuda a eliminar qualquer adoração de falsos mistérios, para manuseá-los. (SANCHES, p.274).⁵

As crescentes presenças de dispositivos como o áudio visual na cena enfatizam o olhar de tais produções artísticas para as sociedades contemporâneas que a partir das palavras de Agamben (2009, p.48 e 49) são apresentadas como corpos inerentes atravessados por massificadores processos de “dessubjetivação” que não correspondem a nenhuma subjetivação real, ou seja, a ausência maciça de sujeitos e identidades reais.

Sugerindo que uma possível extinção da subjetividade em função de sua ramificação desenfreada. A proliferação dos dispositivos converge em *espectros* de sujeitos, a partir de tal compreensão a categoria da subjetividade contemporânea perde consistência, mas se trata não de uma superação e sim de uma disseminação que se referindo a extremidade do aspecto de mascaramento.

Neste sentido, o objeto-dispositivo é agente de um apagamento do indivíduo, proporcionador de figuras espectrais, como por exemplo no caso das máscaras e trajes, no entanto outros objetos-dispositivos-audiovisuais e espaciais exercem a função de multiplicador de sujeitos que atuam através destes.

1.1. O objeto-dispositivo como operador de dessubjetivação em *Por que O Sr. R. Enlouqueceu?*

A diretora Susanne Kennedy se apropria do filme homônimo de Rainer Werner Fassbinder⁶, que retrata patologias da vida cotidiana. O roteiro do filme (1970), traz a história de um homem comum que age, passivamente, conforme o esperado dele em todas as áreas da vida. Uma implícita agressividade, direcionada contra o determinismo do preconceito e da frustração, se estabelece de forma crescente diante do vazio apresentado espacialmente e emocionalmente.

⁵ Tradução do autor deste artigo.

⁶ Cineasta alemão (1945-1982) foi diretor de cinema e ator de grande representatividade no Novo Cinema Alemão.

Na versão para o teatro Kennedy configura o texto dramático como material sociolinguístico através da relação de atravessamento entre linguagens artísticas como: o cinema -linguagem de origem do texto-, a televisão, a música pop contemporânea -a fim de instaurar em cena atmosferas afetivas, sem, no entanto, se desvincular de referências concretas e realistas-, além de elementos do teatro de animação, -como a máscara-. Segundo Stephan Baumgartel o espetáculo propõe uma construção visual e material na qual “o ser humano figura mais como objeto e efeito de discurso e forças alheias do que como sujeito dotado de uma agência criativa interna.” (BAUMGARTEL, 2017, p. 58).

É nesse sentido que os dispositivos operam na dessubjetivação das figuras humanas representadas. Nas quais sua humanidade está apenas no duplo –humano- dos atores mecanizados ou supermarionetizado⁷, oculto aos olhos do espectador através de sua composição arquitetônica que conta com trajes cotidianos, máscaras de silicone e perucas. Os dispositivos máscara se movem em uma sincronia descompassada entre a movimentação das bocas e as vozes pré-gravadas de não-atores recitando o texto (ver figura 1).

Um dispositivo eletrônico é acionado para que os atores movimentem a boca e os membros em descompasso sincronizado com o áudio do texto, que em sua condição pré-gravada, ocupa o espaço como um dispositivo que intensifica a representação inanimada das figuras/atores.

Figura 1- Figuras em cena compostas com traje cotidiano e máscara de silicone.



⁷ “Meus estudos constataam já nas primeiras páginas do Caderno A que a ideia de supermarionete não está separada do ator usando máscara, em parte inspirado no ator do teatro antigo grego. Notas e croquis demonstram o ator inteiramente coberto, despersonalizado, usando máscara, tornando impossível ao interprete mesclar suas emoções e personalidade na representação da personagem” (PLASSARD apud BELTRAME, 2005, p69).

Fonte: <http://mitsp.org/2017/por-que-o-sr-r-enlouqueceu>, 2017.

Outro aspecto de desumanização das figuras, que intensifica sua condição dessubjetivada é o traje de cena. Assim como o traje de cena que compõem o signo do boneco é um elemento de aproximação deste com o humano, a vestimenta cotidiana- realista e naturalista- que compõe as figuras em *Por que o SR. R. Enlouqueceu?* são apresentadas em perfeito estado sem marcas de tempo e desgaste, como roupas de bonecos colecionáveis. Tais recursos empregados combinados a inexpressividade e movimentação antinatural dos atores imprimem um afastamento do humano, seja no eixo de existência cênica de cada personagem, seja na relação entre as personagens (ver figura 1).

Nesse sentido pode se dizer que as máscaras de silicone mesmo que mantendo um traço naturalista na presença das figuras introduz um efeito de estranhamento em função de sua condição de objeto inexpressivo e em função do recorte dos olhos destacarem vivazes dos atores. As máscaras intensificam a mobilidade expressiva do rosto das figuras intensificando o que poderia ser um realismo contemporâneo (BAUMGARTEL, 2017, p.63), como as esculturas hiper-realistas do artista visual australiano Ronald "Ron" Mueck.

Entretanto, propõem um formalismo minimalista que contrapõe artificialidade e espontaneidade em sua limpeza cênica. Trata-se de “uma artificialidade que permite a distorção da realidade até que esta seja reconhecível” (BAUMGARTEL, 2017, p.63).

Tais procedimentos configuram apenas fragmentos de humanidade que conformam tanto a condição real do ator no interior da composição arquitetônica de boneco, quanto da proposta estética, apresentando aos olhos do espectador apenas sintomas de vida interna. Inseridos em dispositivos-ambiente e dispositivos-vestimentas que materializam a neutralização e exclusão visual de sua humanidade interna.

Figura 2- Dispositivos de iluminação, planos e audiovisual compondo o cenário de Medeatrrix.

Figura 3- Arquitetura corporal composta por: traje de cena (capa e avental impresso com pintura renascentista de figura feminina e máscara).



Fonte: <http://mitsp.org/2017/por-que-o-sr-r-enlouqueceu>, 2017.

Essa proposição estética de teatro- instalação identificada em *Porque o Sr. R. Enlouqueceu?* está presente em trabalhos anteriores de Kennedy, como por exemplo no espetáculo *Medeatrrix* (2016), no qual a diretora questiona a condição da mulher apenas como procriadora a partir de passagens do texto trágico *Medéia* de Eurípedes, fragmentos textuais da obra de Adorno e Friedrich Nietzsche, e passagens do livro de *Gênesis* onde a mulher destinada a maternidade é punida com a tarefa de dar à luz sob dores físicas (ver figuras 2 e 3).

Em ambos os espetáculos pode-se identificar em sua dimensão visual e material uma proposição similar na relação entre seres humanos e objetos de forma que em ambos se percebe a condição híbrida, parte objetos e matéria inanimada e parte em estado intenso de animação impactante, seja em relação ao espaço de cena seja em relação a arquitetura corporal (ver figura 1, 2,3).

Em concordância com a observação de Baurgantel (2017, p.61) pode se dizer que a composição visual e material de *Porque o SR. R. Enlouqueceu?* cruza estilisticamente um realismo quase naturalista, no que diz respeito ao enquadramento geral de seu material temático e organização dos dispositivos cênicos, com um formalismo que artificializa esse contexto naturalista. Propondo um tipo de laboratório realista contemporâneo (ver figura 4).

Um fragmento de cotidianidade contemporânea- de dispositivo e indivíduo – colocado sobre uma lamina microscópica por onde o público pode observar de

maneira distanciada, literalmente fria⁸, como um experimento em ambiente laboratorial através da construção e organização do espaço cênico proposto pela diretora Kennedy e pela cenógrafa Lena Newton⁹.

Figura 4- Espaço cênico e figuras marionetizadas em contraponto a vivacidade da planta.



Fonte: <http://mitsp.org/2017/por-que-o-sr-r-enlouqueceu>, 2017.

O espaço cênico (ver figura 4) é reduzido para o interior quase nu de um de um quarto de ângulos retos revestido por madeira (ou representação de madeira), como o interior de um caixote. Mesmo o elemento madeira é utilizado em um tom asséptico propondo uma atmosfera espacial opressora onde as janelas -duas aberturas na parte superior esquerda- representada por duas telas retangulares cuja a luminosidade demarca o tempo ficcional de maneira fragmentada conforme a luminosidade externa representada (ver figura 4).

No canto superior direito um monitor remete a um circuito pré-estabelecido de monitoramento de uma área externa, como se operasse por motivos de segurança do quarto, estabelecendo fluxos entre espaço interior e espaço exterior, reforçando a condição opressiva da área interna. Todos os ambientes ficcionais são evocados na mesma conformação do espaço que conta com uma porta lateral, camuflada, feita do mesmo material do piso e paredes. Desta forma, o espetáculo propõe a partir de linguagens dramáticas e visuais a exposição do vazio, enfatizando representação de 'ausência de desejos e

⁸ Não se pôde confirmar se a temperatura regulada no teatro SESC Pinheiros foi reduzida de forma significativa em função do espetáculo, em função do elenco alemão, ou em função dos equipamentos audiovisuais, no entanto a experiência térmica contribuiu para o olhar distanciado do autor deste artigo.

⁹ Lena Newton é cenógrafa. Em seus projetos, ela geralmente explora como os princípios cinematográficos e as convenções do teatro podem interagir. Estudou na Gerrit Rietveld Academy, (Amsterdã), e concluiu seu mestrado em "Lens Based Media" do Piet Zwart Institute, em Roterdã.

desertos afetivos'(BAUMGARTEL, 2017, p.58) e o desdobramento de como as figuras se rebelam contra esse deserto em busca de poder.

Tal abordagem permite um diálogo crítico entre ideia de um humanismo burguês tradicional e as promessas da indústria cultural da atualidade a partir da organização das mídias e linguagens artísticas articuladas no espetáculo. No entanto, sem estabelecer um comprometimento com a unidade de ação, tempo e espaço, remetendo a dinâmica da inorgânica como característica representacional da condição do sujeito na estrutura econômica atual. Adotando 'a teatralidade como questionamento de sentido' (DORT, 2013, p.55).

Figura 5- Dispositivo- telão em movimento ascendente revelando não-atores em cena.



Fonte: <http://mitsp.org/2017/por-que-o-sr-r-enlouqueceu>, 2017.

Por outro lado, há também a presença de elementos performativos, como a presença de não-atores em cena – funcionários do teatro arrumando o espaço cênico ficcional sobre o telão entre cenas. O que de certa forma evoca a revelação de processo. Refletindo formalmente acerca de seus próprios procedimentos. Como a etiqueta de uma roupa ou um tênis, entretanto na forma audiovisual do documentário (ver figura 5). Há ainda, na cena final a presença real de uma funcionária do teatro que dança - espontaneamente, aparentemente sem coreografia- ao som da música *Let it Grow* de Eric Clapton. Estabelecendo uma espécie de contraponto -sem nenhuma mediação- com as figuras marionetizadas dos atores, através da relação entre o dispositivo inanimado e o humano.

2. Considerações Finais

De acordo com os apontamentos destacados no desenvolvimento deste estudo pode se dizer que no espetáculo *Por que o sr. R. Enlouqueceu?* (2014/2017) o objeto atua como dispositivo de “dessubjetivação” (AGAMBÉN, 2015, p.48) das figuras-indivíduos através da composição da arquitetura corporal e espacial que enfatizam a desumanização dos atores.

A composição visual e material da encenação atua em um território expandido de linguagens artísticas com o cinema, a televisão, as artes visuais, a música e o teatro de animação. Articulados de forma fragmentada e não integrada desdobram caminhos formais abertos por uma representação emancipada que não integra as diferentes linguagens e os níveis de atuação.

Desta forma sua configuração visual tão pouco propõe a efetivação representacional de uma possível transformação social. As figuras dessubjetivadas permanecem inertes enquanto a figura dançante -da funcionária- configura-se apenas como uma realidade abstrata descolada do realismo laboratorial apresentado, que não deixa espaço para a existência no interior desse sistema. E que tem como contraponto na visualidade do espaço a vivacidade da planta-objeto em oposição a objetificação dos humanos-atores, como uma espécie de inversão de papéis. Semelhante ao caso dos trajes realistas e naturalistas que intensificam sua conformação marionetizada.

Neste espetáculo toda organização de artifícios (mascaramento) colocados em jogo operam entre artificialidade do sujeito contemporâneo e naturalidade perdida. Como por exemplo, a sequência narrativa em formato de montagem que repetidamente é interrompida pelo dispositivo-telão que desce e sobe, como um intervalo televisivo ou um anúncio no aplicativo, acompanhado por uma voz ruidosa em *off* que anuncia o título das cenas, já transcritos no telão. E esse que por sua vez tem suas dimensões exatamente idênticas ao espaço real, o que amplifica o jogo de ilusão entre o real e o ficcional. Nem a presença cênica das figuras, nem o espaço impulsionam o espectador a identificar uma existência autêntica.

Da mesma forma que Agamben observa da perspectiva filosófica a relação cotidiana entre indivíduo dispositivo na contemporaneidade enfatizando a desumanização. No plano artístico, a diretora Kennedy propõem uma leitura do indivíduo, corpo em cena, que aponta para o mesmo caminho de preponderância da artificialidade em detrimento ao humano.

3. Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez** (p.71-120). In: *Nudez*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 2010.

_____, Giorgio. **O que é dispositivo?**. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius N. Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUMGARTEL, Sthephan. **Porque o Sr. R Enlouqueceu?, ou: A que tipo de Vivacidade é um corpo capaz na cena da indústria cultural hoje?** In: *Catálogo 4º Mostra de Teatro Internacional de São Paulo (MIT-SP)*. (p.54 -65). Ed responsáveis Kill Abreu e Luciana. E. Romagnolli. *Revista de Artes*: nº 4, 2017.

BELTRAME, Valmor Níni. **A marionetização do ator**. In: *Moin Moin Rvista de Estudos sobre teatro de formas animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 01, nº01, 2005.

COSTA, Felisberto Sabino da. **Arquiteturas do corpo: máscara e mascaramentos contemporâneos**. In: *Rascunhos*. Uberlândia: v.2 nº2 p.10-27, jul/dez de 2015.

DORT, Bernard. **A representação emancipada**. Trad. Me. Rafaella Uhiara. In: *Sala Preta*, vol. 13, nº1, p. 47- 55, junho de 2103.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SANCHEZ, José Antônio. **Dramaturgia em el campo expandido**. In: Belisco, M.; Cifuentes, M. J.; & ECIJ, A.; *Repensar la dramaturgia/ Rethinking Dramaturgy*. Madrid: Centro de Documentação y Estudios Avanzados de Arte-CENDEAC, 2011.

TURNER, Victor W.. **Liminaridade e “communitas”**. In: *O Processo Ritual*. Ed. Petrópolis: Vozes, 2013.